



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Facultat de Geografia i Historia

Programa de Doctorat en Historia de l'Art

LA OBRA DE MIQUEL NAVARRO COMO RELATO AUTOBIOGRÁFICO

T E S I S D O C T O R A L

Presentada por:

Esther Pascual Alegre

Dirigida por:

Dr. Luis Arciniega García

Dr. José Martín Martínez

Valencia, diciembre de 2022



“La experiencia de la infancia marca mucho.

Ella nos conforma y en ella volcamos lo esencial de nuestra manera de ser.”

A Alfredo, mi hijo.

- AGRADECIMIENTOS -

Quisiera reconocer en estas líneas la gratitud que guardo hacia las personas y entidades sin cuya inestimable ayuda y colaboración esta tesis doctoral no hubiera sido posible. Gracias a mis directores de tesis, Dr. Luis Arciniega y Dr. José Martín, por su guía constante a lo largo de estos años, por brindarme sus conocimientos y por acompañarme fielmente en mi primer trabajo de investigación. Gracias también a Xesqui Castañer, quien en 2013 dirigió mi Trabajo Final de Máster, despertando en mí la atracción por la investigación en arte contemporáneo. Mi gratitud a los miembros del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, en especial a Isabel Barceló, así como a tantos compañeros de los que he aprendido durante mis años de formación, y a los docentes que con sus enseñanzas me han acompañado desde que inicié mis estudios universitarios.

Quisiera agradecer al protagonista de esta historia, Miquel Navarro, la oportunidad de adentrarme en su universo, abriéndome desde el inicio las puertas de su taller y de su casa, permitiéndome el acceso a todo el material necesario y proporcionándome cuanta información, testimonios, fotografías personales y documentación he necesitado. También a la gente de su entorno y a su equipo de trabajo: Rafa Marí, Manuel Blay y Juan García, fotografías las de este último que constituyen una parte imprescindible de esta tesis doctoral.

También ha sido indispensable la colaboración del personal de numerosos museos, fundaciones, archivos y bibliotecas entre las que se encuentran la biblioteca de Humanidades Joan Reglà de la Universitat de València, la biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, la facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia y su biblioteca, tanto las bibliotecas como los propios museos Artium de Vitoria, Reina Sofía e IVAM, la Biblioteca Nacional de España, la Serpentin Gallery de Londres, el Museo Guggenheim de Nueva York, y las múltiples galerías en las que Miquel Navarro ha expuesto a lo largo de su trayectoria, por su colaboración altruista.

Por último, gracias a los míos. A Alfredo y Adela, grandes amantes del arte, por el entusiasmo y la confianza de todos estos años. A mis padres y mi hermana, por ser la fuerza propulsora de todo, por su inestimable ayuda y su fe inquebrantable en mí. Y a Alfredo, mi compañero, por el apoyo y la comprensión, por las correcciones, por la paciencia infinita y por sobrellevar mi ausencia durante las horas dedicadas a esta tesis doctoral.

- ÍNDICE -

INTRODUCCIÓN.....	5
Objetivos	
Metodología	
Estado de la cuestión	
CAPÍTULO 1. INFANCIA, ENTORNO Y DESPERTAR ARTISTICO, 1945 – 1965.....	43
1.1. – ENTRE MISLATA Y VALENCIA. EL MUNDO RURAL FRENTE A LA URBE	
.....	43
1.2. – PRIMERAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS.....	70
CAPÍTULO 2. LA ETAPA FORMATIVA Y EL COMIENZO DE SU PRODUCCIÓN ARTÍSTICA, 1964 – 1973.....	79
2.1. – ETAPA FORMATIVA: LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA (1964 – 1968).....	79
2.2. – LA PINTURA COMO EXPERIMENTO Y LO TRIDIMENSIONAL COMO OBJETIVO (1969 - 1970).....	94
2.3. – LA CUESTIÓN DEL COLOR. LA BÚSQUEDA DE UN LENGUAJE PROPIO DESDE EL DIBUJO Y LA PINTURA (1970 - 1972).....	98
2.4 – EL JUEGO DE LA METÁFORA. UN PRIMER PASO HACIA LO FÁLICO Y LO GENITAL: TRENES Y VOLCANES.....	108
2.5 – ACTIVIDAD EXPOSITIVA (1964 – 1973).....	122
CAPÍTULO 3. LA ESCULTURA Y LA INSTALACIÓN COMO FRUTOS DEL PERIODO PICTÓRICO, 1973 – 1982.....	127
3.1. – LA VERTICALIDAD: ANTESALA DE LAS INSTALACIONES.....	132
3.2. – EL PAISAJE ESCULTÓRICO.....	145
3.2.1. Introducción a las instalaciones urbanas.....	146
3.2.2. El concepto de paisaje.....	160
3.2.3. <i>La Ciutat 73-74</i>	162

3.3. – LA NECESIDAD DEL TRAZO. EL RETORNO AL DIBUJO.....	172
3.4. – LO GEOMÉTRICO COMO NUEVO CONCEPTO ESCULTÓRICO.....	179
3.4.1. <i>Torre Avenida</i>	184
3.4.2. Composiciones y relieves.....	188
3.4.3. Esculturas.....	196
3.5. – EGIPTO: UN VIAJE INSPIRADOR.....	198
3.6. – EL ESTUDIO TÉCNICO DE LAS ESTRUCTURAS CONSTRUCTIVAS EN DIBUJO Y ESCULTURA (1979 – 1982).....	206
3.7. – ACTIVIDAD EXPOSITIVA (1973 – 1982).....	212
CAPÍTULO 4. PASADO Y “PRESENTE INMEDIATO”. ENTRE LAS AÑORANZAS DE LA INFANCIA Y LA MIRADA A LA MODERNIDAD, 1983 – 1994.....	225
4.1. – EL AGUA, EL ORIGEN.....	230
4.1.1. Primera etapa (1980 – 1982).....	232
4.1.2. Segunda etapa (1984 – 1994).....	243
4.2. – SOBRE EL CONSTRUCTIVISMO Y LA VERTICALIDAD: LAS TORRES...	246
4.2.1. La construcción desde el refinamiento de las formas.....	248
4.2.2. Arquitecturas humanizadas.....	257
4.2.3. El concepto definitivo y los nuevos materiales.....	263
4.3. – UNA REVISITACIÓN DEL CLASICISMO A TRAVÉS DE LAS ANATOMÍAS	272
4.3.1. El falo (serie <i>Glande</i> , 1984).....	273
4.3.2. De la tradición del barro a la modernidad del metal.....	276
4.3.3. Cuerpo, composición y plomo.....	290
4.4. – FLUIDOS, MUTILACIONES Y EMANACIONES.....	294
4.5. – NUEVAS INVESTIGACIONES PLÁSTICAS: DE LOS MONTAJES AL COLLAGE.....	306
4.6. – “PODER TAMBIÉN ES EL ÚTERO”.....	316
4.6.1. <i>Mater materia</i>	318
4.6.2. De guerreros y guerreras: Minerva.....	323
4.6.3. La luna como imagen del poder fértil femenino.....	330
4.7. – LA ACUARELA COMO FORMA DE EXPRESIÓN DE LA NATURALEZA...	341

4.8. – INSTALACIONES.....	349
4.9. – NUEVOS RETOS: OBRA EN EL ESPACIO PÚBLICO.....	368
4.10. – ACTIVIDAD EXPOSITIVA (1983 – 1994).....	384
CAPÍTULO 5. LA CONSAGRACIÓN DE UN LENGUAJE PERSONAL: “MI OBRA ES MI EGO”, 1995 – 2022.....	405
5.1. EL MEDIO NATURAL: ENTRE LO VIVO (INSECTOS) Y LO MUERTO (FÓSILES).....	408
5.1.1. Acuarelas.....	409
5.1.2. Esculturas.....	422
5.2. LA PERMANENTE OBSESIÓN CONSTRUCTIVA.....	449
5.2.1. Acuarelas.....	426
5.2.2. Esculturas.....	430
5.2.3. Composiciones.....	437
5.3. CUERPO, CONSTRUCCIÓN Y PENSAMIENTO.....	450
5.3.1. Cuerpos: terracotas y metales. Realismo y geometrismo.....	451
5.3.2. Cabezas: escultura y obra gráfica.....	456
5.4. PODER Y DESEO: LO PUNZANTE.....	460
5.4.1. Cactus.....	460
5.4.2. Guerreros: serigrafías y esculturas.....	472
5.4.3. Escenas de plomo.....	494
5.5. NUEVAS TECNOLOGÍAS Y NUEVAS VÍAS DE EXPRESIÓN.....	496
5.5.1. Fotografía.....	496
5.5.2. Audiovisual.....	513
5.6. “LA CIUDAD, ESA MANÍA”: INSTALACIONES.....	516
5.7. LA CONSOLIDACIÓN DE LA OBRA PÚBLICA.....	547
5.8. ACTIVIDAD EXPOSITIVA (1995 – 2022).....	570
RECEPCIÓN CRÍTICA.....	619
CONCLUSIONES.....	633
BIBLIOGRAFÍA.....	645

INTRODUCCIÓN

- INTRODUCCIÓN -

Las creaciones de todo ser humano, en la práctica totalidad de las disciplinas, albergan, ya sea de forma evidente o residual, el aura de las experiencias vividas por su artífice. En el ámbito artístico esta vertiente se ve acentuada por la correspondiente carga emocional y personal que contienen las obras, siendo habitual encontrar piezas que reflejan situaciones, sensaciones o pensamientos que remiten a épocas pasadas del artista, es decir, a su biografía. En la obra de Miquel Navarro la remisión biográfica se hace patente desde la más indudable plasmación de su época infantil, algo que se percibe con la simple observación de las creaciones ejecutadas en cada una de las etapas en las que se divide su corpus artístico desarrollado durante casi seis décadas.

Es en su Mislata natal, en las acequias de sus campos, en la casa de sus padres en el barrio de la Morería o en las fábricas del municipio, donde Miquel tiene su primer contacto con todos los elementos que en su edad adulta va a desarrollar en sus creaciones a través de una estética propia. El juego con el agua de los depósitos que irrigaban las grandes anegadas fue lo que conduciría al artista a crear todo un universo de fluidos, símiles con la fugacidad de la vida, el paso del tiempo o la fertilidad, incluso mostrando un gran interés por la ingeniería hidráulica. El agua, junto con la tierra, de cuya conjunción nace el barro, le proporciona el primer acercamiento matérico al elemento que ocupará un gran protagonismo en sus creaciones como las figuras de terracota, elementos constructivos, incluso algunas de sus instalaciones de temática urbana. La flora y la fauna del lugar, con la presencia constante de insectos atraídos por las aguas y los néctares, se erigen en la motivación de algunas interpretaciones complejas relacionadas con lo primigenio, la dominación y el deseo sexual. Del mismo modo, las altas chimeneas fabriles, las construcciones industriales de Mislata, y la comparación entre las casas de pueblo y las elevadas edificaciones de Valencia capital, le impresionaban cuando de niño viajaba hasta la ciudad en tranvía. Por último, el recuerdo de la intimidad de su hogar, del que conserva varios enseres y objetos así como los muebles art decó del dormitorio de sus padres, y unos cromos coleccionables que le transportaban a las construcciones más antiguas del mundo, fue el factor que completó una serie de experiencias infantiles que marcarían a Miquel Navarro hasta el punto de hacer de ellas su mayor influencia. Esta circunstancia implica cambios de rumbo y nuevas perspectivas dentro de un mismo discurso, dependiente en su

totalidad del momento vital del autor y de las experiencias personales que vayan teniendo lugar, algo que llevó a Navarro a reconocer que “en la medida que transformemos nuestra actitud, nuestra situación, transformaremos nuestra actividad artística”.¹

Para revelar el origen de mi interés por investigar acerca de las creaciones de Miquel Navarro hay que remontarse al año 2011. Este surge al realizar un trabajo sobre arte valenciano en el último curso de la licenciatura de Historia del Arte. La atracción que en mí despertaba el arte contemporáneo, unido a la escasez de oferta académica en este ámbito durante mis años en la universidad, me llevaron a elegir un tema que bien contrastaba con los títulos, generalmente alejados del mundo actual, elegidos por mis compañeros. Metida de lleno en aquella suerte de investigación, consulté el catálogo de una exposición individual que la galería Luis Adelantado le dedicó en 1996, y observé cómo en el texto inicial de Enrique Juncosa se denunciaba la falta de estudios sobre una vertiente importante del recorrido del artista de Mislata: su obra erótica. Al seguir investigando pude comprobar por mí misma que realmente esta línea temática no era la más trabajada en las publicaciones. De aquella reflexión nació mi trabajo final de máster, embrión de esta tesis doctoral.

Es **objetivo** de esta tesis llevar a cabo una aproximación a la obra de Miquel Navarro que incluya la totalidad de su producción artística, desde sus inicios a mediados de los años sesenta hasta nuestros días, y que aglutine todas sus etapas creativas para disponer de una visión panorámica de su colección y obtener así nuevas perspectivas y conclusiones. Cabe destacar el hecho de que estamos ante un artista con una trayectoria suficientemente notable, no solo en el panorama valenciano, sino también a nivel nacional e internacional, con una obra que condensa una larga lista de virtudes destacables, y que adquiere relevancia dentro de su contexto, además de constituir un punto de inflexión para la historia de la escultura española actual. Es por ello que resulta evidente que una investigación monográfica como esta no debe pasar por alto los objetivos por los que realmente se lleva a cabo y que constituyen una aportación en sí misma. Esta tarea consiste en aportar un orden coherente a la información existente, pero también dilucidar la trayectoria de un autor con un corpus artístico incuestionable, fijar las distintas etapas de su producción, analizar su singular concepción de la escultura y, en definitiva, determinar sus logros en el marco

¹ NAVARRO, Miquel. Conversación con Carmen Calvo. En: *C. Calvo. Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Galería Temps, 1976, s/p.

de la escultura española. Realizar nuevas aportaciones al panorama historiográfico a nivel local y nacional constituye otra meta de este trabajo. El carácter de este género académico lleva intrínseca la voluntad de ampliar y difundir la información existente relativa al ámbito intelectual histórico-artístico en general, ya que no se va a investigar únicamente sobre el artista en cuestión, sino que se va a reflexionar sobre su figura en relación con su entorno, su tiempo y sus coetáneos. También tiene como finalidad reivindicar el género escultórico, contribuir a su conocimiento y difusión, y demostrar que sus límites son enriquecedoramente difusos, circunstancia que nuestro artista va a aprovechar para entrelazar lo tridimensional con otras disciplinas dando como resultado la instalación o el collage.

Ante una gran cantidad de publicaciones, catálogos, monografías y artículos relativos al objeto de estudio, se erige como uno de los objetivos principales localizar, recopilar y ordenar dicha información para posteriormente plasmarla en un formato académico cuyo contenido obedezca al rigor científico propio de una tesis doctoral. De entre esta cantidad de textos resulta llamativa la escasa atención prestada a algunos temas como el erótico, clave en el conjunto de creaciones de Miquel Navarro, por lo que otro objetivo del presente estudio va a ser resolver estas carencias y paliar los vacíos de conocimiento existentes. Teniendo siempre presente que una de las metas primordiales es demostrar que la obra del artífice que nos ocupa surge principalmente de las conexiones con su niñez, también se va a ahondar en cuestiones como las posibles influencias o inspiraciones que le llevan a reflejar las estéticas y los conceptos que incorpora en sus ejecuciones, pero también se pretende reflexionar acerca del empleo de ciertos materiales y su significado, así como recoger tanta información como sea posible referida a la fortuna crítica y la recepción de su obra por parte del público mediante la recopilación y ordenación de las exposiciones, tanto colectivas como individuales, de las que Miquel Navarro ha formado parte. Por último, esta investigación se propone, de un modo general, dar cuenta del desarrollo y el proceso evolutivo de un artista cuyo sentido de la creatividad florece en sus primeros años de vida y se mantiene hasta nuestros días. Crecimiento que resulta especialmente llamativo al quedar enmarcado, no solo en una serie de datos biográficos concretos, sino también en un panorama social, político y cultural determinado, en el que también se va a profundizar.

Uno de los interrogantes más trascendentes que se plantean al inicio de una tesis doctoral es el que se presenta tras decidir el tema a investigar, durante el proceso de gestación del estudio, y no es otro que el alusivo a la forma en la que se va a desarrollar la tesis. Esta cuestión afecta directamente al establecimiento de los límites, en todos los sentidos, desde las fronteras cronológicas hasta la extensión de la propia tesis, pasando por la profundización de los análisis y por la ordenación de los capítulos y subcapítulos enmarcados en el índice. Con el fin de abordar el tema de estudio y dilucidar dichas cuestiones, se va a emplear una **perspectiva metodológica** dúctil y abierta, dotada de cierta permeabilidad, que permita organizar una ingente cantidad de obras bajo tres parámetros generales: cronológico, temático y formal. De esta forma, el estudio arranca con un primer capítulo que empieza en 1945, año de nacimiento del artista, y finaliza en 1963, antes de que dieran comienzo sus estudios artísticos. En él se describe la Mislata de la posguerra, entorno en el que nació y creció Miquel Navarro y que le proveería de cuantiosas imágenes y vivencias que posteriormente plasmaría en sus creaciones. Esta parte, eminentemente sociohistórica, pero necesaria para comprender las asociaciones formales y conceptuales de la obra posterior, da paso al segundo capítulo, relativo a la etapa formativa en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia que cursó entre 1964 y 1967, y a sus primeras creaciones consistentes en dibujos anatómicos y algunas pinturas al óleo de estética pop realizadas a finales de los sesenta y principios de los setenta, finalizando el capítulo en 1972. A partir de entonces comienza, con el tercer capítulo, el estudio de la producción tridimensional, primero con pequeñas esculturas de chimeneas y otras estructuras constructivas verticales y luego con algunas composiciones hasta llegar al género de la instalación con su primera ciudad en 1973, extendiéndose el capítulo hasta 1982. El cuarto apartado, que contempla desde 1983 hasta 1994, reflexiona sobre cómo plasma sus propias ideas biográficas desde estéticas vanguardistas y leguajes plenamente contemporáneos. Es a principios de los ochenta cuando alza su primera escultura monumental, coincidiendo con el ánimo de trasladar la tridimensionalidad al papel a través de la técnica del collage, siendo a finales de los ochenta cuando da el salto matérico hacia el metal, con algunas piezas y composiciones escultóricas elaboradas en hierro, con el viraje que ello implica teniendo en cuenta que en el trabajo del artista había primado el empleo del barro. El agua y las obras de ingeniería hidráulica, las arquitecturas humanizadas, las cabezas geométricas, lo femenino, la luna y las ancestrales figurillas de terracota serán las temáticas protagonistas de las creaciones llevadas a cabo a principios de los noventa. Década en la que la representación fálica va a ser una máxima, apareciendo en algunas

ocasiones –especialmente en lo tridimensional– de forma metafórica y en otras de forma explícita, más habitual en la vertiente pictórica y gráfica. Es precisamente con este último formato con el que va a reflejar una serie de imágenes en las que los genitales amputados que arrojan fluidos son una constante. De dichas escenas se desprende toda una filosofía que hila con las obsesiones, neuras y paranoias de su autor y que revelan reflexiones acerca de la vida, la muerte, lo efímero, el pene como arma o la sexualidad. El quinto y último capítulo abarca la producción realizada durante los años comprendidos entre 1995 y 2022, y versa sobre la reafirmación de dichos lenguajes como relato autobiográfico, comprobando que continúa tratando los mismos contenidos de siempre, aunque introduciendo novedades de la mano de materiales nunca empleados, por ejemplo el aluminio, y con nuevos soportes fruto de la revolución electrónica y digital como la fotografía o el audiovisual. De este modo, además de continuar con los temas y formatos recurrentes, nuevas ideas como la vuelta al medio natural valenciano del que retoma el universo de los insectos tanto en acuarela como en escultura, construcciones independientes o en grupo, lo punzante, las serigrafías de guerreros monocromos y las esculturas de soldados geométricos o la introducción de nuevas tonalidades en sus piezas tridimensionales, son las aportaciones que se desarrollan en la última etapa de su producción, siendo esta la más extensa tanto en número de obras como en términos cronológicos.

El carácter académico de esta tesis y la intención de construir un estudio inédito y original ha conducido a la realización de una amplia selección de fuentes de información que, junto a otras vías de obtención de datos como las entrevistas realizadas de forma personal al artista, han servido de cimientos para edificar esta investigación. La frecuente presencia de Miquel Navarro en la bibliografía artística que contempla el periodo entre los años setenta y la actualidad, ha ocasionado una fase heurística más prolongada en el tiempo de lo deseable, sucediendo exponencialmente lo mismo con la fase hermenéutica. Cabe recordar que en los años ochenta se asistió al gran auge de las investigaciones sobre arte contemporáneo, si bien es cierto que estuvieron dedicadas generalmente a los artistas españoles de generaciones anteriores. Para ellos y, en fin, para los escultores en general, también fue una década de desarrollo, con multitud de propuestas innovadoras y en la que Valencia tuvo mucho que aportar, a pesar de que lo tridimensional continuaba siendo un género infravalorado frente a la pintura. Las dificultades de aceptación teórica en un marco fundamentalmente pictórico, la necesidad de una inversión mayor en formación del que la trabajaba, la falta de recursos tanto técnicos como matéricos, y el requerimiento de un

esfuerzo físico mayor, además del innegable hándicap de una dificultosa comercialización, hicieron de la escultura de los ochenta un género secundario frente a la imbatible pintura.

Para comprender la obra de Miquel Navarro es imprescindible conocer también en profundidad el entorno, el tiempo, o en palabras de Hyppolyte Taine “el estado general del espíritu” al que pertenece. Pero estamos ante un artista en activo, y por tanto resulta evidente que la inmediatez del contexto genera la problemática de no contar con la perspectiva deseable. Además, para el progreso investigador ha supuesto una barrera importante la condición de libertad estilística de la que Navarro ha hecho –y sigue haciendo– gala. Aunque algunos observan en ella reminiscencias tendentes a uno u otro movimiento, la historiografía no ha llegado a un punto de acuerdo en lo referente a la corriente artística a la que pertenece, si es que pertenece a alguna.

Teniendo en cuenta estas premisas y rescatando el aforismo de Taine, se ha optado por dar a esta investigación un sesgo positivista, motivado por el carácter complementario que se genera entre el producto artístico y su tiempo, lo que se traduce en una consideración de la obra como algo no aislado, es decir, inserta en un contexto cultural, histórico, social y político. También por la finalidad analítica de esta tesis en base a datos objetivos, así como por otras intenciones previstas, tales como su fundamentación documental, su intención de datar con precisión los hechos y las obras y, en definitiva, por su inherente ambición científica. Ante la consciencia de las carencias que presenta este método, se ha intentado no caer en otorgar más importancia a lo material que al alma de la propia obra, o adaptar, en un momento dado, la información recopilada a un marco preestablecido.

En este sentido, cabe enfatizar la importancia de desarrollar una tesis doctoral sobre arte contemporáneo, pues sin desmerecer la labor investigadora sobre otras épocas, tratar el arte actual conlleva una serie de dificultades que desde el inicio hay que asumir. Es el caso de la limitación temporal. Definir una frontera cronológica para tratar algo que aún está en evolución y que, con toda seguridad, va a verse aumentada mientras se procede a la redacción de resultados, puede conducir a cierta inseguridad. Otro de los obstáculos reside en la carencia de una herramienta útil y eficaz de la que sí se sirven los estudios de periodos anteriores: la perspectiva temporal, que permite reflexionar sobre el fenómeno histórico-artístico desde la globalidad y con el criterio necesario. Por el contrario, cuenta con algunas virtudes: que el investigador haya vivido la época que se investiga, conocer perfectamente el contexto en el que se desarrollan las obras de arte estudiadas y la recepción de estas por

parte de la sociedad y, por supuesto, contar con el aliciente de la colaboración del artista, lo que constituye, sin duda alguna, una fuente de información de primera mano de incalculable valor.

Otra decisión que genera inseguridad es la elección del orden del discurso, reflejado de manera clara en el índice. Estamos ante la obra de un artista que presenta multitud de temas, expresados a su vez en multitud de formatos y técnicas. Cuando decide tratar todos los contenidos con prácticamente la totalidad de los soportes, surge la cuestión de si será mejor opción organizar los contenidos por materias o por géneros artísticos, siempre siguiendo un eje cronológico. Considerando que estamos ante una monografía, cuyo interés reside en observar la evolución de la obra en relación con las circunstancias personales, artísticas y socioculturales, lo pertinente es proceder a ordenar la información de manera cronológica, estableciendo etapas artísticas y, dentro de estas, clasificar las obras por temáticas y técnicas. La coyuntura de la conjunción total (temática, matérica, técnica...) dentro de una obra, idea que ya ha sido expuesta anteriormente, da lugar a un repertorio artístico de un volumen extensísimo. El estudio de la producción de un artista tan polivalente constituye una ardua tarea por la multiplicidad de reflexiones que frecuentemente se repiten, y que sin embargo no se pueden dejar de tratar por el simple hecho de cambiar de soporte. Es comprensible pues que esta tesis revista una dificultad añadida ante tal condicionante, pues el número de obras a estudiar se multiplica muy notablemente cuando el artista transmite la misma idea en varios formatos.

Habría resultado interesante y enriquecedora la labor de incluir en esta tesis un catálogo razonado de toda la producción, pero además de que enfrentarse a un corpus artístico de tal magnitud habría supuesto mucho más tiempo del que los planes académicos doctorales de hoy en día contemplan, contamos con la parcial catalogación que Herminia Martínez Pérez incluyó en su tesis doctoral *Construyendo los paisajes del cuerpo humano: Miquel Navarro* (1992), y en especial, con la incluida en el magnífico catálogo razonado elaborado por Juan Ángel Blasco Carrascosa, si bien este se detiene en el año 2000. Ciertamente es que los veintitrés años que distan desde el final del objeto de estudio de Blasco y el año de finalización de esta tesis son suficientes para elaborar un nuevo catálogo que contemple este tiempo repleto de creaciones y nuevas obras. Dada la dificultad y laboriosidad de dicho trabajo, se ha considerado conveniente dejar esta posibilidad abierta a futuros

investigadores, que dispondrán de unos cimientos para ello como la obra de Blasco o como esta tesis doctoral.

No obstante, si bien es cierto que esta investigación no incluye dicho catálogo razonado, sí se observa un discurso repleto de imágenes que ilustran esta tesis y permiten de esta forma la visualización de las obras descritas, no solo de las ejecutadas por nuestro artista, sino también de otros creadores cuya obra guarda relación con la suya. También se ha considerado oportuno incluir cualquier instantánea que complemente y apoye el contenido textual. Las fotografías de obras pertenecientes al corpus artístico del creador objeto de estudio, que como resulta lógico son mayoría, se verán acompañadas de un pie de foto en el que aparecerá información relativa al nombre de la obra, año de creación, técnica y materiales empleados, pero no aparecerá el nombre de su autor con el fin de evitar repeticiones. No sucede lo mismo en las imágenes alusivas a las obras de otros autores, en cuyos epígrafes sí aparecerá el nombre de su creador, además de los datos técnicos de la pieza.

Una vez comenzada la labor investigadora, para proceder a la materialización de este trabajo, hubo que realizar un primer acercamiento a todas las fuentes literarias que nos proporcionaran una base fiable sobre el objeto de estudio, con el fin de aportar datos contrastados y enfoques inéditos. Este proceso de búsqueda y estudio que implica la elaboración de un paso previo a la redacción, vital para la tesis, como lo es el **estado de la cuestión**, no solo constituye una indudable adquisición de conocimientos sobre el tema, sino que, además, permite visualizar de forma panorámica el corpus bibliográfico como un todo y, en consecuencia, poder ordenarlo y definirlo según nuestras necesidades. Comenzaba entonces una profunda labor de vaciado de literatura especializada, no solo alusiva a Valencia y España sino también al ámbito internacional, que sumada a la bibliografía específica, publicaciones periódicas, catálogos de exposición, material audiovisual y testimonios de primera mano, componía un abismo intelectual al que enfrentarse.

Aunque el estado de la cuestión se concentre en la valoración del contenido de solo una parte de lo ya aportado en las diferentes producciones bibliográficas que tratan el tema a investigar, es necesaria una búsqueda previa, muy exhaustiva, de material con el que construir su base. Este vaciado bibliográfico, aunque no se aproveche en su totalidad para realizar el estado de la cuestión, sí es útil para valorar los avances, los diversos enfoques y,

sobre todo, los diferentes resultados que se han obtenido de las labores investigadoras para, una vez analizadas todas ellas, seleccionar unas y descartar otras. Es óptimo contar en este proceso con un distanciamiento temporal que permita vislumbrar con perspectiva las ideas resultantes de estos trabajos, pues de este modo es más fácil detectar las lagunas de conocimiento, los puntos débiles y los puntos fuertes de las investigaciones dependiendo de quién, cuándo, dónde y qué escribe.

Este estado de la cuestión pretende realizar comparaciones críticas y fundamentadas entre dichas publicaciones a través de los datos que se han ido aportando a lo largo de los años sobre Miquel Navarro y su obra. Es por esto que, en las próximas líneas, nos disponemos a revisar lo que ha plasmado la historiografía sobre el devenir del artista, desde sus inicios hasta la actualidad, así como la valoración que el mundo crítico e intelectual ha otorgado a sus creaciones.

En primer lugar, no debe perderse de vista que Miquel Navarro ha estado muy presente en un alto porcentaje de las publicaciones que han tenido lugar durante los años que lleva en activo, aunque como ya se ha explicado en los objetivos a seguir en esta tesis, la historiografía carecía de una publicación científica que aglutinara toda su trayectoria, no solo artística, sino también biográfica, y esta a su vez, razonada y actualizada. Hechos como que Navarro haya sido considerado un *artista-bisagra* entre dos generaciones marcadamente diferentes, así como que lograra exponer en un museo de gran relevancia internacional como es el Guggenheim de Nueva York cuando todavía era un creador emergente, hacen de este artista una figura de obligada mención en cualquier publicación de carácter general. A ello se añade que a lo largo de su dilatada trayectoria ha participado en numerosas exposiciones colectivas e individuales, lo que demuestra que se trata de un artista reconocido, que ha entrado en el canon de la escultura moderna, lo que a su vez se traduce en un gran número de catálogos editados que vienen a engrosar la bibliografía.

Para enmarcar al artista dentro de un contexto histórico y artístico, he acudido a fuentes de carácter bibliográfico referentes al marco valenciano y español especialmente, pero también de alcance internacional dada la circunstancia de que Navarro ha expuesto en lugares como el Museo Guggenheim de Nueva York (EE.UU.), la Fundación Lambert de Bruselas (Bélgica), el Museo Wilhelm Lehmbruck de Duisburg (Alemania), el Museo Wurth de Künzelsau (Alemania) o el Mie Prefectural Art Museum de Mie (Japón), con la

repercusión mediática, social y cultural que ello conlleva y que no hacen más que reafirmar la aceptación crítica de su obra.

La historiografía del arte se ha mostrado proactiva en cuanto al encasillamiento de los creadores en corrientes artísticas resultando de ello una ordenación infructuosa y encorsetada que en muchas ocasiones no guarda relación con la realidad, como ocurre en la Valencia postfranquista, en la que múltiples lenguajes personales conformaban el panorama artístico, mostrando rasgos comunes pero no lo suficientemente consistentes ni corporativos como para hablar de movimiento. Miquel Navarro es ejemplo de esta circunstancia, trabajando siempre ajeno a toda presión normativa, lo que no evitó que fuera etiquetado estilísticamente en numerosos textos. Pero en ese ánimo general por etiquetar estilísticamente a cada artista ha llevado en ocasiones a varios estudiosos a clasificar la obra de Navarro dentro de ciertas corrientes como la “nueva escultura española” o la “nueva escultura valenciana”, nomenclaturas con numerosos detractores, quienes, al tiempo que rechazan esta clasificación, lo etiquetan dentro de estéticas geométricas, metafísicas, constructivistas, postmodernas, etc. Esto último se justifica en las continuas referencias y homenajes a otros artistas o movimientos anteriores pero en ningún caso se traduce en la inclusión de Navarro en dichas corrientes.

Siguiendo un criterio cronológico, la primera referencia en la que se alude a Navarro desde un prisma intelectual y riguroso es el texto incluido en el desplegable editado con motivo de la exposición individual celebrada en 1975 en la galería Buades de Madrid. En su interior, Juan Manuel Bonet reflexiona acerca de la ciudad, el deseo y el juego que propone un todavía inexperto Miquel Navarro. A pesar de lo temprano del escrito, Bonet ya detecta en las piezas expuestas en Buades una serie de conceptos básicos que se fueron repitiendo incesantemente a lo largo de su trayectoria, especialmente en sus urbes: “Una ciudad en base al deseo y para el deseo, pero en la que pervive el poso de las civilizaciones pasadas y la utópica voluntad planificadora de los arquitectos visionarios”.² Bonet advierte en la ciudad que allí se expuso –*La Ciutat 73-74*– que se trata de una ciudad “anterior al [siglo] XIX, que aún no había desterrado del todo el juego y lo gratuito y en la que las instituciones del señorío mundano y espiritual de la clase dominante se perfilaban en el horizonte, aún con cierta grandeza”.³ Además de localizar una clara referencia a lo

² BONET, Juan Manuel. “Miguel Navarro constructor”. En: *M. Navarro en Galería de Arte Buades*. Madrid: Galería de Arte Buades, 1975, s/p.

³ *Ibid.*

arqueológico y a lo ancestral a través de un “encubrimiento de una poética del retorno a las cosas pretéritas”,⁴ también realiza una interesante apreciación relativa a los cementerios como uno de los pocos ejemplos de urbanismo racional que existen y que Miquel retoma para llevarla al terreno de los vivos dentro de una motivación poética y sentimental, pero que presenta formas racionales. Recursos como frontones neo-clásicos, altos edificios a modo de rascacielos o torres de connotaciones fálicas enmarcados por largas avenidas, dan un resultado lógico y, a la vez, orgánico. En lo referente al poso de su infancia, Bonet afirma que en su ciudad no se aprecia ni siquiera un paralelismo claro con la Valencia que conoció Navarro y que, por tanto, las referencias concretas habrá que buscarlas en justificaciones menos explícitas. Concluye que dentro de esa conjunción de “arquitectura visionaria, Las Vegas y cementerio, son la dimensión artesanal y el regusto erótico [...] los elementos que más destacan. De ahí que nos sitúe en el centro de la relación entre orden y juego, urbanismo y diseño, lógica y absurdo”.⁵

Aquella serie de cualidades genuinas que enumeró Bonet fueron las que también llamaron la atención de Margit Rowell al seleccionar a Navarro para formar parte de la colectiva “New images from Spain” que tuvo lugar en el Museo Guggenheim de Nueva York en 1980. Rowell, que además de hacerse cargo del comisariado también escribió los textos del catálogo de la muestra, sitúa al valenciano en un marco influido por la vanguardia, pero con un resultado muy personal y autónomo, que parte de estructuras sumamente elementales, a la par que opuestas, y que dan como resultado en los relieves y objetos arquitectónicos que se expusieron “un efecto extremadamente inquietante pero convincente”.⁶ Respecto a su catalogación estilística, Rowel dice de Navarro que es “ingenuo en relación con la mayoría de las vanguardias actuales, sin embargo, está infundido con la conciencia social tradicional de vanguardia, traducida en una declaración cultural autónoma”.⁷ Son múltiples las inspiraciones que llevan a Navarro a crear sus obras: “De Chirico, Giacometti, el Constructivismo ruso, las pirámides egipcias, la arquitectura neoclasicista, los cactus y cuernos de toro en su interior, alusiones a la naturaleza y la cultura. Un amplio repertorio de historia y actividad humana se refleja en estas formas frágiles, enigmáticas: lo espiritual y lo mundano, lo oculto y lo obvio, lo antiguo y lo nuevo,

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ ROWELL, Margit (com.). *New Images from Spain* [catálogo de exposición]. Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1980, p. 35.

⁷ *Ibid.*, p. 34.

simbolismo y formalismo, sexualidad y geometría, humor y seriedad, ingenuidad y complejidad, lo visionario y lo real, lo árabe y lo griego, lo pagano y lo cristiano”.⁸ Todo ello sin abandonar la idea de que su entorno nativo es algo ineludible en su obra.

Este frecuente juego de contrarios del que Navarro ha hecho su sello, no lo entiende Rowell como una contradicción constante, sino como una síntesis de la experiencia humana, lo cual da lugar a múltiples lecturas. En cuanto al ámbito matérico, la comisaria ya visualiza la importancia que va a tener el lodo en la obra de un artista cuyo medio es la tierra y el agua. Las intenciones ideológicas de Navarro van a llevar a Rowell a comprender que lo que busca el artista es, como ya advirtió Bonet, retomar la tradición mediante el material más antiguo, a partir del cual se crearon utensilios, artefactos y arquitectura desde la época del hombre prehistórico hasta el presente, pasando por culturas como la egipcia o la árabe.⁹ Lejos de lo que va a ser habitual, la autora del texto no se detiene concretamente en las ciudades, pero sí en sus piezas cerámicas, las cuales parecen mantener cierta relación con la pintura y la arquitectura, que son “el arte de la ilusión y el arte de la construcción”¹⁰ respectivamente. En los temas que trabaja, como los paisajes y las construcciones, Rowell detecta que son temas de pintor, concibe sus esculturas de forma pictórica, “como un conjunto o dispersión de motivos dentro de un marco cerrado, establecido. La alusión a la pintura es visible en sus mesas o mesas ajardinadas y en la *Pirámide*, que obedecen las mismas leyes y funcionan como cuadros para ser vistos desde arriba. No obstante, estas piezas son muy diferentes a la pintura en su proceso (construcción y colocación), presencia física (volumen y escala) y gama de colores (principalmente los colores naturales de los materiales)”.¹¹ En la línea de los escultores internacionales de mayor calidad que surgieron a partir de mediados de los años sesenta, Navarro requiere de un espectador involucrado, pues como dijo Margit Rowell, “el desplazamiento y la recreación son conceptos clave”.¹²

José Miguel García Cortés en su tesis doctoral,¹³ fechada en 1990, ya lo sitúa de manera absoluta como el escultor más relevante del panorama valenciano de los años setenta, junto a Joan Cardells y Ángeles Marco. Aunque en él detecta referencias muy variadas tales como el surrealismo y la ensoñación, la metafísica de Chirico, la escala de

⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁹ *Ibid.*, pp. 34-35.

¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹¹ *Ibid.*, p. 35.

¹² *Ibid.*, p. 35.

¹³ GARCIA CORTÉS, José Miguel. *Los años setenta en Valencia. La consolidación de lenguajes y estéticas individuales en las artes plásticas* [tesis doctoral]. Valencia: Universitat de València, 1990, p. 282.

Charles Simond, y especialmente el constructivismo ruso y su geométrica, considera su obra como una mezcla entre sus propias vivencias y la historia cultural de la humanidad que dan como resultado un nuevo lenguaje: el propio de Miquel Navarro. Este mismo año Javier Maderuelo en su libro *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura* (1990) introduciría un concepto clave para entender este corpus artístico y, más concretamente, las instalaciones de temática urbana. Afirma Maderuelo que lo que Navarro construye es el “paisaje escultórico”¹⁴ en un proceso lúdico en el que intervienen la yuxtaposición matérica y el juego de relaciones entre los elementos que lo conforman. Añade que no solo en las ciudades, sino en todo su repertorio, se da una interesante “pluridiversidad de elementos”,¹⁵ dando lugar a una obra nutrida de “esquemas mentales”.¹⁶

De ese mismo año es el catálogo editado por el IVAM con motivo de la retrospectiva titulada “Miquel Navarro. Les ciutats”, en el cual Robert J. Loescher detalla numerosos aspectos de la obra de Miquel Navarro en su texto “Ironías urbanas. Las ‘ciudades’ de Miquel Navarro”. Gran parte de sus líneas aluden a lo ligado que el artista está a sus raíces, a su tierra y a sus costumbres: “a pesar de su firme sentimiento regionalista, la obra supera los límites locales en cuanto a referencias y captación, ya que es paradigmáticamente español y al mismo tiempo posee dimensiones universales”.¹⁷ El catedrático encuentra en la obra del valenciano una serie de nexos biográficos y culturales, tanto en el ámbito nacional, con la picaresca española, la obra de Goya o la tradición Quijotesca; como a nivel local, que contempla la horizontalidad del Mediterráneo, de la huerta o de la albufera en contraposición a la verticalidad de sus palmeras, naranjos y montañas que los rodean, sin abandonar ciertos rasgos como la luz de Sorolla o el modernismo del Cabañal, así como la tradición ceramista valenciana, indicando en todo momento “la importancia de los orígenes”.¹⁸ En lo alusivo al movimiento artístico que más se adapta a la forma de trabajar, Loescher afirma: “¿Es Navarro posmodernista? Sí, de hecho es uno de los primeros escultores posmodernos españoles”.¹⁹

¹⁴ MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Mondadori, 1990, p. 284.

¹⁵ *Ibid.*, p. 283.

¹⁶ *Ibid.*, p. 284.

¹⁷ LOESCHER, Robert J. “Ironías urbanas. Las ciudades de Miquel Navarro”. En: TODOLÍ, Vicent (com.). *Miquel Navarro. Les ciutats* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 1990, p. 9.

¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁹ *Ibid.*, p. 79.

También se ha tenido presente la existencia de una tesis doctoral dedicada a Miquel Navarro, a cargo de Herminia Martínez Pérez, quien en 1992 la presentó en la Universidad Politécnica de Valencia, bajo la dirección de Ángeles Marco. *Construyendo los paisajes del cuerpo humano: Miquel Navarro* fue la investigación académica más extensa hasta el momento, constituyendo un texto en el que la exhaustividad y el profundo análisis del objeto de estudio han significado una de las bases sobre las que construir la presente tesis. Si bien se trata del mismo artista, el enfoque de la investigación de Herminia Martínez planteaba “una reflexión sobre la representación arquitectónica [...] partiendo de la relación entre la arquitectura vivida y la escultura representada”²⁰ y “analizar la obra de Miquel Navarro desde una perspectiva escultórica y centrada en la práctica de la misma”,²¹ algo que dista considerablemente de los objetivos de este estudio. No obstante, a lo largo de sus páginas se recurre a breves pinceladas biográficas desde una perspectiva transversal asumiendo que “es difícil separar artista y obra, persona y vida. En este caso, ha sido imposible realizar tal dicotomía”.²² Se desglosa la relevancia del barro como material primordial, lo que conecta con la tradición cerámica de su pueblo, hasta el punto de que en las ocasiones en las que trabaja otros materiales como el hierro, la madera o el zinc, les otorga apariencia terrosa.²³ En la entrevista que Martínez realiza al autor, y que se desglosa a lo largo del estudio, cobran especial relevancia los contenidos matéricos y, con mayor fuerza, como no podía ser de otro modo, los referentes a la arcilla, reconociendo Navarro que hay muchas cosas de su entorno que se relacionan con su obra,²⁴ además de referirse a la perpetuidad que le ofrece el barro, el cual no encuentra en el hierro. Finalmente, la artífice de la tesis que nos ocupa plasma la circunstancia de que Navarro “ha sido uno de los pocos escultores contemporáneos, que ha dado a la arcilla un carácter no transitorio. Al tratar la terracota como materia definitiva, ha dado a este material unas cualidades [que] hasta ese momento no parecían tan evidentes”.²⁵

Siguiendo con las asociaciones entre su obra y su vida, afirma Herminia Martínez: “la tierra es por tanto, nuestro lugar de origen y de referencia. A ella se asocian los recuerdos”,²⁶ y así ocurre en la producción artística de Miquel Navarro, en la que, además

²⁰ MARTÍNEZ PÉREZ, Herminia. *Construyendo los paisajes del cuerpo humano: Miquel Navarro* [tesis doctoral]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1990, p. 3.

²¹ *Ibid.*, pp. 5-6.

²² *Ibid.*, p. 126.

²³ *Ibid.*, p. 12.

²⁴ *Ibid.*, p. 16.

²⁵ *Ibid.*, p. 25.

²⁶ *Ibid.*, p. 31.

de la relevancia matérica también cobra protagonismo la temporalidad según la cual “se ve reflejada en su obra [...]. La experiencia personal del artista, se expresa a través de sus vivencias y en el transcurso de la elaboración de la obra. Pasado y presente se conjugan. [...] El escultor, percibe el mundo que le rodea porque está en él, pertenece a él y su experiencia plástica se produce en ese mismo ámbito”.²⁷ Lo que reafirma el propio artista en un testimonio que queda recogido en dicha tesis: “Yo recupero la memoria para aclarar mi identidad. [...] recupero la memoria para elaborar el presente”.²⁸

Estos y otros temas como la evolución de las urbes, en concreto Valencia y Mislata, los orígenes rurales del artista, sus inicios como escultor, la vertiente didáctica de sus ciudades y su tangibilidad, lo metafísico y el paisaje, pero también conceptos universales como lo íntimo, la sensualidad o la religión, son tratados en profundidad en la interesante entrevista que realizó Pedro de Sancristóval con motivo de la exposición individual “Miquel Navarro. Escultura y lenguajes”, celebrada en la sala Vitoria-América-Gasteiz en 1996, conversación que se incluyó en el catálogo de la muestra, en la cual el artista ofrecía la primera definición profunda y fundamentada, aunque muy personal y etérea, de lo que son sus ciudades, a las que también se refiere como sus “paisajes escultóricos”:²⁹

Mis ciudades son espacios para mi libertad y para la libertad de los demás, para mi orden y para mi desorden, para mi cordura y para mi locura, para mi obsesión y para mi deseo, para mi sensualidad y para mi espiritualidad, para lo que sé y para lo que no sé, para mí y para todos los que quieran seguir siendo sinceros y simples, sensibles y francos, en cualquier edad, estado o condición.³⁰

En dicha conversación pronunciaría una frase que condensa a la perfección las motivaciones de su obra como un relato autobiográfico, en la que decía “Mi obra es mi ego, pero mi ego es polivalente, ancestral, como el mito, cósmico, litúrgico, religioso [...] No tengo credo estético, soy agnóstico y figurativo; alguna vez narrativo o realista; no soy abstracto, pero sí lírico en los elementos y en los conjuntos”.³¹ También aporta una visión muy particular de lo vertical y lo horizontal:

Hay una cierta permanencia en lo vertical, -afirmación: cipo, hito, mojón, miliario, cruz de término; o agresión: pilastra, poste, cipote, picota, horca-. Y en cambio lo horizontal tiene

²⁷ *Ibid.*, pp. 105-109.

²⁸ *Ibid.*, p. 124.

²⁹ SANCRISTÓVAL, Pedro de. “Mi escultura es mi ego” [entrevista]. En: *Miquel Navarro, escultura y lenguajes* [catálogo de exposición]. Álava: Diputación foral de Álava, 1996, p. 46.

³⁰ *Ibid.*, p. 34.

³¹ *Ibid.*, pp. 43-44.

muchas más posibilidades temporales y de juego, es la cancha de la vida. En realidad son dos discursos distintos. El discurso de lo vertical que sube y baja, que emerge o se abisma y el discurso del horizontal que tiene la lenta y rumorosa sensualidad de lo temporal. quizá lo vertical sea algo más brutal.³²

Por último, ambos otorgan una relevancia notable al tratamiento del agua en su imaginario creativo, reconociendo que:

El agua es la vida. Casi todo, lo seminal o lo corporal, es agua; es el gran vehículo en el que se desenvuelve y gesta lo que va a nacer y morir. De la misma manera que el manantial se convierte en fuente, la fuente es la salida, es la gárgola y el falo que conduce al agua, lo más espiritual de la materia, el abismo.³³

Estas cuestiones también se plasmaron en otra entrevista realizada este mismo año a cargo de Liam Kelly, propiciada por la exposición individual que tuvo lugar en el Almudín de Valencia. Además de las atractivas reflexiones que se desprenden de la conversación entre ambos, en la que tratan sobre temas tan dispares como el concepto de poder, el compromiso político que destilan sus obras, el aspecto metafísico, la muerte, la vida, el poder, la añoranza al pasado o la noción de ciudad, dan especial importancia a los contenidos acuáticos, tan presentes en su producción, apareciendo de nuevo la habitual dualidad de conceptos mediante la cual se aprecia una doble vertiente para justificar que, tanto el agua como lo seminal se dirigen a un mismo fin, que no es otro que la vida, hallando numerosos paralelismos entre “el fluido humano y el fluido de la fuente”.³⁴ En este sentido, Navarro reconoce ante Liam Kelly: “El agua simboliza el pasar del tiempo; por otro, simboliza la fertilidad y la vitalidad”.³⁵ También llama la atención la lectura que Navarro ofrece de un elemento tan imprescindible y al mismo tiempo desapercibido como es el suelo, que para él constituye “el elemento principal porque la obra surge del suelo conforme va andando por él la persona. Es así como se define la relación humana, la relación que mantiene mi obra con los seres humanos”.³⁶ En ese ánimo de dotar al concepto espacial de una carga tan significativa, reafirmaba el artista lo expuesto en la entrevista de Sancristóval, añadiendo que en lo vertical y lo horizontal encuentra una fórmula óptima para representar el poder masculino y femenino respectivamente, siendo sus ciudades una creación que responde a ambos sexos: “creo que en la parte femenina está en las horizontales, en lo que

³² *Ibid.*, p. 36.

³³ *Ibid.*, p. 37.

³⁴ KELLY, Liam. “Entrevista con Miquel Navarro” [entrevista]. En: KELLY, Liam; PÉREZ, David (com.). *Miquel Navarro 1973-1996* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996, p. 53.

³⁵ *Ibid.*, p. 46.

³⁶ *Ibid.*, p. 50.

se extiende. Aunque veo la presencia de elementos tanto masculinos como femeninos, a menudo domina lo vertical, pero sigo pensando que los dos aspectos están ahí”.³⁷

Enrique Juncosa, en el elocuente texto del catálogo que se publicó con motivo de la exposición monográfica en la galería Adelantado de Valencia en 1997, insiste en la carencia de estudios o textos que profundicen y exploren en el tema sexual y erótico dentro de la obra de Navarro. Esta materia, tan evidente en el repertorio temático del artista y su vez tan ignorada, despierta la curiosidad del autor del catálogo que se pregunta si esto se debe a simples distracciones, o si por el contrario la razón de este rechazo es un “conservadurismo patético”³⁸ al tratarse de una erótica predominantemente homosexual. Aunque con el paso de los años fueron surgiendo publicaciones que tratan con menor pudor este tema, en materia de sexualidad sigue percibiéndose una carencia de atención impropia de un artista cuya obra está regida absolutamente por lo erótico y lo sensual. Dentro del conjunto artístico que nos ofrece Navarro, y según apunta Juncosa, estamos ante un tipo de obra que la crítica no ha sabido comprender al prestarse más atención “a dar cuenta no de su potencial metafórico, sino del potencial metafórico de una ciudad real, tratándolas casi como maquetas, y hasta el punto de convertirlas en algo irrelevante, meras ilustraciones de los más variopintos discursos sobre política y urbanismo”.³⁹ Al parecer –defiende Juncosa– el motivo de tal confusión puede residir en la multitud de ideas que nos provocan estas escenas, especialmente y de manera obvia, muchas sobre la ciudad. Pero no son representaciones, no son maquetas lo que Navarro ejecuta. Son “una declaración de principios sobre la autonomía del arte”.⁴⁰ Para el autor del texto la ciudad de Navarro es “una metáfora de esa autonomía”,⁴¹ que no se conforma con una ligera aproximación formal, sino que es inherente a su obra. Ya no estamos ante obras que son puros conjuntos de señales o de convenciones, sino que se trata de algo más denso, con mayor contenido, abiertas y semánticamente complejas.⁴² Estamos, en opinión de Juncosa, ante una obra que no es interpretable,⁴³ lo que sin duda es una característica buscada por el artífice, que lo

³⁷ *Ibid.*, p. 48.

³⁸ JUNCOSA, Enrique. “Erótica de la ciudad”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Galería Luis Adelantado, 1996, p. 7.

³⁹ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁴¹ *Ibid.*, p. 6.

⁴² *Ibid.*, p. 6.

⁴³ *Ibid.*, p. 7.

emplea como recurso para acrecentar el misterio de su significado y con ello también la fascinación del visitante.

Precisamente sobre el concepto de ciudad reflexiona en su texto, con una visión muy particular sobre estos conjuntos: “La ciudad [...] es el espacio de la búsqueda erótica, y en su interior laberíntico descubrimos gloriosas torres, símbolos del deseo, y que nos hablan de la presencia del otro masculino”.⁴⁴ Otra interpretación inédita que realiza Juncosa es la relativa a las escenas de amputaciones en las que “el sujeto aparece como vestigio arqueológico, muy lejos de la entidad universal dibujada en los momentos álgidos de la modernidad”.⁴⁵ Y recuerda que se trata de una elección temática que no solo fue novedosa, sino también precoz: “El cuerpo fragmentado –o que ha sufrido amputaciones–, es frecuente [...] en la obra de Miquel Navarro y ya desde sus mismos orígenes. Se trata de un tema que se adelanta en el tiempo a toda una serie de poéticas que han gozado de gran predicamento”.⁴⁶

Uno de los texto más ilustrativos y clarificadores que se han escrito sobre Miquel Navarro es *El mundo de Miquel*, a cargo de Manuel Blanco, quien en 1997 plasmaba sus reflexiones sobre el artista en el catálogo de la exposición que llevaba el mismo nombre y que fue exhibida en numerosas ciudades de todo el mundo. Blanco otorga una especial atención a la impronta que dejó el entorno lúdico donde se desarrolló la niñez del artista, así como a la influencia de diversas corrientes, aunque evitando homenajes y apropiaciones, dando lugar a una obra repleta de llamadas al espectador que lo involucra en su juego, con bases de fragmentaria e indefinida procedencia. Esta misma fragmentación se da también en los medios de los que Navarro se sirve para expresarse, acudiendo constantemente a la alternancia de lenguajes, incluso a la hibridación de los mismos, hasta el punto de atribuir al artista la creación del “campo de la arquitectura/escultura propiamente dicha”.⁴⁷ Blanco corrobora lo ya aportado en referencia al tema hidráulico en las creaciones del valenciano, aunque añade que la fijación por estos contenidos le viene dada por la huerta, los juegos de la infancia, la playa valenciana, la Albufera, el Tribunal de las Aguas; y lo plasma en sus

⁴⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁷ BLANCO, Manuel (com.). *El mundo de Miquel* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997, p. 23.

fuentes, en los fluidos que emanan de sus mutilaciones, en los sistemas hidráulicos que representa.

En cuanto al concepto de ciudad, Blanco detecta que en ella juegan a intercalarse el macrocosmos y el microcosmos. Sobre su perdurabilidad, son únicamente las fotos, que el propio artista diseña una a una, las que dejarán el único soporte tangible que va a quedar sobre cada una de las instalaciones, fotos que constituyen una obra autónoma en sí misma. Apela al control y diseño que Navarro hace de estas instalaciones desde su cabeza, pues nunca se ha encontrado ningún plano previo de sus ciudades.⁴⁸ Recala en la evolución que han sufrido estas intervenciones desde que creara la primera de ellas, cambiando progresivamente los materiales, la distribución de sus elementos, las casas de menor altura, las altas torres, el tráfico, etc. Se detiene en una interesante comparación entre las elevadas construcciones de Navarro y las torres de San Gimignano, las de Bolonia, la torre de Babel,⁴⁹ Manhattan, las edificaciones del arquitecto Louis Kahn, las torres satélite de Baragan en México, el *downtown* americano. Pero también con las torres de Serranos y Quart, o el Miguelete.⁵⁰ Además, afirma Blanco: “las ciudades no son solamente su obra, su mejor obra, sino también una metáfora muy sutil de ella, una auto descripción”,⁵¹ aludiendo a la incuestionable huella autobiográfica.

Corroborando lo aportado por otros con anterioridad en lo referente al agua, Blanco destaca la importancia de estas imágenes y las considera una ocasión para reformular el concepto de mutilación con el que conseguir nuevos lenguajes mediante los que poetizar tales disecciones, es decir, la oportunidad de “seccionar la realidad para convertirla en otra cosa, [...] desde los miembros perdidos, o mutilados, de las estatuas a los cuerpos agredidos, cortados, mutilados, dominados”.⁵² Respecto a las alusiones a lo femenino, destaca de Navarro su habilidad para relacionar los genitales con las formas naturales.⁵³

Una de las mayores publicaciones que se dedican a Navarro individualmente se gestó en 1999 de la mano de Kosme de Barañano. En esta completa monografía se recogen numerosas e interesantes asociaciones formales y conceptuales con otros creadores, más

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 33, 34 y 37.

⁴⁹ Concretamente en la interpretación de Pieter Brueghel el Viejo, de 1563, conservado actualmente en el museo Kunsthistorisches, en Viena.

⁵⁰ BLANCO, Manuel. *Op cit.*, p. 112.

⁵¹ BLANCO, Manuel. *Op cit.*, p. 164.

⁵² BLANCO, Manuel. *Op cit.*, p. 144.

⁵³ BLANCO, Manuel. *Op cit.*, p. 148.

allá de los artistas con los que se le relacionaba hasta el momento. Aunque el autor de *Miquel Navarro* no encasilla al escultor en ninguna corriente artística, sí lo califica como un “excelente formalista”⁵⁴ cuya obra, regida por la serenidad, refleja la proyección humana.⁵⁵ En el ámbito matérico, Barañano afirma que en las obras de Miquel Navarro la tierra cocida se emplea para aportar calidez, mientras que otros elementos como el hierro, el aluminio o el zinc, se escogen para dar a la obra una presencia mecanicista. También plasma la idea de que la ocurrencia de ligar lo metálico al adobe proviene de la combinación que ya realizaba Brancusi de mármoles y maderas. En definitiva, Navarro juega con el encuentro de los materiales creando fuertes contrastes de texturas y luces, produciendo así su propio espacio.⁵⁶ Barañano advierte, de nuevo, la fijación por el agua como el origen de todo, que se traduce en la identidad de sus paisajes, llegando incluso a reconocer que “la identidad del paisaje mental de Navarro es el agua, la necesidad de canalizar y trabajar la presencia del agua”.⁵⁷ Una parte importante en las piezas de Navarro son los elementos de canalización, que encuentran un fuerte vínculo con su niñez, y por otra parte lo son también las fuentes de sus esculturas públicas.⁵⁸ Esta propuesta entronca con la acertada visión de Barañano mediante la cual no debe confundirse el objetivo de mutilar las formas: no se trata de arrebatar un miembro, no es una castración, es el brotar de la fuerza, de la vida, el corte es un formalismo que convierte al órgano en instrumento, del cual mana energía porque el cuerpo constituye una gran fuente de riqueza, y la fuente seminal del poder.⁵⁹

En cuanto a los contenidos urbanos, lo que Navarro persigue es, dice Barañano, la idea de la ciudad universal y arquetípica. El concepto de paisaje es un concepto que se genera desde la ciudad, desde donde se contempla lo exterior, el campo, como tema de representación. Todo paisaje se ve desde la ciudad. Lo que defiende Barañano es que el artista “no solo ve el paisaje desde la ciudad sino que, asimismo, mira a la ciudad como una forma del paisaje. Su escultura es la experiencia -no la representación- del paisaje de la ciudad”;⁶⁰ idea que inevitablemente va de la mano de un marcado arraigo vital en el que las visiones de ciudad y periferia quedaron establecidas de por vida en el artista. Tanto es así que lo que Navarro lleva a cabo es, según Kosme de Barañano, una investigación de la

⁵⁴ BARAÑANO, Kosme de. *Miquel Navarro*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 35.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 17, 27, 35 y 173.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 177.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 19.

ciudad desde la escultura;⁶¹ no es un análisis arquitectónico o sociológico, ni arqueológico, no refiere edificios emblemáticos sino masas urbanas, ni son ciudades concretas, sino todas las ciudades. Se trata de “generatrices de espacios para la confrontación de ideas”.⁶² Navarro crea ese paisaje de la ciudad y la deja crecer, en sentido horizontal –relacionado con su forma femenina– y en sentido vertical –como forma masculina–.⁶³ Y crece porque sus ciudades son un “documento artístico vivo [...] no solo cristaliza una idea, sino que amplía la experiencia contemporánea”.⁶⁴ Barañano retoma el planteamiento realizado por Bozal al defender que la explicación de que las ciudades de Navarro tengan formato de instalación reside en el objetivo que estas pretenden, que no es otro que la expansión. Este fin requiere reflejar el concepto de ciudad en toda su extensión, de forma completa, lo cual también permite observar la influencia europea de urbanismo, de visión radial, centrífuga, del arabismo valenciano.⁶⁵ En definitiva, la conclusión a la que llega Barañano acerca de estas instalaciones urbanas es que lo que Navarro requiere del espectador es sensibilizarlo de valores conceptuales, formales y sociológicos, con el fin de “repensar la ciudad”.⁶⁶

Esta es la publicación que más se adentra en la vertiente biográfica del autor, haciendo continuas referencias a lo largo del texto a datos de su vida, incluyendo en sus últimas páginas una serie de fotografías personales del entorno más íntimo de Miquel Navarro, lo que da cuenta de la relevancia del aspecto biográfico que Barañano detecta en su obra. Esta monografía se complementa con otra publicación de 2003 que también firma Barañano en la que, bajo el título *El artista en su taller*, se ofrece una visión muy particular de su forma de trabajar, el ambiente y el espacio en el que crea sus obras y también los espacios en los que se desarrolla el día a día de Navarro. En sus textos se reflexiona, con una visión algo más renovada, cómo comprende Navarro la ciudad: “encuentro íntimo entre lo construido y lo abierto, entre obra civil y canal de comunicación, entre lo concreto y lo abstracto, lo modelado y lo infinito”.⁶⁷ Se percibe también, siguiendo con las dualidades, la convivencia entre el detalle y la totalidad, siempre sin perder de vista que el concepto de paisaje nace “desde la civis que civiliza”,⁶⁸ y siendo consciente en todo momento de la

⁶¹ *Ibid.*, p. 175.

⁶² *Ibid.*, p. 175.

⁶³ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 43 y 53.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 175.

⁶⁷ BARAÑANO, Kosme de. *El artista en su taller*. Madrid: TF Editores, 2003, p. 62.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 68.

condición de paisaje como construcción cultural, hecho desde la altura del hombre, y no desde su escala.

Es Calvo Serraller, dentro del catálogo de la exposición individual que el IVAM dedicó al artista en 2005 con motivo de su generosa donación de obras, quien lo considera más constructor que constructivista,⁶⁹ mientras que en la misma publicación, Tomàs Llorens ve clara la atracción que sentía Navarro por la excitación utópica que detectaba en el constructivismo ruso,⁷⁰ pero también, como advierte Rafael Sierra, en la cultura pop que le sorprendía ya en sus primeros años de vida a través de cómics, fotografías o películas, haciendo que desde entonces haya sido “incapaz de liberarse de la obsesión por los héroes y las urbes que quedaron atrapados en decenas de viñetas y en su retina”.⁷¹ Estas escenas se traducen posteriormente en las representaciones de guerreros que muestran, entre otras vertientes, un marcado sentido de la sexualidad, aspecto que está siempre presente, tal y como reconoce el propio Miquel Navarro en la entrevista realizada por Rafael Sierra que incluye el catálogo que nos ocupa:

Cuando la obra es muy personal y se manifiesta el estado psicológico, la sexualidad es una de las cosas que más se evidencian. La sexualidad que yo expreso es polivalente, con muchos sentidos distintos. Si por un lado está el deseo, por otro también está la ironía, y también el dolor. ¿Podría ser un diario íntimo? Al pie de la letra, no. Es, parcialmente, un diario de fantasía.⁷²

Lo que sí se aproxima verdaderamente a esa intimidad son los recuerdos de la infancia del artista, algo que ya había sido defendido por otros estudiosos con anterioridad, pero que en el catálogo del IVAM profundiza Tomàs Llorens en un texto acertadamente titulado “Casa, época, barro, ciudad, juego. Cuatro notas sobre la escultura de Miquel Navarro”, en el que se realiza un recorrido por los elementos del entorno natal del escultor como los azulejos, su residencia familiar, las fábricas y almacenes, o las acequias y canales en cuyas orillas se acumulaba el lodo, que constituyen sin duda la base formal de su obra. Pero,

⁶⁹ CALVO SERRALLER, Francisco. “Alegoría”. En: CÍSCAR, Consuelo (com.). *Miquel Navarro en la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2005, p. 23.

⁷⁰ LLORENS, Tomàs. “Casa, época, barro, ciudad, juego. Cuatro notas sobre la escultura de Miquel Navarro”. En: CÍSCAR, Consuelo (com.). *Op. cit.*, p. 314.

⁷¹ SIERRA, Rafael. “Miquel Navarro: ‘La belleza me obsesiona y me asfixia’” [entrevista]. En: CÍSCAR, Consuelo (com.). *Op. cit.*, p. 27.

⁷² *Ibid.*, p. 35.

asegura Llorens, de todas las decisiones tomadas por Navarro a efectos creativos, siempre tuvo claro que “no quiso renunciar a los privilegios de su biografía emocional”.⁷³

A la creencia que defiende Llorens mediante la cual el barro es el material con el que más se identifica Navarro por cuestiones biográficas, se suma Calvo Serraller quien, en esta misma publicación, elogia el paso de lo telúrico a través del barro y los materiales cerámicos, a lo industrial mediante los metales.⁷⁴ Esta misma teoría es la que defiende Mónica Sánchez Argilés tres años más tarde en su libro *La instalación en España 1970-2000*. En él manifiesta que en el contexto de la instalación, aunque la obra de Navarro, en concreto sus ciudades, son ejecutadas con todo tipo de materiales, es el barro el que, sin ningún género de duda, destaca por encima del resto.⁷⁵

No obstante, es Juan Ángel Blasco Carrascosa quien en 2015 profundiza más notablemente a lo largo de su catálogo razonado en la cuestión matérica, destacando el afán experimentador que el artista demuestra desde sus inicios en la elección de materiales, característica que se ve anticipada en su obra *Llavis* (1969), ejecutada en gomaespuma.⁷⁶ Centrándose en los elementos habituales, Blasco se reafirma en que si bien el barro no es el único material que emplea, sí es su preferido. El lodo es el material –concretamente el barro cocido modelado– con el que encamina su latir artístico, elección que no es baladí, pues es una materia que está cargada de connotaciones: es el material utilizado en las primeras organizaciones urbanas de la humanidad, nos remite a nuestro origen, y lo valora como una materialidad casi sagrada, por su condición de proximidad al limo y a las aguas del origen.⁷⁷ El factor matérico es el que lleva a Navarro a tomar la decisión de iniciarse en la escultura abandonando de algún modo la pintura. Este cambio tiene lugar en 1972, cuando Navarro comienza a trabajar como modelista en una fábrica de loza y porcelana de la población vecina de Manises. Se trata de un punto de inflexión que explica que muchas de sus obras artísticas realizadas en este periodo fueran ejecutadas con refractario y/o tierra cocida,⁷⁸ circunstancia que refleja y justifica una importante conexión entre su vida y su obra.

⁷³ LLORENS, Tomàs. *Op. cit.*, p. 314.

⁷⁴ CALVO SERRALLER, Francisco. *Op. cit.*, p. 23.

⁷⁵ SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica. *La instalación en España. 1970-2000*. Madrid: Alianza, 2008, p. 134.

⁷⁶ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado. Esculturas, dibujos, pinturas y fotografías*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2015, p. 12.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 12-16.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 13.

La reflexión que ya había realizado Barañano acerca de que el agua es el paisaje mental de Navarro, es rescatada por Blasco que, además, se apoya en *La séquia* (1976-1977) para acreditar esta reafirmación identitaria, la cual le ha servido “de levadura artística” para plasmar en todos los formatos (dibujos, acuarelas, acrílicos, collages, etc.) su voluntad de tratar el tema del agua y la necesidad de canalizarla.⁷⁹

Apunta Blasco que el falo como emblema de vitalidad y potencia se ve constantemente asociado al temor a la ausencia del mismo, de verse desposeído de dichas cualidades,⁸⁰ pues el falo constituye el “símbolo de la perpetuación de la vida, del poder activo y de la fuerza de su propagación cósmica”.⁸¹ Y hace hincapié en lo llamativo de un creador de condición –personal y artística– puramente homosexual, en cuyo repertorio subyace un importante repertorio de simbología femenina.⁸²

Relativo a los guerreros, tan habituales como relevantes en el corpus artístico de Navarro, Blasco apoya el planteamiento ya expuesto por Barañano acerca de la proximidad entre estos y el *Guerrer de Moixent*, pero añade que no lo hace como una “revisitación”⁸³ de la pieza, sino como una referencia cultural. No considera que ocurra lo mismo con sus instalaciones, las cuales describe como “corporeizaciones de la *opera aperta*”,⁸⁴ que el artista deja abiertas a la “complementación visual” y que cada espectador llevará a cabo de forma personal como una apropiación inherente a toda percepción.⁸⁵

Otros estudiosos habían situado con anterioridad la obra de Navarro entre lo vanguardista y el movimiento posmoderno, pero Juan Ángel Blasco Carrascosa niega esas etiquetas aunque comprende (pero no comparte) la inclusión de nuestro artista “entre los artistas plásticos más representativos del postminimalismo, a escala internacional”.⁸⁶ Por su parte, el artista ha rehusado en numerosas ocasiones de estas etiquetas, reflexión que Blasco secunda, aunque añade que esa intemporalidad que el propio Navarro ha reconocido en su arte, podría traducirse en un encuadre metafísico.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁸¹ *Ibid.*, p. 48.

⁸² *Ibid.*, p. 42.

⁸³ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 19.

Blasco detecta en su obra un cuantioso número de influencias –hasta el momento el que mayor número de ellas refiere– que van desde el art decó hasta el pop art de sello Crónica en sus pinturas iniciáticas, pasando por la nueva figuración madrileña, Hockney, la metafísica de Chirico, las vanguardias ejemplares, el constructivismo de El Lissitzky o el suprematismo de Malevich, el surrealismo de Tanguy y Ernst, Brancusi, el urbanismo de Charles Simonds y de Anne y Patrick Poirier, algunas plazas italianas como las de Turín o Ferrara, incluso la impronta arquitectónica de Le Corbusier, Mies van der Rohe, la Bauhaus o la arquitectura del posmodernismo. También de lugares concretos: la estación del Norte, el Mercado central y el de Colón, el edificio de Correos, la Malvarrosa, el Miguelete, la Catedral, la Lonja de la seda, la Finca roja, los cines de los años 30, Mislata y su fábrica Payá.

Por descontado el autor también apoya la tesis de que la infancia y sus condicionantes fueron de vital importancia en la posterior obra artística que se sustenta en los cimientos de un entorno rural, que lejos de constituir un límite supone un enraizamiento que se traduce en una obra de dimensión universal.⁸⁷ No obstante, aunque es cierto que estas numerosísimas inspiraciones nutren el corpus de Navarro, Blasco cierra este círculo de parentescos concluyendo que solo de su combinación crea Navarro una obra nueva.⁸⁸ Esta combinación se da también en los géneros al hibridar el pictórico, escultórico, arquitectónico y, ¿por qué no?, también urbanístico.⁸⁹

Por último, es Dolores Durán, comisaria de la exposición *Fluids*, la que se pronuncia de forma más contundente acerca de los influjos artísticos en Navarro, y aunque sí se observa que la metafísica y el surrealismo anidan en sus obras, asegura que Navarro “no ha intentado ser un hombre de vanguardia, ni siquiera un hombre conceptual. Ha creado con lo que ha visto y tocado”.⁹⁰

⁸⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁰ DURÁN, Dolores (com.). *Miquel Navarro. Fluids* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación Bancaja, 2018, pp. 13-14.

CAPÍTULO I

*Infancia, entorno y despertar artístico,
1945-1965*

- CAPÍTULO 1 -

INFANCIA, ENTORNO Y DESPERTAR ARTÍSTICO, 1945 - 1965

1.1 – ENTRE MISLATA Y VALENCIA. EL MUNDO RURAL FRENTE A LA URBE

Como se ha adelantado, pretender desvincular la producción artística de Miquel Navarro de la influencia de su niñez es, sencillamente, imposible. La circunstancia de que todo artista refleja en sus creaciones, de forma consciente o no, cierto poso de sus experiencias culturales y vitales es algo indiscutible. Sin ningún afán de hacer una excepción injustificada con el artista que nos ocupa, en el caso de



Miquel Navarro, 1952

Miquel Navarro, la impronta de su niñez constituye un factor lo suficientemente destacable como para profundizar en él desde una perspectiva central, como punto de partida del análisis de su obra. La infancia, por tanto, deja en la madurez una huella que acompaña al individuo de por vida. En palabras de Herminia Martínez: “recurrir a la memoria para aclarar la identidad, es lo que plantea Miquel Navarro”.⁹¹ La primera etapa vital de Miquel Navarro marcó de un modo prominente tanto su vida como su obra, y de hecho, actualmente continúan haciendo mella en él las experiencias de aquel niño de Mislata.

Miquel Navarro nace en este pequeño municipio de Valencia, en 1945. Mislata, que en la actualidad se encuentra plenamente inserta en la actividad de la capital, era por entonces un pueblo de tamaño reducido, aldeaño a la ciudad, el cual, aunque ya en la postguerra dependía en numerosos aspectos de Valencia, siempre mantuvo una idiosincrasia propia. Con la Segunda Guerra Mundial finalizada, y con la dictadura franquista plenamente consolidada, España era una nación azotada por el hambre y la carestía de alimentos básicos, debido a las consecuencias de la guerra y al aislamiento que

⁹¹ MARTÍNEZ PÉREZ, Herminia. *Construyendo los paisajes del cuerpo humano: Miquel Navarro* [tesis doctoral]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1990, p. 125.

siguió al conflicto, promovido por las potencias aliadas, vencedoras, en disonancia con el régimen.

Su pueblo tenía por aquellos años una dedicación clara a la agricultura, con un alto porcentaje de su superficie destinada a huertos que se abastecían de agua gracias a los sistemas de regadío formados por ancestrales acequias, molinos y depósitos. El agua, y las obras de ingeniería necesarias para su distribución por los numerosísimos campos que los agricultores labraban, fueron factor indispensable para el desarrollo económico de una Mislata que encontraba en el sector agrario su mayor vía de subsistencia. Pero también lo fue la industria, que supuso para buena parte de la población un medio de vida, en este caso, reservado prácticamente en su totalidad al género masculino. Prueba de ello son los vestigios que aún hoy se pueden encontrar en las calles del municipio, ya sean parte de las fachadas de antiguas fábricas, o alguna de las numerosas chimeneas que expedían el humo de los hornos, fundiciones y demás instalaciones pertenecientes a los sectores dedicados a la metalurgia, así como las colosales construcciones destinadas a la producción de madera, metal, cuero y papel. En la actualidad, la actividad agrícola es residual, y lo fabril se ha visto devorado por la globalización y las nuevas tecnologías, que han provocado que aquella pequeña industria de pueblo sea un entrañable recuerdo.



Antigua acéquia conservada en Mislata

Aquella evolución hacia un nuevo modelo de población y, por tanto, de sociedad, vino acompañado de un revolucionario crecimiento demográfico. En el año de nacimiento de Miquel Navarro, Mislata contaba con una población de 6.800 habitantes mientras que en nuestros días constituye el municipio más densamente poblado de España con un total de 43.000 habitantes. Esta multiplicación poblacional tiene su justificación en los años sesenta, cuando Mislata experimenta un desarrollo urbanístico rápido e intenso motivado por la proximidad geográfica con la ciudad de Valencia, que expande sus límites y encuentra en este municipio una zona con recursos y posibilidades para hacer de ella un distrito más de la capital. Nada, o muy poco, tiene que ver la actual Mislata con aquella en la que Miquel Navarro experimentaba y sentía la influencia de sus primeros contactos con la naturaleza, que también en su madurez constituirán la base necesaria para crear un cosmos particular,

materializándolo años más tarde en la obra artística de uno de los creadores más influyentes de la segunda mitad del siglo XX. Basta una mínima intuición para recrear el ambiente de Navarro en los primeros años de su vida: un niño rodeado por huerta e industria. Si bien esta oración no desvela, a priori, contenido revelador alguno, es lo suficientemente ilustrativa como para entender en pocas palabras la realidad del niño que a continuación se va a desgranar.

Destaca el propio Navarro que los primeros años de su vida estuvieron marcados por un entorno muy concreto, limitado, que obligaba a un relativo aislamiento por el pequeño tamaño de Mislata, donde los recursos eran menores, la educación restringida y los medios de comunicación escasos y mediocres. Esta falta de informaciones del exterior, más aún cuando la edad del receptor es tan corta, contrastaba paradójicamente con las posibilidades que la vida rústica ofrecía en lo relativo a la creatividad infantil. Eran los elementos de ese medio campestre los que hacían posible la libertad inventiva de un creador nato, permitiendo el fluir de la imaginación, haciéndola tangible a través de los materiales y los aperos básicos que el contexto labriego le ofrecía.

La unión entre los elementos naturales y la imaginación otorgaban a Navarro una capacidad creadora que le llevaban a realizar lo que serían sus primeras acciones constructivas a través del juego y el componente lúdico propio de su edad. En este sentido es importante tomar conciencia de la realidad que le rodeaba y del medio en el que vivía, para así, desde la libertad y el recreo, dar comienzo al proceso creativo que se ha extendido hasta la actualidad. No cabe duda de que era en estos terrenos agrícolas donde Miquel encontraba un entorno recurrente de juego y creatividad, que le venía dado por los elementos esenciales de la naturaleza y el campo, más concretamente, la tierra y el agua, de cuya combinación resulta el material constructivo primario de la humanidad: el barro. La diversión y entretenimiento que aquel niño encontró en el empleo del lodo supuso una influencia muy notable en su obra adulta, lo que se detecta en las piezas creadas con terracota, en líneas básicas y sencillas de estética pueril, inacabadas, que remiten a esta hipótesis asentada de que ya en una edad temprana Navarro creaba también objetos imperfectos a base de tierra y agua.

La terracota es para mí algo básico. De pequeño jugaba y construía edificaciones con el barro de las calles de mi pueblo, Mislata, que además está al lado de Manises, una localidad famosa

por su industria cerámica. Pertenezco en suma a una sociedad donde muchos procesos de trabajo, empezando por el agrícola, son artesanales.⁹²

Ese primer sentido del juego, de lo lúdico, con un material protagonista como es el lodo, conformó el encuadre idóneo en el que despertó en él el sentido de la creación y el arte:

Desde muy pequeño me ha gustado tanto dibujar como construir. En definitiva, expresarme, en mi propio lenguaje, en el que sabía. Durante mi infancia hice muchísimos dibujos, y cuando jugaba en la huerta, me gustaba hacer construcciones como las que veía en Mislata: las chimeneas de las fábricas, las casitas del pueblo, la iglesia y su campanario, etc. Lo intentaba pero se desvanecían. Puede decirse que conocí la *efimeridad* con aquellos montones de lodo.⁹³

En ese ánimo de identificarse con su entorno, o como apuntó Herminia Martínez en su tesis doctoral, de llevar a cabo una “vuelta al pasado y la memoria [...] como un modo de aclarar su identidad”,⁹⁴ podría afirmarse, y aquí entra en juego el primero de muchos rasgos líricos, que paradójicamente, el primer material que utilizó Navarro fue también el primer material elaborado que empleó la humanidad, y así lo reconoce el propio artista:

Realizo mi obra fundamentalmente en arcilla, aunque podría usar cualquier clase de materiales. La arcilla juega un gran papel por sus conexiones con los comienzos culturales e industriales de nuestra civilización.⁹⁵

Las primeras civilizaciones se sirvieron del barro como materia constructiva durante largos periodos, al tratarse de un producto fácil de trabajar y que ofrecía la ventaja de ser ligero, a la vez que suficientemente consistente para aguantar algunas construcciones. Las necesidades que implicaba abandonar el estilo de vida nómada por el sedentario exigían encontrar un material con estas características con el que construir asentamientos definitivos, como sus primigenias viviendas y sistemas hidráulicos, gracias a los cuales pudieron dar comienzo las primeras civilizaciones.

No solo como material constructivo, sino también como materia escultórica, el barro fue protagonista de ejecuciones tan importantes para el autor como lo eran para aquellas

⁹² KELLY, Liam. “Entrevista con Miquel Navarro” [entrevista]. En: KELLY, Liam; PÉREZ, David (com.). *Miquel Navarro 1973-1996* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996, p. 53.

⁹³ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 12 de diciembre de 2019.

⁹⁴ MARTÍNEZ PÉREZ, Herminia. *Op. cit.*, p. 335.

⁹⁵ ROWELL, Margit (com.). *New Images from Spain* [catálogo de exposición]. Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1980, p. 82.

tribus prehistóricas las figuras votivas, los exvotos religiosos, o las pequeñas esculturas que representaban la vida cotidiana, los oficios o simplemente a los integrantes de las sociedades de entonces. Como puede observarse, del mismo modo que hicieron aquellas primeras organizaciones humanas, Navarro emplea lo que tiene y recrea lo que ve. Se sirve de lo que el medio le ofrece y de lo más básico de la naturaleza para aplacar la necesidad de expresarse y materializar así sus ideas escultóricas y constructivas.

Puede afirmarse con rotundidad que ese entorno rural fue el primer laboratorio experimental del artista. Pero no solo encontró en el lodo ese juego telúrico y constructivo que le permitió a una edad muy temprana ser ya una suerte de constructor, también de alfarero, o como lo califican en algunos estudios, de *demiurgo*,⁹⁶ sino que también, sin ninguna pretensión ni sugestión, estaba retomando los orígenes culturales para recrear, en numerosos sentidos y direcciones, la historia de la humanidad desde sus inicios.

Mis inicios están ligados al barro, un material que remite al origen de la civilización. Lo considero un material directo, sensual. Trabajar con el barro es casi como dibujar. Está muy unido también a mis juegos de infancia, cuando modelaba arcilla recogida en las acequias de Mislata.⁹⁷

El barro, aunque no será el único, sí será su material por excelencia, proporcionándole un sinfín de posibilidades técnicas y de contenido para materializar su sentido de lo primitivo y lo telúrico.

Otra cuestión que encuentra su justificación en el poso infantil heredado en la madurez es el elemento del agua. Muy presente en el contexto agrario por ser un factor clave en el cultivo de la tierra, el agua constituyó un elemento indispensable para los agricultores de Mislata, pero también de los niños que poblaban la zona al encontrar en ella una oportunidad de juego. Esto se justifica en las posibilidades lúdicas que lo acuoso brindaba en un entorno humilde, donde la única diversión infantil venía dada por lo que



Miquel Navarro, 1956

⁹⁶ SIERRA, Rafael. “La ciudad es orgánica, es un cuerpo tanto yacente como erguido”. *Revista La Fundación*, nº 35, 2016, p. 4.

⁹⁷ *Ibid.*

ofrecía la naturaleza y el medio campestre: sus elementos básicos como la tierra y el agua, además de las obras de ingeniería hidráulica que abastecían a toda la comarca que asombraban a los más pequeños. Del juego y la observación que Miquel hacía de abrevaderos, fuentes y acequias, proyectó la idea de canalización en toda su obra adulta. Lo hizo de diversas maneras: desde representar conductos, depósitos, albercas, mangueras y demás invenciones hidráulicas, hasta llegar a transmitir la sensación de arrojo y expulsión del agua mediante fuentes y otros métodos más complejos.

La conexión de Navarro con este tema le viene dado por el interés que despertaba en él el contacto con el elemento acuático, no solo cuando jugaba con el agua y el lodo en acequias y depósitos de los campos de Mislata, sino también cuando observaba y se sentía abrumado por la imponencia del Mediterráneo en la playa valenciana, o por la infinidad de la Albufera. Como puede adivinarse, es indudable que “la identidad del paisaje mental de Navarro es el agua”,⁹⁸ o mejor dicho, la necesidad de hacerla fluir, de canalizarla. De ahí la relevancia que adquiere en la gran cantidad de obras que se ejecutaron en torno a la maquinaria hidráulica, tanto en escultura como en pintura, dibujos, acuarelas o collages, de forma autónoma o engastadas en las representaciones urbanas. En palabras del artista:

Yo desde pequeño he jugado con el agua. Los huertanos han trazado siempre todo tipo de geometrías para habitarlas con agua, para llevar el agua en brazos de la tierra, de arcilla o del hormigón. El agua es la vida.⁹⁹

Es precisamente esa emoción la clave para comprender su obra. Es la motivación fundamental que le lleva a hacer lo que hace, otorgándole a sus creaciones el valor añadido de conectar anímica y sentimentalmente con el público. Esta misma carga emotiva la encontró en el paso del tiempo y toda la poética que rodea este concepto. Desde lo efímero construye una filosofía propia que está íntimamente relacionada con la metáfora del discurrir del agua:

Para mí el pasado es muy importante, como creo que lo es para todo el mundo: el pasado y también el presente. Y a veces en ese presente y en ese pasado y puede que también en algún futuro exista lo que podríamos llamar un presente inmediato. Es ahí donde se encuentra el aspecto vital de la cuestión, que en mi obra corresponde al elemento del agua. Por un lado, el agua simboliza el pasar del tiempo; por otro, simboliza la fertilidad y la vitalidad. Y luego puede que intente llevarlo más allá de esto, pero ahí es donde puedo llegar a ser demasiado

⁹⁸ BARAÑANO, Kosme de. *Miquel Navarro*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 77.

⁹⁹ SANCRISTÓVAL, Pedro de. “Mi escultura es mi ego” [entrevista]. En: *Miquel Navarro, escultura y lenguajes* [catálogo de exposición]. Álava: Diputación foral de Álava, 1996, p. 37.

lórico. Por eso intento no distraerme. Lo que importa es el aspecto constructivo. No me interesa el futuro, sino solo el presente inmediato.¹⁰⁰

El brotar y discurrir, no solo del agua, sino de toda suerte de fluidos corporales, constituyeron un tema de gran relevancia dentro del corpus artístico. De nuevo otra forma de canalización. Relacionado también con la fertilidad, podemos llegar al entendimiento de lo que son y significan para el artista todos esos fluidos que representó en forma de orín, sangre o semen, sin olvidar el origen de todos ellos que es el agua. Estamos, pues, ante esa doble vertiente de justificar que, del mismo modo que el agua tiene como fin único fertilizar los campos, lo seminal procura un objetivo muy próximo, relacionado también con la generación de vida. En este sentido Navarro reconoce ante Liam Kelly: “El agua simboliza el pasar del tiempo; por otro, simboliza la fertilidad y la vitalidad”.¹⁰¹ En la misma dirección le confesaba a Pedro de Sancristóval: “El agua es la vida. Casi todo, lo seminal o lo corporal, es agua; es el gran vehículo en el que se desenvuelve y gesta lo que va a nacer y morir”.¹⁰²

Como venimos apuntando, el enraizamiento a Mislata y su contexto agrario no solo proporcionó al futuro artista un material y un tema claros. También le aportó muchas horas de observación de la naturaleza, de juego con el barro, con el agua que corría por las acequias y canales, y con el refractario del que estaban contruidos tales mecanismos, pero también de los frutos que brotaban de los campos y de los insectos que los poblaban. Al tiempo que el barro se erigía en material fundamental, la flora, la fauna y los restos fósiles del ecosistema mediterráneo, eran los que dejaban grabadas en la retina del artista una serie de imágenes que a posteriori se traducirían en un importante sentido del poder, de lo exótico, y de lo primitivo. A modo de resumen, la biodiversidad de la población de Mislata contaba con una serie de elementos definitorios que son, como ya se ha visto, la tierra y el agua, de cuya conjunción nace el barro, y de cuyo medio nacen anfibios, libélulas y demás tipos de insectos, todo girando en torno al sistema de regadío.

La admiración que Navarro siente hacia las formas alargadas, góticas y antediluvianas de los insectos resulta innegable, pero tal y como afirmó el propio artista, en el proceso de la metamorfosis reconoce “un trasunto de sí mismo”, como si él, en un

¹⁰⁰ *Apud.* BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado. Esculturas, dibujos, pinturas y fotografías*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2015, p. 24.

¹⁰¹ KELLY, Liam. *Op. cit.*, p. 46.

¹⁰² SANCRISTÓVAL, Pedro de. *Op. cit.*, p. 37.

momento concreto de su vida hubiese abandonado el estado de larva y se hubiese transformado en adulto, liberándose de las obligaciones infantiles.

Como parte del repertorio iconográfico del que se veía rodeado en su niñez, la fauna autóctona, propia de un entorno a base de tierra enfangada y campos con acequias, fue interpretada por el artista de una manera muy concreta, ajustada y centrada en la metamorfosis y la evolución de este medio, como un reflejo añadido de la inconfundible esencia ambigua que muestra en toda su obra. Lo comunicó a través de pintura, dibujo, acuarela, collages y, más tarde, escultura, mediante la representación de unos insectos concretos, especialmente libélulas, saltamontes y otras especies que presentan una característica común: sus órganos succionadores, alas y extremidades son alargadas y finas; aparentemente frágiles pero visiblemente poderosas. Los dota, tanto a los insectos como a los frutos, de un marcado sentido sexual, emulando en numerosas ocasiones falos o vulvas, incluso representando a los animales en actitudes que oscilan entre lo sexual y lo violento.

Siguiendo con su entorno inmediato, otro agente biográfico que de forma incontestable afectó a su percepción del mundo fue su casa. El mismo legado árabe que se aprecia en las construcciones hidráulicas como las acequias o canales, propias de un medio rural, es el que desprende el lugar donde creció. La infancia de Miquel transcurrió en una clásica casa de pueblo, en el barrio de la Morería de Mislata:

Mi casa estaba situada en el barrio de la Morería, puerta con puerta de una casa solariega de grandes dimensiones, propiedad de la familia Mir, dedicada a la construcción, muy conocidos en Mislata. Con ellos jugaba en la plaza donde vivíamos junto a otros niños vecinos.¹⁰³



Miquel Navarro (el primero por la izquierda de pie) junto a sus amigos de la infancia. Mislata, 1954

¹⁰³ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 12 de diciembre de 2019.

El resto de sus amigos de aquellos años se los proporcionó el Colegio Nacional de Mislata, donde Miquel estudió durante toda su infancia, y donde adquirió una serie de enseñanzas vitales que iban más allá de los libros:

Yo era muy buen estudiante. Siempre fui al Colegio Nacional de Mislata, donde hice grandes amigos que aún conservo hoy. Allí, además de aprender y descubrir el mundo, conocí el sentido del juego en comunidad, en sociedad, de la importancia del conjunto y de la interacción entre los individuos. [...] Entendí que cada individuo o cada pieza es necesaria para formar la totalidad, y esa es la esencia de mis instalaciones.¹⁰⁴

Resulta lógico pensar que, además de esas amistades, los pilares fundamentales de su infancia fueron sus padres. Nacidos en Mislata, Francisca y Vicente, apodado *El sort*, —en valenciano *El sordo*, nombre heredado de su progenitor, que padecía esta dolencia—, se dedicaban a la huerta y a la labranza de los campos, aunque su madre también ocupaba parte de su labor al comercio de lo cultivado. Fue con su padre con quien Miquel desarrolló una relación estrecha, por “su comportamiento afectuoso hacia mí como niño”,¹⁰⁵ y porque al artista le gustaba ayudarle cuando, en su tiempo libre, se dedicaba a trabajar la madera, fabricando figuras o muebles que luego disponían en su hogar, y que todavía hoy conserva. De hecho, los muebles de estilo Art Decó del dormitorio de sus padres, que tanto influyeron a Miquel a la hora de confeccionar su repertorio iconográfico, fueron fabricados por su padre.



Francisca Navarro y Vicente Navarro, padres del artista

Esos muebles los fabricó mi padre que, aunque no era ebanista ni carpintero, le gustaba trabajar la madera de forma particular. En algunas ocasiones me gustaba acercarme a ver cómo trabajaba, y jugaba con los restos de madera. Hizo una gran mesa de despacho con sus

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

correspondientes sillas, el cabezal de la cama, las mesitas de noche, la cómoda, los armarios y un tocador. Aquellas sillas estaban tapizadas con un tejido cuyo estampado me ha inspirado mucho para realizar algunas pinturas, esculturas y relieves.¹⁰⁶



Muebles fabricados a mano por Vicente Navarro, padre del artista, en los años 50

En 1957, cuando Miquel contaba con 12 años, un duro revés sacudió a la familia al fallecer su padre:

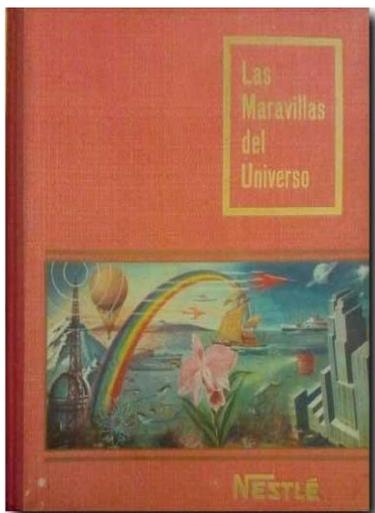
A mi padre lo apodaban *el sort* (el sordo). Él no era sordo, pero sí lo era mi abuelo, y heredó el nombre. Falleció muy joven, de forma repentina por una enfermedad provocada por la ingesta de aguas tóxicas durante la guerra. Su pérdida fue tremendamente traumática para mí, pues siempre tuve mucho apego con él. Era muy cariñoso conmigo. [...] Al fallecer mi padre nos quedamos viviendo en la casa de la Morería mi madre, mi hermano y yo.¹⁰⁷

Puede afirmarse que, del mismo modo que su primera conexión matérica la tuvo con los sobrantes de madera de su padre, su primer contacto con lo férreo, material del que se sirvió en numerosas ocasiones en su producción artística, tuvo lugar también en esos primeros años de vida:

Juan Pedro, un anciano conocido de la zona, soldaba en una fábrica en la calle Gregorio Gea, muy cerca de mi casa. Allí acudía yo muchas tardes cuando tenía alrededor de siete años a jugar, pero también a aprender. Era muy pequeño, pero me fascinaba ver cómo se creaban

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

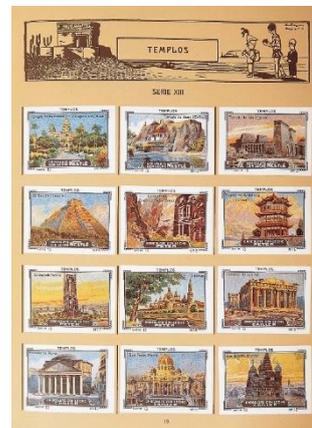
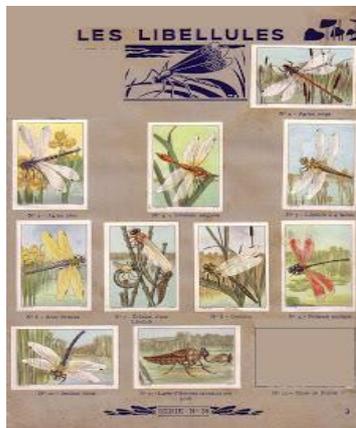


Portada de *Las Maravillas del Universo*.
Nestlé, 1955

las piezas de hierro y de metal. Aquellas imágenes se quedaron grabadas en mi retina y las rescaté cuando empecé a crear mis propias obras en hierro.¹⁰⁸

Al igual que aquellos muebles y soldaduras, otros factores sellaron en Miquel Navarro el concepto de lo estético llamando su atención ya en sus primeros años. Ejemplo de ello son los cromos de Nestlé que coleccionaba y que ilustraban escenas tan internacionalmente conocidas como las pirámides de Egipto o las grandes construcciones del mundo moderno como el puente de Brooklyn o los rascacielos norteamericanos, pero también toda una colección de los insectos más llamativos. También le

influyeron, en una etapa más tardía de la infancia, incluso en su adolescencia, los héroes y personajes de los tebeos y, posteriormente, de las películas de ciencia ficción. Del mismo modo, también lo hicieron los paisajes que rodeaban su domicilio, que abocaban a las vías de la estación de tren de Mislata por donde circulaban diariamente los trenes de vapor con su correspondiente rastro de humo y velocidad que tanto le impresionaban.



Páginas de álbumes *Las Maravillas del Universo*, distribuidos por la casa Nestlé en los años 50 y 60

En el mismo paraje se incluían numerosos edificios fabriles, pertenecientes a la industria del jabón, del papel, o de la madera que contaban con sus respectivas chimeneas que también arrojaban columnas de humo y que el creador que nos ocupa reinterpretó en sus pinturas e instalaciones.

¹⁰⁸ *Ibid.*

En mi infancia, la calle donde vivía abocaba a un paisaje de vías atravesadas de trenes de vapor con un fondo de fábricas de productos químicos, con grandes naves llenas de chimeneas de ladrillo. Frente a la estación de ferrocarril, una fábrica de jabón con su olor especial. Al lado, otra con su laboratorio, donde se elaboraba el algarrobo. Un cementerio cercano y abandonado, con una balsa de agua para limpiar el cáñamo completaba mi entorno inmediato.¹⁰⁹

El paisaje al que abocaba mi casa era ambiguo. Por una parte era fabril, por otra industrial, por otra rural, agrícola, por otra hidráulico.¹¹⁰



Entrada a Mislata desde Valencia, años 50. Actual puente de Campanar



Chimenea de la fábrica Payá, Mislata

Observando el gran impacto visual que ejercían sobre él ciertas formas, no pueden obviarse las referencias estéticas que proporcionaron los edificios más representativos de Mislata. La fábrica Payá, dedicada a la fabricación y comercialización de papel de fumar, constituyó en los años 50 y 60 uno de los iconos constructivos más importantes de la zona. Probablemente el hecho de que en Mislata, por lo general, los edificios presentaran una altura reducida, favorecía a que los 30 metros que levantaba su chimenea –hoy declarada Bien de Relevancia Local como paradigma de la arquitectura industrial de Mislata, y en desuso desde hace años– provocaran entre los habitantes reacciones de asombro y reconocimiento. Lo mismo ocurría con la torre de la factoría maderera Vilarrasa, cuyas escaleras exteriores calaron en la memoria visual de Navarro.

¹⁰⁹ NAVARRO, Miquel. *Juegos de la infancia, donde se fragua el arte*. Discurso de ingreso como académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 29 de noviembre de 2009, p. 10.

¹¹⁰ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 12 de diciembre de 2019.

Al hilo de lo ya tratado acerca de la escasa altura que presentaban las casas del pueblo natal, hay que destacar que no solo la fábrica Payá fue una referencia para Navarro, sino que también otros edificios y construcciones de la zona le impresionaban en su infancia. Un ejemplo lo encontramos en el campanario de la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de Mislata, lugar que, sin duda, sería motivo de asombro del artista, dada la altura de 25 metros que alcanza esta parte de la construcción. Tal verticalidad, unida a la importancia como enclave que adquiere la iglesia en un pueblo, se tradujo en una atracción especial hacia un lugar en el que previsiblemente pudo pasar largas horas de observación, lo que sin duda nutriría su repertorio iconográfico de elementos arquitectónicos que más adelante aparecieron en sus obras.



Antigua fachada principal de la fábrica Payá,
Mislata (ca. 1950)



Antigua factoría Vilarasa,
Mislata

A escasos metros, sin abandonar la plaza de la Constitución, se encontraba otro edificio de gran relevancia –quizá el de mayor significación– dentro de la sociedad mislatera de la época: la Casa Gran. Derribada en 1977, fue concebida como un palacio fortificado perteneciente al barón de Mislata, aunque posteriormente fue adquiriendo funciones diversas, tales como prisión o como lugar de asilo político, llegando a acoger al general Arsenio Martínez-Campos Antón durante el asedio en Valencia producido en la insurrección cantonal de 1873. A lo largo de los años fue testigo de los hechos culturales, sociales y festivos más relevantes de la población, hasta que su derribo dio paso al actual ayuntamiento de Mislata. Su aspecto de mole, cuadrada, maciza y recia, rematada en ambos lados por dos cuerpos cilíndricos que nacen de sendos conos adosados a la fachada a modo de torres suspendidas, hace pensar que también formó parte del imaginario de Miquel en

algunas de las obras que desprenden cierto aire metafísico. Siguiendo con la arquitectura local, en los años 50 el municipio contaba con tres cines, en la actualidad desaparecidos: el cine Español, el cine Cultural y el cine Sur. Todos ellos presentaban una estética arquitectónica y decorativa común, que remitía a los planteamientos biomorficos del art decó. Miquel se sentía, de nuevo, atraído por aquellas formas curvas, orgánicas y sinuosas cuando acudía a estas salas para ver películas durante su niñez y juventud:

El Español fue el primero que hubo en Mislata, pero el cine Sur era el cine de mayor categoría de la zona, parecido al cine Rex de Valencia. De hecho, uno de los mayores atractivos era su lámpara de cristales, más pequeña que la que tenía el Rex, pero muy similar. Tenía una ornamentación bastante lujosa, en color granate, de líneas muy limpias. Esos ornamentos, fabricados en yeso, me calaron bastante.¹¹¹

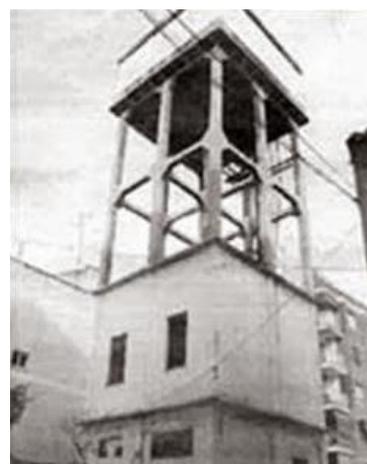


Casa Gran. Mislata



Interior del cine Sur

Otras construcciones de las que se disponía en Mislata fueron las referentes al tratamiento del agua. Como se ha analizado anteriormente, se conoce la necesidad que tenía una población rural como lo era la Mislata de los años sesenta, de recibir y transportar agua, un bien preciado en una zona de interior que dedicaba casi todos sus esfuerzos al cultivo y la labranza, y que se veía necesitada de este tipo de sistemas para abastecer de agua a la población. Es por ello por lo que se dispusieron en el municipio diversos mecanismos de canalización del agua, así como instalaciones y construcciones hidráulicas que la traían desde ríos aledaños.



Antiguo pozo de Mislata

¹¹¹ *Ibid.*

Uno de los más importantes es el antiguo depósito de aguas –Depósito General de la Sociedad de Aguas Potables de Valencia– diseñado en 1845 por el arquitecto Calixto Santa Cruz, y actualmente Museo de Historia de Valencia, cuya rehabilitación se llevó a cabo en 2003. Aunque Navarro tuvo conocimiento de este lugar de forma tardía, durante la edad adulta, es cierto que la reiteración ordenada de columnas que se observa en esta construcción, junto con otras que el artista descubrió fuera de nuestras fronteras, pudieron suponer cierta fuente de inspiración en cuanto a la concepción del espacio mediante la repetición de elementos que afectarían a sus futuras instalaciones urbanas:

Tuve conciencia tardía de la existencia del depósito de agua en Mislata. Es una obra de ingeniería que considero de una manera arqueológica y poética. A la par que yo iba descubriendo esta obra, también iba teniendo conciencia de los aljibes de ciudades milenarias, como pueden ser los de Constantinopla-Estambul. Sin ir más lejos, en el pueblo vecino de Quart de Poblet existe un aljibe un tanto arcaico que se abastece –o abastecía– del agua del río Turia.¹¹²



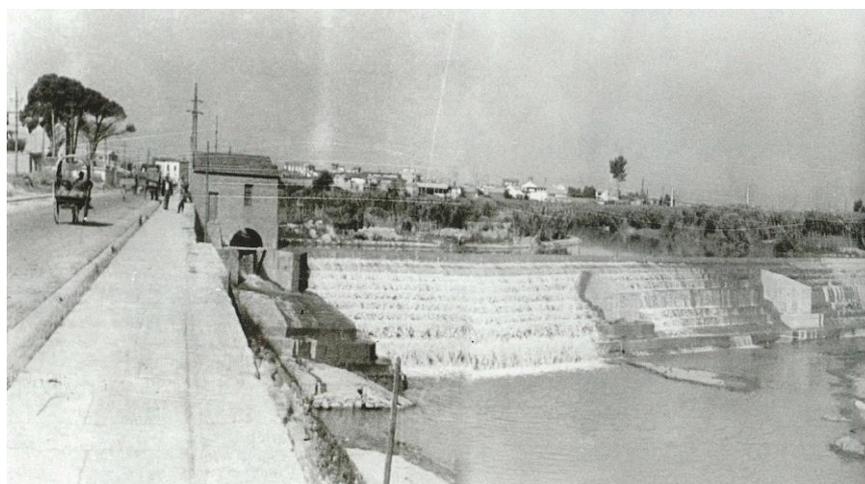
Inicio de la construcción del antiguo depósito de aguas en 1848

También el pozo de agua de Mislata, que alcanzaba los 15 metros de altura, se presentaba como una base cuadrada, y proyectaba una imagen de gran ligereza al estar compuesto de una estructura de hierro sin revestimiento. Las numerosísimas acequias con las que contaba Mislata se nutrían del agua que les proporcionaba una pequeña presa que elevaba el agua del río, conocida popularmente en la zona mediterránea como *azud* (*as sad*), nombre de origen árabe que significa “barrera”. Junto a las acequias, este azud formaba un sistema hidráulico tradicional de vital importancia para abastecer a Mislata,

¹¹² Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 30 de marzo de 2020.

desviando parte del caudal y así, no solo atender el regadío de los campos, sino también favorecer las condiciones de higiene y salubridad de la zona, alimentando lavaderos, bebederos de animales y molinos de agua.

El azud de Rovella, como se llamaba este sistema situado en la localidad de Mislata, transportaba una ingente cantidad de agua que se arrojaba con gran fuerza por una rampa escalonada a lo largo de varios metros, tanto de pendiente como de longitud, que generaban una gran sensación de potencia, velocidad y poder, las cuales también pudieron grabarse en la retina del artista que plasmaría, años después, todo un repertorio de elementos visuales relacionados con el agua, su movimiento y sus construcciones.



Azud de Rovella y casa de maniobras del azud, actual calle Valencia. 1946

Esa fijación por el arroyo y la fugacidad, que Navarro reinterpreta en su obra adulta, también puede tener su origen en los trenes, tranvías y locomotoras. Estos vehículos, que aparecerán representados en algunas de las pinturas iniciales, tuvieron una gran importancia en el desarrollo de las comunicaciones entre Mislata y el exterior. El tranvía fue el medio de transporte que Miquel empleó frecuentemente durante su niñez para desplazarse hasta Valencia, donde quedaba absorto por su luz, sus colores y por la altura de sus edificaciones. También el ferrocarril, llegado a Mislata en 1889 como parte, junto a Quart de Poblet y Manises, del itinerario del primer tramo construido por la Compañía de los Ferrocarriles de Valencia y Aragón, línea que con los años se prolongaría hasta Liria. También fue el vehículo que permitió a Navarro llegar diariamente a la fábrica de loza La Hispania de

Manises, donde trabajó algunos años durante su juventud, tras pasar por todo tipo de trabajos y labores con las que subsistir:

Mi padre [...] murió en el 58 y nos quedamos sin un duro [...]. He hecho de todo. Tipo fotonovela. Podríamos decir que hasta los treinta y cinco años he trabajado en fábricas. Estuve, por ejemplo, en un mercado como el de Legazpi. Me levantaba a las cuatro de la mañana y me iba allí a vender patatas con un amigo de mi padre, que como me quedé huérfano, dijo: “Pues el niño que venga aquí conmigo a trabajar”. Después me dediqué a pulimentar muebles, y luego entré en una empresa de cerámica. Allí acabé haciendo mis propios cacharros y aprendí un poco el oficio, que me interesaba mucho.¹¹³

Las percepciones sensoriales que le estimulaban en su entorno inmediato durante su niñez, tanto visuales como olfativas, sonoras y táctiles, produjeron una serie de ideas y pensamientos íntimos que desembocaron con el paso de los años en las imágenes que encontramos en sus obras. Por tanto, puede afirmarse con rotundidad que las características que presentaban su hogar y su entorno de la niñez fueron el cimiento sobre el que construir gran parte de las ideas e imágenes que iba a desarrollar en su psicología individual de adulto.

La pequeña estación con su exacto reloj, con sus vías, algunas muertas. Gálibos y vagones abandonados, óxidos de hierro, plomo por el suelo. En cualquier época del año se respiraba un ambiente intemporal. Este medioambiente, unido a tus propias sensaciones, me producía sueños inquietantes y recurrentes. Uno de ellos era el de una máquina de vapor que se salía de su camino férreo y te perseguían a cualquier sitio, por recóndito que fuese. Era una pesadilla terrible. Pero también un rico territorio de imaginación surrealista, fantástica y metafísica. Todo unido en un mismo pasaje de experiencia onírica.¹¹⁴



Antiguas vías de tren a su paso por la avenida Gregorio Gea

Estas máquinas que tenía a su alcance en Mislata no fueron las únicas que supusieron una gran influencia en su obra posterior, sino también los elementos que giran

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ NAVARRO, Miquel. “Juegos de la infancia, donde se fragua el arte”. *Op. cit.*, p. 11.

en torno a ellas, como las estaciones o las vías de hierro. Antaño, estas últimas ocuparon grandes extensiones de tierra en Mislata que, a raíz de las obras del Plan Sur ejecutadas en 1969 para desviar el cauce del río Turia, se eliminaron, pues suponían una barrera para la expansión urbana. Los terrenos que ocupaban fueron cedidos por RENFE al municipio, dando lugar a su urbanización en 1973, generando grandes avenidas peatonales que han devenido en las vías más importantes del entramado urbano como es el caso de Gregorio Gea, o las calles Valencia y San Antonio. También las estaciones, y la posterior aparición de estas como marco recurrente en el cine clásico, donde el vapor de sus chimeneas o el humo de sus calderas creaban en los andenes escenas repletas de misterio e intemporalidad. Cabe destacar que la estación de tren de Mislata, situada en la calle Estación, a poca distancia del domicilio del artista, debió ser un lugar transitado y de referencia para los lugareños, pues fue –y continúa siéndolo– la estación de fuera de Valencia con más tránsito, acumulando 1,6 millones de usuarios a lo largo de toda su historia:

En mi infancia he jugado siempre en el campo abierto que había en la zona donde vivía. Era campo, con la huerta, y con las vías de tren. Era un juego un tanto peligroso, pues las vías estaban en pleno funcionamiento en aquella época. Recogíamos trozos de hierro que desprendían los trenes y jugábamos a coleccionarlos. Recuerdo que cuando se oía venir un tren se creaba un gran caos entre los niños que allí jugábamos y yo siempre le tuve mucho respeto a esas grandes máquinas que se acercaban hacia nosotros sin frenos ni barreras, que hacían muchísimo ruido. Era como un monstruo imparable.¹¹⁵

Tal y como confiesa el propio artista, “esas vías infinitas, cuyo fin era todo un abismo, una incógnita, casi un mito, y que proyectaban una perspectiva lineal dentro del paisaje; o las estaciones, dependiendo del momento, abarrotadas y de pronto desérticas, donde parecía que el tiempo se parase”,¹¹⁶ fueron los factores responsables de que Navarro heredara una estética metafísica muy marcada, que se vería años después en sus pinturas.

¹¹⁵ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 12 de diciembre de 2019.

¹¹⁶ *Ibid.*



Estación de tren de Mislatà



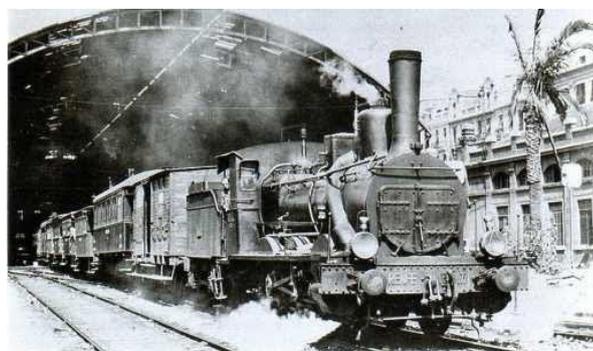
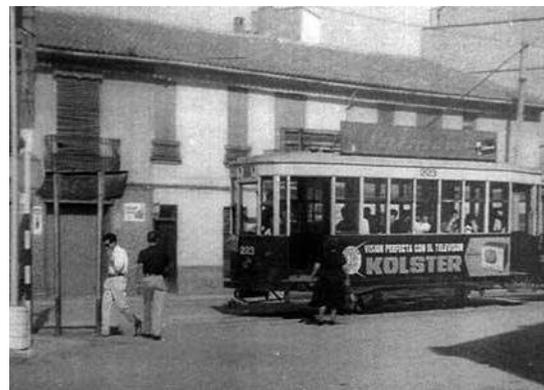
Vías del tren a su paso por la avenida Gregorio Gea



Locomotora saliendo de la estación de Mislatà



Tranvías a su paso por la calle San Antonio y la calle Valencia de Mislatà



Ferrocarril saliendo de la estación del Norte de Valencia, con destinación "Cuart" (Quart de Poblet) y Mislatà, 1960.

Aquellos tránsitos entre el municipio natal del artista y la capital del Turia, constituían una verdadera aventura para un niño que durante el trayecto no cesaba de recibir estímulos visuales guardándolos en su memoria para transformarlos, años más tarde, en uno de los temas centrales de su obra. Esta excitación estaba provocada por diversos elementos como los ya señalados referentes a los medios de transporte, pero también por los cambios que advertía en el paisaje que divisaba desde los ventanales de tranvías y trenes.

Estas reflexiones, junto a la fijación por las construcciones que se ha visto anteriormente, conformaron otro agente biográfico que de forma incontestable afectó a su percepción del mundo: su visión de la ciudad. La mirada que desprenden las instalaciones que ejecutó en su madurez, así como la absorción de sus formalismos sobre el tema del campo, y sobre el territorio en general, nacen en su mirada de niño, en su visión de la tierra y de los marjales y alquerías desdibujadas por el desarrollo urbano.¹¹⁷ También la capital valenciana y sus construcciones pusieron al alcance de aquel niño una serie de contrastes que producían en él una fascinación enorme, cuando observaba edificios del *cap i casal*, tan emblemáticos como el Miguelete, la Catedral, la Lonja de la seda, el actual Palau de la Generalitat, la Torre de Santa Catalina o la Finca Roja. También la estética de los motivos ornamentales modernistas, como los que albergaban la Estación del Norte, el Mercado de Colón, el Mercado Central o el edificio de Correos, al igual que los que se diseñaban en la Malvarrosa o en poblaciones cercanas a Mislata como Manises. Lo mismo ocurría con las fachadas e interiores de los cines construidos en los años treinta como el Capitol, el cine Avenida, el Tyris, o el Rialto, y en general, cualquier arquitectura icónica de la urbe.

El hábitat era pobre y rural, con patios donde las familias coexistían con animales domésticos: perros, gatos, gallinas... Así era Mislata. El ir y venir de mi pueblo a Valencia lo hacía en tranvía, primero con mis padres y más tarde yo solo, antes incluso de la adolescencia. Eran viajes inolvidables en los llamados “tranvías sironianos”, que te llevaban hasta el centro de la gran urbe, donde la máquina de la ciudad te dejaba fascinado: tiendas, escaparates, coches, edificios imponentes, oficinas con gran actividad, iglesias, jardines, teatros, pastelerías, cafeterías, transeúntes con prisas, puertas de muralla, laboratorios, imprentas...¹¹⁸

Tal seducción estaba justificada dado que los elevados edificios de Valencia contrastaban con su pueblo natal donde las construcciones, exceptuando las torres de las iglesias y las chimeneas fabriles, respetaban esta característica. En palabras del artista:

¹¹⁷ BARAÑANO, Kosme de. *El artista en su taller*. Madrid: TF Editores, 2003, p. 24.

¹¹⁸ NAVARRO, Miquel. “Juegos de la infancia, donde se fragua el arte”. *Op. cit.*, p. 10.

Mislata y Valencia tenían mucha importancia en mi adolescencia [...] era un pueblo mientras que Valencia era una gran ciudad, y en eso consistía el contraste. Cuando estaba en la ciudad me quedé impresionado, pero al mismo tiempo me impresionaba mi pueblo [...] Yo siempre he contemplado desde niño a Valencia como a la gran urbe, cercana pero separada de Mislata. En mi pueblo, salvo las torres de las iglesias, las viviendas son muy poco agresivas con el cielo. Y entre sí vivían siempre la uniformidad de lo unifamiliar, una gran horizontalidad. Aquel niño se quedaba absorto ante los altos edificios del centro *-downtown-* de la urbe. Esa y no otra es la respuesta del por qué a mis ciudades: mis culturas y mis vivencias.¹¹⁹

Esa dicotomía entre horizontalidad y verticalidad que se observaba en las construcciones de ambos emplazamientos también se ve reflejada en un gran número de obras, especialmente en sus reconocibles ciudades, albergando numerosos mensajes que se analizarán en los capítulos destinados a tal efecto. La seducción que provoca en Navarro el contraste entre aquellos dos mundos reside también en la dualidad entre el intimismo de la naturaleza y el progreso humano de la ciudad. Con el boom demográfico que tuvo lugar en los años 60, Mislata se vio invadida por la expansión voraz de la capital, que necesitaba ampliar su territorio y lo hizo en las poblaciones colindantes, como es el caso de Mislata. Esta dispersión produjo un doble efecto, pues favoreció la reurbanización de sus calles y propició el alzamiento de nuevas construcciones residenciales, aunque sin embargo fue la causa del deterioro, hasta su práctica desaparición, del rasgo idiosincrásico del pueblo, que no es otro que sus extensiones de huerta. Desde su mirada infantil, Navarro contempló cómo la ciudad se iba adentrando en el campo, en la huerta valenciana, y la iba jalonando de hormigón y de viales.¹²⁰ Lo mismo sucede con los cromatismos del paisaje rural y la luz del área bañada por el Mediterráneo. El color de los campos y el agua de las acequias, al igual que los motivos ornamentales de poblaciones cercanas a Mislata como Manises, donde trabajará durante su juventud como modelista en la fábrica de loza y porcelana La Hispania, o la luminosidad de una gran panorámica del Mediterráneo, con la arquitectura de la playa de la Malvarrosa, así como la inmensidad de la Albufera, caracterizaron los factores cromáticos en su madurez artística.

La influencia de la niñez en la obra adulta de Miquel Navarro es tal, que fue el tema elegido por el artista para constituir el hilo conductor de su magnífico discurso de ingreso como académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 2009. El parlamento que pronunció en la ceremonia supuso un verdadero ejercicio de reflexión

¹¹⁹ SANCRISTÓVAL, Pedro de. *Op. cit.*, p. 33.

¹²⁰ BARAÑANO, Kosme de. *Miquel Navarro*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 77.

aplicado a sí mismo, bajo el título *Juegos de la infancia, donde se fragua el arte*,¹²¹ a través del cual logró condensar en unas pocas palabras cómo fueron sus primeros años de vida y el ambiente que le rodeaba en su pueblo, de carácter rural y agrícola en pleno franquismo, pero también de sus juegos, de aquella atmósfera y de su posterior descubrimiento de otros artistas que presentan paralelismos con su mundo plástico.¹²²

Un concepto universal, el de la niñez, que quedó perfectamente definido a lo largo de la historia, no por los médicos ni los pedagogos, como podría intuirse, sino por los poetas. Versos como “mi patria es mi infancia”, de Baudelaire, son decisivos para asumir que la primera etapa vital del ser humano puede llegar a marcar profunda y definitivamente su madurez. Tan contundente y global como el poeta francés fue Sartre, aseverando que “todo viene de la infancia”. No entraña dificultad asumir estas afirmaciones de los más ilustres escritores y pensadores, ya que sabemos que su desarrollo posterior quedó marcado por una etapa infantil que revelaba su futuro de adulto. Una imagen retenida en la memoria, un olor, un sabor, el calor del hogar, el trayecto hacia la escuela, un paisaje estival, el primer viaje con los padres o un álbum de cromos. “La infancia es la patria de todos” es el aforismo reiterado por los más reconocidos intelectuales: Antoine de Saint-Exupéry adoptó este axioma como norma en su vida, mientras que Rainer Maria Rilke afirmaba que “la verdadera patria del hombre es su infancia”. También lo reconocemos en las palabras de un gran novelista, próximo en el tiempo y la cultura, Miguel Delibes, cuando dice: “la infancia es la patria común de todos los mortales”. Estas teorías cobran sentido práctico en la obra de Miquel Navarro, quien se suma abiertamente a los alegatos de los poetas reconociendo en sus obras dicha realidad, desde sus propias vivencias. En esta línea comienza Miquel Navarro su intervención como académico:

La experiencia de la infancia marca mucho. Ella nos conforma y en ella volcamos lo esencial de nuestra manera de ser. A principios de la década de los cincuenta del siglo pasado comencé a jugar, con un sentido que podríamos llamar “personal”, en los alrededores de la casa familiar, en Mislata, población situada a pocos kilómetros de Valencia ciudad. Esos inicios en el juego formativo tuvieron como característica principal la gran parquedad de información de que disponía. Junto a esa escasez de conocimientos del exterior, se daba asimismo una abundancia rica y compensatoria de elementos influyentes, contradictorios

¹²¹ NAVARRO, Miquel. “Juegos de la infancia, donde se fragua el arte”. *Op. cit.*, 2009.

¹²² LUCAS, Antonio. “Miquel Navarro: ‘Mis ciudades son poemas habitables’”. *El Mundo*, 16 de noviembre de 2009.

pero, eso sí, libres para que un niño los aprovechara y crease un microuniverso propio y singular.¹²³

En un cosmos propio, repleto de imaginación y ensoñaciones, las ideas, las obsesiones y quizás también las paranoias, concebidas en su entorno familiar, resultan piezas clave. Asimismo, son fundamentales las vivencias infantiles, y la impronta que estas dejaron en el artista. Tanto que las aplicaría posteriormente en los objetos de su arte desde sus albores creativos hasta nuestros días. En definitiva, puede afirmarse taxativamente que es esta, la impronta de la niñez, y no otra, la verdadera filosofía que rige su obra, desde sus primeros dibujos hasta sus últimas creaciones. Se ha dicho de Navarro que posee lo que Facundo Tomás denomina el *síndrome de Peter Pan*: un estancamiento en la puericia, en este caso en sus paranoias, que influyen sustancialmente en su obra adulta.¹²⁴ Una larga lista de obsesiones ancladas en las experiencias infantiles, así como la constante fijación por no dejar de revivirlas, constituyen la base fundamental sobre la que se desarrolla una obra con claras intenciones de eternidad. Cada escultura, cada obra que crea, supone una experiencia vital plasmada en un medio físico, con el único fin de compartir tales vivencias con el resto de la sociedad, y que de este modo pueda participar de unas manifestaciones que pretenden ser sempiternas. Por tanto, del mismo modo que Navarro nos ofrece constantemente temas universales traídos a la contemporaneidad, también se afana en emplear artísticamente sus obsesiones adquiridas en la infancia, tamizadas por la madurez y la reflexión que implica el paso de los años.

Sin abandonar el discurso que el artista pronunció en 2009, queda manifiestamente claro que las circunstancias concretas del entorno que marcaron a Navarro son tres: lo fabril, las construcciones tradicionales y la naturaleza, con todo lo que ello abarca:

Por un lado, el mundo industrial y mecánico emergente, con fábricas, trenes, vías, estaciones ferroviarias... Por otro, el patrimonio arquitectónico tradicional: campanarios, torres medievales, acequias, solares con restos arqueológicos... Y también un aspecto que dejó en mí una impronta definitiva: la naturaleza. Pequeños y grandes elementos orgánicos e inorgánicos, flores, hierbas, insectos, la huerta, vertebrados minúsculos y un gran hallazgo, un verdadero tesoro, los depósitos de arcilla. Material que fue un magnífico suministro para mis incipientes modelajes. En definitiva, un buen conjunto de signos, huellas y memoria humana para tomar conciencia de tu realidad y de la que te rodeaba y, sobre todo, para

¹²³ NAVARRO, Miquel. “Juegos de la infancia, donde se fragua el arte”. *Op. cit.*, p. 9.

¹²⁴ TOMÁS, Facundo. “Miquel Navarro”. En: TOMÁS, Facundo (com.). *Desde Jaime I Hoy. Artistas emplazados por el tiempo transcurrido desde el siglo XIII* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2008, pp. 75-76.

comenzar una labor creativa que, cuando aún no había cumplido los diez años, ya ocupaba una buena parte de mi vida.¹²⁵

Otro factor cuya aparición fue constante durante sus etapas creativas es la presencia de lo lúdico, y es que el creador objeto de este estudio no ha dejado nunca de jugar; con el barro, con las escalas y las perspectivas, también con su contexto, y con la conjugación de opuestos. En las imágenes que se van a analizar a lo largo de esta tesis doctoral, es innegable que hay muchas horas de juegos, mucho poso de una edad inocente, mucha evocación de un tiempo pasado. Como afirma el artista:

Mis influencias no son el constructivismo ruso, eso también, sino todo lo que me rodeaba, mi casa de Mislata, los muebles Art Decó del dormitorio de mis padres, los cromos de Nestlé con las pirámides de Egipto y el puente de Brooklyn, que me impresionaban, con los insectos que se camuflaban de plantas.¹²⁶

Al preguntarle a Navarro sobre sus influencias artísticas su respuesta es rotunda: “son muchas, pero no siempre exclusivamente es la artística, sino todo lo que me rodea y las reflexiones sobre ello, que son una mezcla de placer y tortura”. No obstante, si hablamos de influencias artísticas, no pueden negarse ciertas inspiraciones u homenajes que guardan relación con los trabajos de grandes creadores de la historia del arte reciente –o no tan reciente–, aunque curiosamente el artista no deje de recordarnos que sus verdaderas bases creativas son las que se desprenden de sus primeros años de vida. Así lo afirmaba el artista en la entrevista con Pedro de Sancristóval en 1996:

Cayó en mis manos un librito sobre escultores y artistas de principios de siglo. Me interesaron mucho Brancusi, Boccioni, Miró y, sobre todo, Archipenko, Lipchitz, y otros. Sin embargo, muchas de las preguntas se contestan con mi infancia que añade a las vanguardias los cromos de Nestlé, la chimenea de la fábrica Payá, los molinos, los silos, la oxidada estación de ferrocarril y la urbe que te atrae y te amenaza. Todo muy bien dibujado. Me has preguntado sobre el vacío. Las viviendas de mis ciudades tienen puertas y ventanas, son el habitáculo de mis ojos, pero el vacío, mi vacío está lleno de espíritu, como el silo de trigo y el horno de cal.¹²⁷

Cabe destacar lo que fue, y sigue siendo, uno de los factores primordiales de esas influencias no artísticas. Además del innegable influjo del entorno rural de Mislata, del campo, el agua y la tierra, sus juegos infantiles, las construcciones de la capital, y en

¹²⁵ NAVARRO, Miquel. “Juegos de la infancia, donde se fragua el arte”. *Op. cit.*, p. 9.

¹²⁶ BLANCO, Manuel (com.). *El mundo de Miquel* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997, p. 158.

¹²⁷ SANCRISTÓVAL, Pedro de. *Op. cit.*, pp. 38-39.

general, las circunstancias que se acaban de enumerar y explicar, existe un elemento cuya importancia es vital para comprender las creaciones artísticas y el imaginario del autor. Se trata del concepto de sexualidad y la percepción que el artista ha tenido de él a la hora de trasladarlo a sus obras. Su inclinación homosexual ha podido observarse y corroborarse a lo largo de los años a través de sus creaciones, de una manera más o menos explícita o metafórica, pero ha estado siempre muy presente. El artista reconoce que es un sentimiento que le caracteriza desde que tiene uso de razón, por lo que constituye una circunstancia destacable a tener en cuenta en el análisis de su vida y de su obra: “Creo que nací con el sentimiento de la homosexualidad. Eso se fue extendiendo en el tiempo y se confirmó durante mi juventud. De hecho, mis obras rememoran imágenes y deseos de mi pubertad”.¹²⁸ Por tanto, resulta primordial tener presente el contexto en el que vivió: una etapa política y socialmente convulsa por la presencia del franquismo y bajo la mentalidad tradicional propia de un pueblo en aquellos años. Lejos de lo que se pueda imaginar, Navarro no vivió con frustración su sexualidad, pues reconoce que en Mislata encontraba su hogar, era su casa, y su gente era su familia: “No he tenido grandes frustraciones en ese terreno, no sentí especialmente la represión política ni el rechazo social. Pero sí, hubo momentos, y sigue habiéndolos, en los que notas la irracional y represora homofobia”,¹²⁹ algo que ocasionó que su condición sexual fuera algo de lo que enorgullecerse y un valor que plasmar en su obra: “En mi obra hay una parte donde yo manifiesto mi sexualidad más abierta, mi definición sensual. Y quiero manifestarla sin ocultarla”.¹³⁰ Para mayor profundización en el tema, nuestro artista exhala un enorme rechazo a la clasificación sexualizada de su trabajo, reconociendo en sí mismo, no un artista homosexual, sino identificándose con la figura de un artista, sin más calificativos: “En el terreno creativo me siento un artista, sin necesidad de añadir ningún adjetivo. Picasso era un artista, no creo que nadie se refiera a él como un artista heterosexual. El adjetivo sobra”.¹³¹

El artífice de ciudades fálicas, fuentes-pene, insectos sexuados y guerreros castrados hace una importante diferenciación entre dos conceptos que a menudo se confunden y que, bajo su perspectiva, distan mucho entre sí. Los conceptos de sexualidad y sensualidad van a ser dos pilares fundamentales sobre los que se fundamentan las representaciones que

¹²⁸ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 27 de mayo de 2019.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Canal Sala kubo-kutxa Aretoa. *Entrevista a Miquel Navarro. Exposición “Arqueologías imaginarias”* [Archivo de vídeo] (17 de febrero de 2017). Youtube.

¹³¹ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 27 de mayo de 2019.

desarrolló desde sus inicios pictóricos hasta bien entrado el siglo XXI, lo que se traduce en cincuenta años de producción artística. Para él “la sexualidad es como una ebullición del deseo. La sensualidad es acariciar la belleza”,¹³² conceptos que en numerosas ocasiones se van a fundir pero, advierte, no se deben confundir. Al hilo de esta apreciación, ha reconocido que a pesar de la asiduidad de imágenes eróticas en su repertorio, realmente el sexo como tal no es algo que le interese. Su fijación se centra en la belleza de algunos procesos culturales que evocan o se identifican con lo sexual, y que él mismo extrapola a sus obras: “El sexo por el sexo nunca me ha interesado. Sí me ha interesado la forma, lo que esa forma dice. Por ejemplo, cuando yo miro escultura etrusca, no me fijo en la sexualidad, sino en la belleza, en el arte funerario, en el arte de enterramiento. Eso para mí es más importante”.¹³³

En el proceso de transferir este ideario sensual, sexual, de su deseo y su intimidad, reconoce que existen muchos artistas que a lo largo de la historia del arte le han podido influir o inspirar en mayor o menor medida. Sin embargo, afirma tajantemente que su mayor inspiración a la hora de representar la sensualidad de los cuerpos le viene dada por la obra de Miguel Ángel. Que un artista indudablemente contemporáneo se remonte al renacimiento para encontrar la inspiración, no hace más que reafirmar la cultura artística que Navarro fue adquiriendo con el paso del tiempo y con la experiencia. Una experiencia que le reportó un aprendizaje diario, como diarias han sido sus reflexiones acerca de lo erótico, lo sexual y lo sensual, haciendo de su corpus artístico un conjunto de obras en las que se refleja un diario íntimo personal:

Sin duda mi obra es un diario íntimo en el que cabe toda mi existencia, mis historias, mis deseos. Reflexiono sobre la sexualidad y sobre la ingeniería industrial, sobre el discurso del agua, sobre la huerta, sobre las plantas, sobre la arquitectura, sobre la ciudad como cobijo.¹³⁴

Una mirada a lo sexual no exenta de reflexión ni de la complejidad que caracteriza sus creaciones, en las que entremezcla conceptos a priori inconexos pero que ensambla a la perfección desde la lucidez y la coherencia, y que acaban por conformar su universo creativo y personal:

Mi trabajo está totalmente unido a mi sexualidad y a mi deseo. Todo ello, con una mirada compleja. Mi obra posee también elementos líricos, no necesariamente conectados con el

¹³² *Ibid.*

¹³³ Entrevista en vídeo realizada por el IVAM con motivo de la exposición “El gabinete secreto de Miquel Navarro”. En: www.ivam.es.

¹³⁴ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 27 de mayo de 2019.

deseo sexual. Cuando hago una acequia por la que discurre el agua, concibo esa construcción escultórica como una referencia sobre el paso del tiempo, sin desdeñar una reflexión sobre la aportación hidráulica al campo. Hay una valoración de la riqueza del agua. Y cuando hago un edificio totémico no es siempre un elemento fálico, también es una referencia abismal, de soledad.¹³⁵

Algo tan intrínseco al individuo y con un componente tan personal como es el tema sexual, más todavía cuando el protagonista reconoce una aparición tan temprana de su inclinación, constituye un factor biográfico de suficiente relevancia como para tratarlo en profundidad. Más motivado es este análisis cuando forma parte esencial de su producción artística, apareciendo de manera constante y repetida en la práctica totalidad de sus obras. Es por ello que ciertos aspectos acerca de la sexualidad se abordarán conforme se vaya desgranando su obra artística de forma progresiva a lo largo de los capítulos de esta tesis.

Puede concluirse que, inequívocamente, su mayor influencia es el recuerdo de su infancia. La herencia de las sensaciones y vivencias que experimentó durante su niñez y su juventud en su Mislata natal se resumen en el contacto con el campo, con los insectos, con el agua, con el refractario, con la sexualidad y la particular percepción que tenía de ella. En general, cualquier componente que formara parte de su día a día. Objetos o vivencias, incluso sombras, formas, colores o la luz de su entorno inmediato. También construcciones cercanas, tanto las de carácter industrial como los edificios civiles, que tanto fascinaban al artista cuando su municipio era prácticamente en su totalidad huerta, y cerca de su casa se alzaba aquella totémica chimenea de la fábrica Payá. Es su entorno lo que origina toda su obra que, con el tiempo, la enriquece y la nutre de conceptos que el artista desarrolla. Es la materialización de su relación con el medio valenciano, y su voluntad de reconstruirlo poéticamente.¹³⁶

Lejos de lo que pudiera parecer, Mislata no constituye una barrera localista que oprima la expansión de su obra, sino todo lo contrario. Para crearla se basa e inspira en lo local, y la catapulta a lo universal. Lo que Miquel Navarro adquiere en sus primeros años de vida es aquello que declaró en su discurso como académico, y que aglutina a la perfección lo que supuso su entorno para sus primeras creaciones, pero también para las sucesivas: “Un buen conjunto de signos, huellas y memoria humana para tomar conciencia

¹³⁵ SIERRA, Rafael. “La ciudad es orgánica, es un cuerpo tanto yacente como erguido”. *Revista La Fundación*, nº 35, 2016, p. 4.

¹³⁶ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado. Esculturas, dibujos, pinturas y fotografías*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2015, p. 12.

de tu realidad y de la que te rodeaba y, sobre todo, para comenzar una labor creativa que, cuando aún no había cumplido los diez años, ya ocupaba una buena parte de mi vida”.¹³⁷ La fundamentación biográfica que desprende la obra de Navarro es, por tanto, clave para entenderla como lo que es: un repertorio de referencias a su niñez y una confesión de sus más profundas obsesiones.

1.2. – PRIMERAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS

En un entorno marcadamente rural y experimentando una niñez basada en una educación propia de la etapa franquista, que contrastaba con la familiaridad con la naturaleza y sus posibilidades, Navarro desarrolló sus sentimientos creativos más íntimos, pero no fue hasta su adolescencia cuando dio rienda suelta a sus emociones a través de sus primeros dibujos. Dijo Kosme de Barañano que “el dibujo nos revela gran número de claves del proceso creador de un artista”.¹³⁸ Sin duda, este formato desvela anticipadamente cómo se va a desarrollar la obra posterior, pues el dibujo constituye la idealización de lo que se quiere ejecutar en tres dimensiones, a modo de croquis o de plano. También es la forma que ofrece mayor inmediatez cuando el artista busca plasmar su idea, de forma rápida, dejando libertad a su creatividad y a su ingenio. Cuando el objetivo de Navarro es plasmar la idea de forma inminente, lo gráfico desprende un estilo marcadamente esquemático, mientras que cuando lo que se propone es derivarlo hacia lo escultórico, se muestra más preciso e incisivo.¹³⁹

Sus primeras manifestaciones artísticas documentadas se fechan en 1964, cuando contaba con 18 años, siendo este el inicio del análisis de su obra. Así lo corrobora el propio artista: “Mis comienzos como pintor están fechados hacia 1964”.¹⁴⁰ Fue el punto de partida de las exploraciones artísticas, no limitadas ni condicionadas por la formación academicista que adoptaría algunos meses más tarde en San Carlos. Estas obras iniciáticas en pequeño

¹³⁷ NAVARRO, Miquel. “Juegos de la infancia, donde se fragua el arte”. *Op. cit.*, p. 9.

¹³⁸ BARAÑANO, Kosme de. *Miquel Navarro*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 43.

¹³⁹ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁰ NAVARRO, Miquel. “Autobiografía”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Diputación de Valencia. Sala Parpalló, 1988, p. 17.

formato son registros gráficos sencillos, testimonio de ese despertar artístico. No por ello dejan de ser relevantes, pues no solo anticipan la posterior escultura y pintura, sino que constituyen por sí solas unas obras de relativa calidad en lo que a trazo y emoción se refiere. Estos dibujos fueron una suerte de primera investigación, una incipiente toma de contacto con el arte, donde el objetivo no era otro que experimentar con la representación de la anatomía humana y su dinamismo, sus torsiones y su movimiento.

No obstante, y aunque la vertiente experimental fue ciertamente lo que movió a Navarro, no hay que perder de vista que el dibujo era, quizá, su único medio de expresión en aquel momento, por motivos obvios, pues se trata de un proceso que requiere pocas exigencias (basta con un papel y un lápiz), frente a las dificultades técnicas que presenta la escultura. Así lo afirma Juan Ángel Blasco Carrascosa:

El dibujo es manifestación de quien lo traza; la reflexión más fresca, –menos mediatizada– de los enrevesados hervideros introspectivos de la razón creativa [...]. Los dibujos presentan plásticamente una esencia, un concepto, o bien representan las apariencias de nuestro mundo. En cualquier caso, su línea va dejando la huella estética de intuiciones o pensamientos acerca del universo. [...] El dibujo es el medio o instrumento, pero a la vez el resultado.¹⁴¹

Navarro trabajó estos años sobre el mismo soporte, el papel, aunque jugó con diferentes técnicas como la tinta, sanguina, grafito, lápiz, carboncillo, incluso pastel, siempre manteniendo distancia con el color.

La primera serie documentada es *Figuras* (1964-1977). El conjunto alberga cerca de una cuarentena de obras, todas ellas dibujos, que se caracterizan por la representación de anatomías humanas en movimiento, masculinas prácticamente en su totalidad, en posturas imposibles, mostrándose con frecuencia en marcado escorzo. Aunque alguna imagen representa el cuerpo femenino, siendo estas minoritarias, ya se percibe la predilección que va a mostrar Navarro por representar la figura del hombre sobre la de la mujer. Son figuras que, a pesar de mostrar un anonimato intencionado, ocultando sus rostros y en posiciones de cautela, responden a una dicotomía a la que Navarro recurrió a lo largo de toda su obra mediante la cual muestran la elegancia y la serenidad que proporciona el trazo fino y firme, y al mismo tiempo, el halo de caos y frustración, habitual en las obras de estos años. Todas ellas exhiben unos cuerpos hercúleos, fuertes y robustos, una potencia que lejos de ir acompañada de una actitud de alarde o de exhibición de esa superioridad corpórea, se

¹⁴¹ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Op. cit.*, pp. 36-38.

presenta en la mayoría de las ocasiones en una postura reservada, llegando a mostrar disgusto, retorciéndose, ocultando su cara tras las manos, o dando la espalda al espectador, en una actitud incluso de derrota y hundimiento. Podría decirse que son estudios anatómicos, ya que como aseguraba Navarro “Siempre me ha impresionado la forma del cuerpo. Intenté dibujar, expresar y reflexionar sobre el humanismo”.¹⁴²

Pese a que los representados aparecen totalmente desnudos, no muestran actitudes sexuales, aunque sí desprenden ya la sensualidad habitual que muestran todas las obras pictóricas de Navarro. Algunos exhiben sus genitales y otros los dejan a la imaginación, bien porque sus posturas lo propician, bien porque el artista obvió representarlos. En cualquier caso, resulta llamativa la torsión que presentan al estar, no solo en movimiento, sino en actitudes delirantes y excitantes, conmocionados en algunas ocasiones. Estamos ante dibujos de rasgos figurativos, alejados de lo abstracto.

Como apuntó el propio artista, tanto por la torsión de los cuerpos, el dinamismo y la corpulencia que presentan los personajes, es inevitable hacer referencia a esculturas de Umberto Boccioni como *Formas únicas de continuidad en el espacio* (1913) de cuya perspectiva, volúmenes y, especialmente, movimiento, nació la inspiración que llevaron a Navarro a crear estos dibujos iniciáticos; los cuales, a su vez, anticipaban la estética de los icónicos guerreros que el artista representó casi dos décadas más tarde:

Yo admiraba mucho a Umberto Boccioni, una destacada figura del futurismo italiano. En sus esculturas me fascinaba el dinamismo de las formas. En mis primeros dibujos de los años 60, los cuerpos desprenden ese movimiento.¹⁴³

Me gusta mucho la obra de la vanguardia italiana, del futurismo, sobre todo aquella de Boccioni del hombre-máquina que avanza a grandes pasos y parece que va dejando su estela en el espacio. Recuerdo que la vi de muy joven y me pareció la representación perfecta del futuro.¹⁴⁴



Serie *Figuras*, 1964-1965.
Tinta sobre papel, 50 x 35 cm.

¹⁴² SANCRISTÓVAL, Pedro de. *Op. cit.*, p. 32.

¹⁴³ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 30 de marzo de 2020.

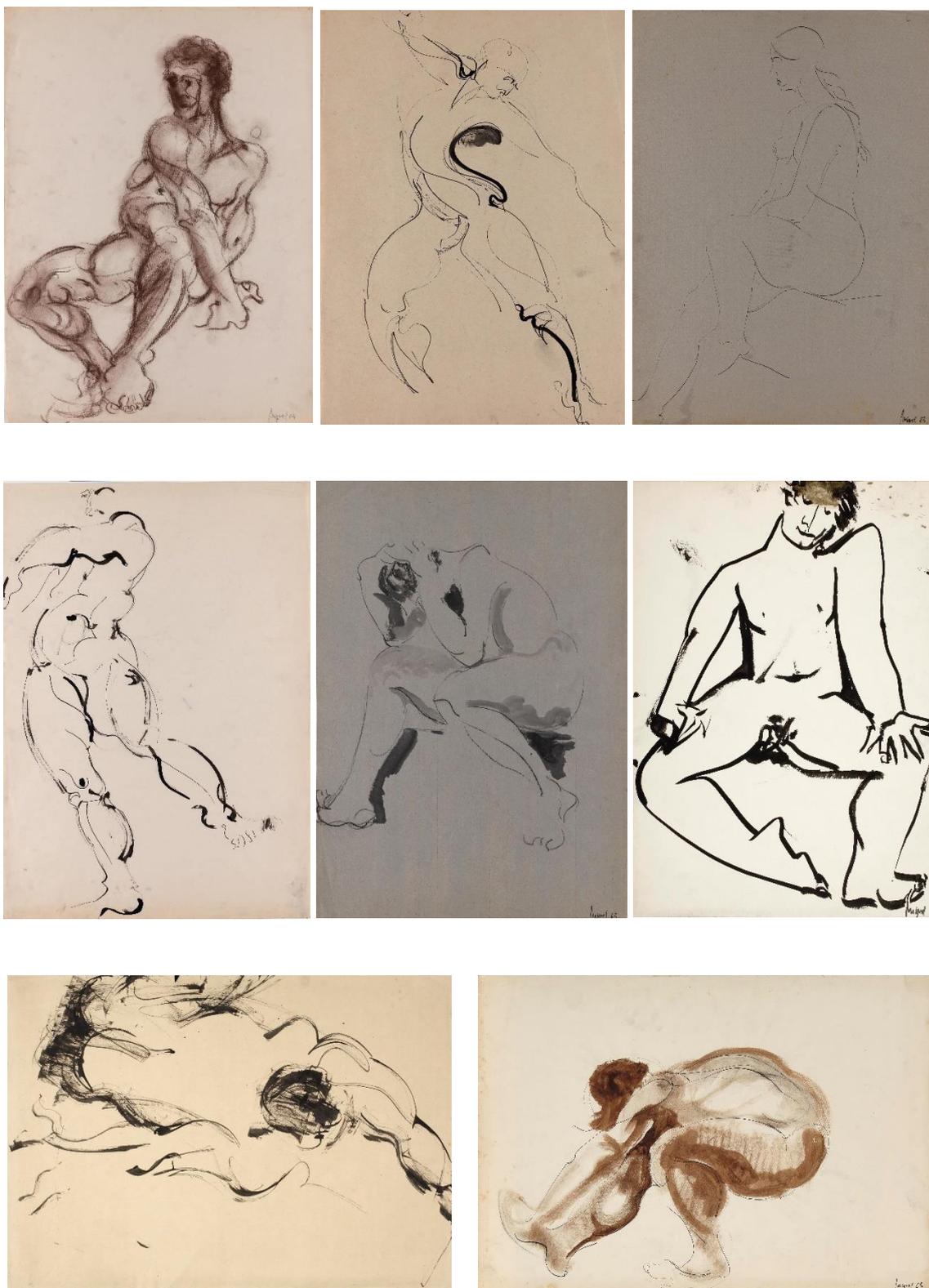
¹⁴⁴ GARCÍA RUBÍ, Amalia. “Concupiscencia geométrica”. *Tendencias del mercado del arte*, n° 147, diciembre de 2021, p. 22.

De forma previa a su etapa formativo en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, comenzó en 1964 una serie que se extendió hasta 1967, bajo el ilustrativo título *Retratos*. Como su propio nombre indica, esta colección de retratos de busto, en ocasiones en un primerísimo plano, muestran la identidad de la que carecían las anatomías de la serie *Figuras*. El artista se centró totalmente en el rostro del representado, demostrando una gran labor previa de observación y estudio, tanto en lo que respecta a la fisonomía como en la búsqueda del encuadre y la perspectiva deseados. El resultado son unas obras mucho más personales y expresivas; algunos de los retratados incluso miran directamente al espectador en un alarde de diálogo o de conexión visual directa, lo que desprende una gran apertura a la introspección psicológica de los personajes. A pesar de la impasividad de los rostros, son dibujos de gran profundidad psicológica. Podríamos decir que estamos ante “una galería de estados de ánimo y rasgos de carácter”.¹⁴⁵ Según afirmó Biel Amer son unos trabajos

cuyo epicentro común está en el encuentro con el perfil humano, tanto desde el punto de vista clásico, ante el recorrido por las formas y modelos, cuánto desde su condición humana diferencial (racional) y especulativa (de intereses) como máximo hacedor de los espacios compartidos. En sus estudios del cuerpo, Miquel Navarro traza una línea entre aquello que tiene sentido vital y artístico y aquella otra mirada capaz de trincar con su mano de artista y por tanto modelarlo según su propio interés. Es la perenne dicotomía del bien y del mal, del dentro y fuera, de lo vivo y lo muerto.¹⁴⁶

¹⁴⁵ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁶ AMER, Biel. “El fluido en la urbe”. En: GIACOBBI, Karin; AMER, Biel (com.). *Fluido en la urbe* [catálogo de exposición]. Palma de Mallorca: Ajuntament de Pollença, 2004, p. 41.



Serie *Figuras*, 1964-1965. Tinta sobre papel, 50 x 35 cm.

En referencia a estas series de ilustraciones iniciáticas, el propio artista reconocía: “Yo definiría ese trabajo como expresionista, con alguna insinuación formal de lo que sería posteriormente mi obra”.¹⁴⁷ Al seguir sin entregarse al color, en *Retratos* es la línea la que adquiere todo el protagonismo, siendo esta de trazo rápido, más grueso que en la primera serie, y demostrando más emoción, seguridad y personalidad. Esta característica no resta en absoluto calidad en cuanto a la profundidad y la perspectiva que Navarro es capaz de conseguir a través de simples líneas de tinta negra. Ambas series completas se encuentran en el IVAM desde que en 2005 el artista realizara una generosa donación de obras. Sobre ellas diría el artista en un texto escrito en 2014:

Mis primeros trabajos artísticos son dibujos de pequeño formato aplicando sobre papel registros gráficos en tinta o lápiz. Son de 1964 y van conformando la serie *Figuras*, que se irán combinando desde 1965 con otra serie –*Retratos*–, en la que tomo como referencia personas concretas: mis amigos. Capto sus rostros, tanto en tinta china como en óleo y gouache. Muchos de ellos presentan la figuración anatómica desnuda, abarcando un amplio registro de posiciones: verticales (erecto), diagonales, inclinados (acción, fuerza), horizontales (dormidos). Están orientados al conocimiento del cuerpo humano (tronco, miembros, apéndices, gestos y movimientos), y enfocados desde diferentes puntos de vista, subrayándose muchas veces el escorzo. Se evidencia en ellos el vigor, la pulsión y el dinamismo interno en las variadas poses. Rasgo común es la expresividad que traslucen los trazos esenciales y agudos, así como el realce dado a ciertos detalles. Captan también estados de ánimo o de carácter (sonrisa, timidez, tristeza), y también posiciones o acciones (tirar, recoger, andar, sentarse). Yo definiría ese trabajo como expresionista, con alguna insinuación formal de lo que sería posteriormente mi obra.¹⁴⁸



Retratos 1, 1965.
Tinta sobre papel,
32,7 x 25,1 cm.



Retratos 13, 1965.
Tinta sobre papel,
43,7 x 31,5 cm.

¹⁴⁷ Apud. BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado*, p. 11.

¹⁴⁸ NAVARRO, Miquel. “Desde el espejo retrovisor. Breves notas acerca de la evolución de mi trabajo artístico”. En: *Miquel Navarro. Monumento y multitud* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Fernández-Braso, 2014, p. 52.

CAPÍTULO II

*La etapa formativa y el comienzo de su
producción artística, 1964-1973*

- CAPÍTULO 2 -

LA ETAPA FORMATIVA Y EL COMIENZO DE SU PRODUCCIÓN ARTÍSTICA, 1964 - 1973

2.1. – ETAPA FORMATIVA: LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA (1964 – 1968)

En el periodo que abarca desde mediados de los años sesenta a mediados de la década siguiente tuvo lugar una revolución estética que reconduciría indudablemente el rumbo de la escultura. Varias corrientes agrupadas bajo el término posminimalismo se propusieron poner fin al “dogmatismo formalista de la modernidad norteamericana”¹⁴⁹ descentralizando la importancia de esta zona para validar las manifestaciones que se estaban produciendo en Europa, pero también tenían como objetivo hacer partícipe al público a través de una concepción de la obra mucho más abierta e interpretable, así como desterrar la idea de la obra de



Miquel Navarro, 1972

arte como objeto, lo que llevaría a la gestación de nuevas tipologías basadas en lo efímero como las instalaciones, las performances o las intervenciones del paisaje, principalmente. También fue una etapa en la que la tendencia geométrica vivió un momento de recuperación, especialmente durante la segunda mitad de los sesenta. Auge que fue creciendo según discurría la década “gracias a una nueva generación de artistas, críticos y galeristas, apoyados por el rumbo de las tendencias internacionales”.¹⁵⁰ Es en este periodo en el que Miquel Navarro comenzó su etapa formativa, perteneciendo por edad “a una segunda generación de escultores posminimalistas”.¹⁵¹ En el ámbito local, y más concretamente en Valencia, se produjo lo que algunos estudiosos llamaron la renovación

¹⁴⁹ JUNCOSA, Enrique. “Miquel Navarro”. En: CLEMENTE, José Luis; GARRIDO, Chipi (com.). *Quaderns de l'escola: Carmen Calvo y Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 1997, p. 18.

¹⁵⁰ BARREIRO LÓPEZ, Paula. “La recuperación de una tendencia”. En: BARREIRO, P. *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, p. 243.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 18.

de 1964, cuyas obras estaban marcadas por la objetivación, la reflexión y la racionalización, y cuyo rasgo más señero era la figuración, de la que nacieron grandes pintores y grupos como Equipo Crónica, Equipo Realidad, Estampa Popular, Alfaro, Boix, Armengol y Heras, pero que no lograron transmitir unos planteamientos que configuraran un discurso influyente. Si bien esta corriente vertebró el panorama artístico del momento, nuestro artista no se identificaba con ella.¹⁵²

En 1964, tras un primer contacto *amateur* con el dibujo, Navarro decide ingresar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, en la especialidad de escultura, movido por la inquietud artística y el ánimo de aprender la técnica. Para complementar esta formación, también tomó clases de dibujo en el Círculo de Bellas Artes. El acceso a una formación reglada y especializada le brindó, no solo las enseñanzas histórico-artísticas que un futuro artista necesitaba, sino también la oportunidad de estar en permanente contacto con ciertos círculos relacionados con el mundo artístico y cultural.

Era una manera de estar conectado con gente interesada por el arte. Cuando decido ingresar en la Academia yo tenía ya decidido que quería ser artista y que me iba a dedicar a ello con plenitud. [...] En la Academia de Bellas Artes aprendí de la experiencia de alguno de los maestros y de algunos compañeros. Yo desconocía quién era Picasso antes de entrar en la Academia. Y fue gracias a unos profesores –principalmente, Alfons Roig y Víctor Gimeno– cómo descubrí las vanguardias de principios del siglo XX.¹⁵³

Si bien hasta el momento solo había realizado dibujos y alguna pintura, Navarro decidió inscribirse como estudiante en la modalidad de escultura:

La escultura acabó interesándome más que la pintura porque es una forma expresiva que utiliza las tres dimensiones. Pero la pintura siguió y sigue interesándome. Una cosa no descarta la otra. Hay pinturas mías que son como esculturas. Pero son pinturas.¹⁵⁴

Con fecha del 5 de septiembre de 1964 encontramos el documento que acredita la solicitud del examen de ingreso en la Escuela, el cual aprobó el día 26 del mismo mes, procediendo a matricularse como alumno dos días más tarde, el 28 de septiembre. Las asignaturas que el entonces estudiante cursó fueron tan variadas como iniciáticas: Dibujo del Antiguo y Ropajes, Liturgia y Cultura Cristianas, Preparatorio de Colorido y Preparatorio de Modelado. La hoja de estudios revela que superó todas ellas en primera convocatoria con unos resultados muy satisfactorios. El segundo curso continuaba estando

¹⁵² NAVARRO, Miquel. Conversación con Carmen Calvo. En: C. Calvo. *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Galería Temps, 1976, s/p.

¹⁵³ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 30 de marzo de 2020.

¹⁵⁴ *Ibid.*

vertebrado por asignaturas dirigidas a lo pictórico y a lo tridimensional: Dibujo del Natural (1º curso), Anatomía artística, Modelado y Talla Escultórica (1º curso). Al igual que en el año anterior, los frutos de una buena docencia y un alumno interesado se reflejaban en sus calificaciones. Como revela su expediente, no ocurrió lo mismo en el curso 1966-1967. Miguel se matriculó en Dibujo del Natural (2º curso), Modelado y Composición (2º curso), Perspectiva, Talla Escultórica (2º curso) e Historia General de las Artes Plásticas. A excepción de esta última asignatura, en la que obtuvo la nota de sobresaliente, las calificaciones, incluso en segunda convocatoria, reflejaban una importante desatención por parte del alumno, debido a una complicada situación económica y familiar, que le llevaron a abandonar los estudios: “Tenía una situación familiar –mi madre y yo– en la que necesitábamos unos ingresos para subsistir. Había que trabajar en algo que aportara dinero de inmediato”.¹⁵⁵ El balance posterior es que aquellos años fueron “en general, positivos, aunque nunca llegué a terminar la carrera, pero sí me valió para cimentar algunas bases técnicas y fundamentos muy útiles”.¹⁵⁶

ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA						
HOJA DE ESTUDIOS DEL ALUMNO						
D. NAVARRO NAVARRO, Miguel		natural de Mislata		provincia de Valencia		
Nació el día 29 de septiembre		de 1.945		Verificó el examen de Ingreso en la Escuela de Valencia		
con la calificación de:		Examen de Dibujo día 26 de Septiembre de 1964		Aprobado		
		Examen de Cultura día 26 de Septiembre de 1964		Aprobado		
ASIGNATURAS	Matriculado en el curso de	Escuela donde		Notas en los exámenes		OBSERVACIONES Y PREMIOS
		Se matriculó	Se examinó	Ordinarios	Extraordinarios	
CURSO PREPARATORIO (común)						
Dibujo del Antiguo y Ropajes.....	1964-65	Oficial	Valencia	Aprobado		
Liturgia y Cultura Cristiana.....	4	4	4	Notable		
Preparatorio de Colorido.....	4	4	4	Notable		
Preparatorio de Modelado.....	4	4	4	Aprobado		
SECCION PINTURA						
Dibujo del Natural (primer curso).....						
Anatomía Artística.....						
Colorido.....						
Procedimientos Pictóricos.....						
Dibujo del Natural (segundo curso).....						
Colorido y Composición (primer curso).....						
Perspectiva.....						
Historia general de las Artes Plásticas.....						
Dibujo del Natural (Movimiento).....						
Colorido y Composición (segundo curso).....						
Teoría e Historia de la Pintura.....						
Paisaje.....						
SECCION ESCULTURA						
Dibujo del Natural (primer curso).....	1966-68	Oficial	Valencia	Noable		
Anatomía Artística.....	4	4	4	Aprobado		
Modelado.....	4	4	4	Notable		
Talla escultórica (primer curso).....	4	4	4	Aprobado		
Dibujo del Natural (segundo curso).....	1966-67	Oficial	Valencia	Suspenso		Suspenso
Modelado y Composición (primer curso).....	4	4	4	S/18		Suspenso
Perspectiva.....	4	4	4	Suspenso		S/18
Talla escultórica (segundo curso).....	4	4	4	S/18		S/18
Historia general de las Artes Plásticas.....	4	4	4	Sobresaliente		
Dibujo del Natural (Movimiento).....						
Modelado y Composición (segundo curso).....						
Talla escultórica y policromía.....						

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ GARCÍA RUBÍ, Amalia. “Concupiscencia geométrica”. *Tendencias del mercado del arte*, nº 147, diciembre de 2021, p. 22.

Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia

SOLICITUD DE MATRICULA oficial

CURSO de 1964 a 1965 Núm. de orden 47

D. Miguel Navarro Navarro
 natural de Mislata provincia de Valencia de 18 años
 de edad, domiciliado en Valencia Mislata San Agustín núm. 15 piso 1º solicita
 matricula en las asignaturas abajo expresadas, con arreglo a las disposiciones vigentes.

ASIGNATURAS EN QUE DESEA MATRICULARSE	Número de la matricula
<u>Dibujo del Antiguo y Popajes</u>	
<u>Liturgia y Cultura Cristianas</u>	
<u>Preparatorio de Colorido</u>	
<u>Preparatorio de Modelado</u>	

Valencia 29 de Septiembre de 1964
 Firma del interesado o de la persona que le represente:
Miguel Navarro



DISTRITO UNIVERSITARIO DE VALENCIA 20

ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA

CURSO ACADÉMICO DE 1964 a 1964 CONVOCATORIA DE Septiembre

Número de entrada 19

Ilmo. Sr.:

Miguel Navarro Navarro natural de Mislata
 provincia de Valencia nacido el 29 de Septiembre de 1945
 que habita en esta Ciudad, calle Mislata 93ª París n.º 15
 a V. I. con el debido respeto expone:

Que desando ser alumno de esta Escuela, solicita el examen de ingreso
 y con arreglo a lo prescrito en el Reglamento vigente previo pago de los derechos correspondientes y entrega en esta Secretaría de todos los documentos necesarios para tal fin.

Valencia 5 de Septiembre de 1964
 Firma del interesado,
Miguel Navarro

Ilmo. Sr. Director de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Valencia

Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia

SOLICITUD DE MATRICULA OFICIAL

CURSO de 1965 a 1966 Núm. de orden 146

D. Miguel Navarro Navarro
 natural de Mislata provincia de Valencia de 20 años
 de edad, domiciliado en Valencia Mislata 15ª París núm. 15 piso 1º solicita
 matricula en las asignaturas abajo expresadas, con arreglo a las disposiciones vigentes.

ASIGNATURAS EN QUE DESEA MATRICULARSE	Número de la matricula
<u>Dibujo del natural</u>	
<u>Arquitectura artística</u>	
<u>Estadística</u>	
<u>Procedimientos plásticos</u>	
<u>Talla E. 1º</u>	

Matricula gratuita concedida 31

Valencia 2 de Octubre de 1965
 Firma del interesado o de la persona que le represente:
Miguel Navarro



Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia

SOLICITUD DE MATRICULA oficial

CURSO de 1966 a 1967 Núm. de orden 64

D. Miguel Navarro Navarro
 natural de Mislata provincia de Valencia de 20 años
 de edad, domiciliado en Valencia Mislata 15ª París núm. 15 piso 1º solicita
 matricula en las asignaturas abajo expresadas, con arreglo a las disposiciones vigentes.

ASIGNATURAS EN QUE DESEA MATRICULARSE	Número de la matricula
<u>Dibujo del natural 2º</u>	
<u>Modelado y composición 1º</u>	
<u>Perspectiva</u>	
<u>Talla escultórica 2º</u>	
<u>Historia general de las Artes Plásticas</u>	

D.N.I. - 55028673 100% (9)

Valencia 26 de Septiembre de 1966
 Firma del interesado o de la persona que le represente:
Miguel Navarro

Mientras se sucedían los años formativos, las series *Figuras* y *Retratos*, iniciadas a mediados de los sesenta, seguían creciendo durante la década siguiente en la misma línea que hasta entonces, aunque introduciendo un nuevo pigmento: la sanguina, que ya aportaba un rasgo cromático a los dibujos anatómicos masculinos. Resultan especialmente llamativos algunos retratos en los que, aunque siguiendo el mismo estilo de línea y de trazo, se introduce tímidamente el color, a través de ligeros toques monocromáticos. Son menos geométricos que los retratos que les preceden, más expresivos y menos hieráticos.



María I, 1966
Tinta sobre papel,
65,3 x 50,3 cm.



María II, 1966.
Tinta sobre papel,
50,2 x 65,2 cm.



Sin título, 1966
Tinta sobre papel,
35 x 50 cm.

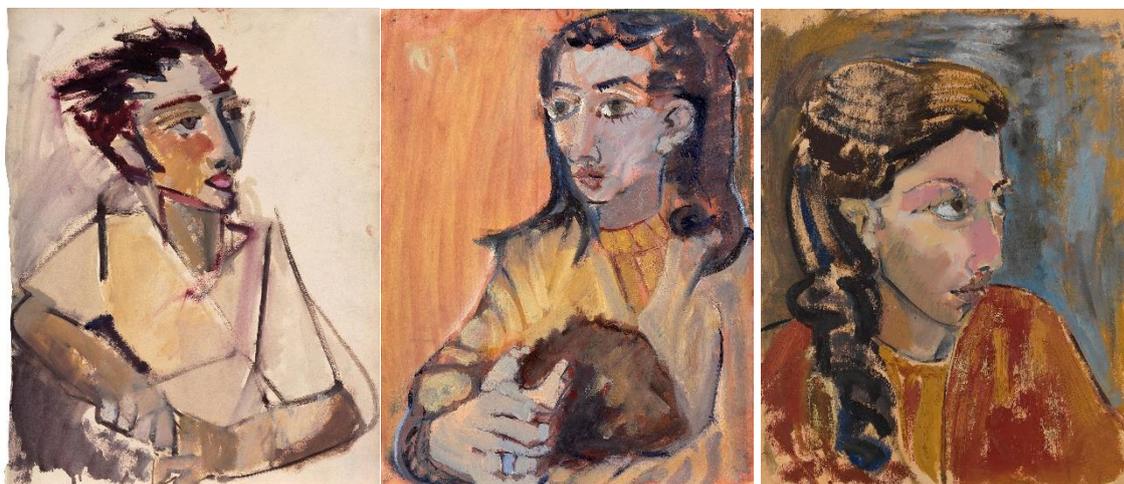


Joaquín, 1966
Tinta sobre papel,
65,3 x 50,1 cm.



José, 1966
Tinta sobre papel,
65,3 x 50,2 cm. ,

Siguiendo con esta tímida introducción del color, puede observarse cierta evolución dentro de la serie *Retrato de joven* (1966). En ella diferentes personas de mediana edad parecen ser retratadas desde el desconocimiento de tal captación, pues ninguno de ellos mira directamente al espectador. María, Joaquín o José, los representados, eran amigos o conocidos del artista de aquellos años: “Son los compañeros de la época del ambiente artístico de los años sesenta, que solíamos reunirnos en el bar La Glorieta, situado en una esquina de la calle La Paz”.¹⁵⁷ Aunque los primeros de estos retratos comenzaron en tinta negra, Navarro fue superando el monocromo para adoptar una combinación de colores básica, pero más amplia, limitándose a la conjugación de tonos cálidos, alejados de la estridencia. Realizadas en óleo sobre papel, se puede afirmar que estamos ante las primeras pinturas de Miquel Navarro.



Retrato de joven II, 1966. Óleo sobre papel, 67,2 x 52 cm.

Retrato de joven III, 1966. Óleo sobre papel, 65,2 x 50,3 cm.

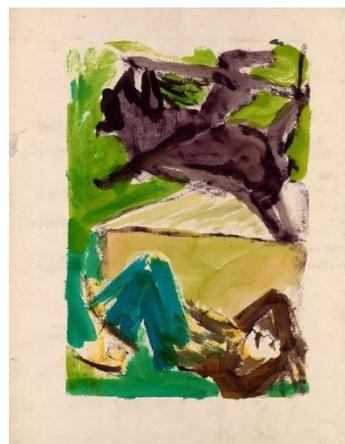
Retrato de joven IV, 1966. Óleo sobre papel, 65,2 x 50,3 cm.

Durante este inocente pero fructífero 1966, Navarro siguió experimentando en obras como *Bajo el jinete* (1966) u *Hombre joven* (1966), en las que la novedad no se detiene en la introducción del cromatismo, sino también en la representación del entorno desde una estética marcadamente expresionista. Un joven, tumbado en el suelo, observa cómo se alza un monumento que representa la figura de un jinete montando a caballo. Lo mismo sucede en *María III* (1966). María, que ya había sido retratada por Navarro en anteriores ocasiones, aparece esta vez de perfil, observando la calle y el tráfico desde una perspectiva superior, en una imagen donde el color ya está plenamente introducido.

¹⁵⁷ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 30 de marzo de 2020.



María III, 1966.
Óleo, grafito y tinta sobre papel,
50 x 65,2 cm.



Bajo el jinete, 1966.
Gouache y tinta sobre papel,
65,3 x 50 cm.

De todas estas pinturas y dibujos iniciáticos se desprende la inocencia, lo experimental y lo cotidiano, y así lo reconocía Navarro mucho años después de haber gestado estas obras gráficas:

En mi tiempo de estudiante en la Escuela de Bellas Artes (así como en las clases nocturnas de dibujo en el Círculo de Bellas Artes), practiqué el dibujo del natural con grafito y sanguina, representando en blanco y negro posturas diferentes de los modelos. Aprendí a captarlos y narrarlos, buscando el contraste entre luces y sombras, mientras señalaba con líneas y manchas el papel. Después vendrían las interpretaciones del mundo clásico, las figuras del Partenón..., y de Grecia al Renacimiento siguiendo con otros estilos artísticos posteriores. Por aquel entonces imprimía con el cerebro a través de los dedos con lápices, carbonos y compuestos. Y cómo no, espontáneamente, surgían pinturas imaginarias sobre papel couché, que en ocasiones avizoraban cuestiones como la disciplina y la muerte.¹⁵⁸



Ejercicio de modelado
en figura, 1966

Con motivo de su labor académica, en 1966 como parte de los ejercicios prácticos de la asignatura de modelado, Navarro ofrece su primera creación escultórica, intrascendente en el ámbito artístico del momento y que no constituye una pieza importante en su repertorio, pero sí resulta llamativa por la complejidad técnica que entrañaba para un

¹⁵⁸ NAVARRO, Miquel. “Desde el espejo retrovisor. Breves notas acerca de la evolución de mi trabajo artístico”. En: *Miquel Navarro. Monumento y multitud* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Fernández-Braso, 2014, p. 53.

neófito realizar un modelado de tamaño natural. Se trata de una escultura en barro de un cuerpo humano caminando. Este trabajo ejecutado en la academia supondría dos inflexiones importantes –aunque inconscientes– para el artista. Por un lado, constituiría su primer contacto con el barro dentro de un ámbito más especializado y profesional de lo que lo fueron sus experiencias “escultóricas” vividas hasta el momento, a las orillas de las acequias de Mislata. Y por otro, estaría materializando en lo tridimensional lo que había representado en sus dibujos de la serie *Figuras*, con la misma torsión corporal y los perfiles desdibujados.

Con todo, Navarro no abandonó el dibujo. Prolongó sus series sobre lo anatómico porque era una cuestión que, como puede comprobarse, le seguía interesando. Debido a su abandono de la Escuela, junto con su creciente necesidad de explorar nuevos campos, es en 1967 cuando creó la serie *Personajes* (1967), donde ejecutó sus primeras escenas en las que los representados, no solo aparecen en grupo, sino que además, interactúan. Esto les otorga un aspecto de humanidad y naturalidad hasta ahora nunca visto en las obras del artista. Ya no queda rastro del tormento de sus anatomías de *Figuras*, ni de la profunda introspección psicológica de *Retratos*, sino que aparecen en situaciones banales y cotidianas, y en actitudes totalmente desinhibidas y espontáneas, dando como resultado unos personajes sociables en los que verse reflejado cualquier individuo.



Serie *Personajes*, 1967. Tinta sobre papel, 36 x 50,4 cm.

Con la finalización de la serie *Figuras*, abandonó el trazo fino en pro de una línea gruesa y más expresionista como se ve en su nueva serie *Personajes* y en la mayor tirada

de retratos hechos por el artista hasta entonces, creando alrededor de medio centenar de ellos en 1967, año en el que abandonó definitivamente la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, finalizando así su etapa formativa.

Otra de las series que Navarro llevó a cabo a lo largo de este mismo año se inició, como acostumbraba el artista, con la práctica dibujística. Como una prolongación de sus *Personajes*, pero con un trazo más veloz y poco meditado, aún más próximo a un boceto que todo lo visto anteriormente, su colección de *Transeúntes* (1967) dio como resultado un total de once escenas de gran dinamismo acerca de viandantes en marcha por las calles, grupos entretenidos en una conversación de bar, o dibujos a medio terminar donde en unas líneas casi aleatorias pueden adivinarse una suerte de piernas caminando.

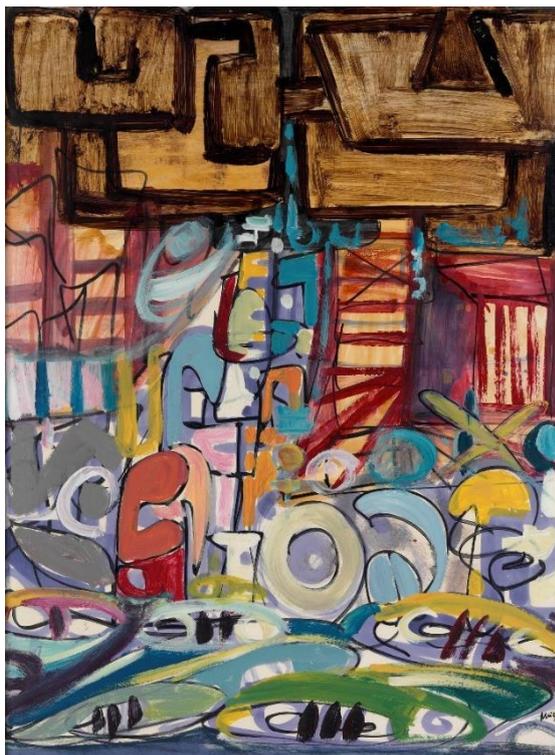
Pero la finalidad de estos trazos simples y desenfadados con los que comenzó la serie no es otra que llegar a ser precisamente lo contrario, pues los últimos ejemplares de la misma son absolutamente opuestos a los dibujos que les preceden, perdiendo la línea todo el protagonismo en pro del pigmento. Estamos ante el primer estallido de color en la obra de Miquel Navarro, que deja atrás el dibujo acromático para entregarse por completo al empleo de esmaltes, gouaches y tintas de los más vivos colores.



Serie *Transeúntes*, 1967.
Tinta sobre papel y gouache sobre papel, 31,6 x 44 cm.

El año 1968 bien podría bautizarse como “el año del color”. Tras recorrer diversos registros, dentro de una misma serie, comenzando por los más lineales y finalizando con puro color, el artista se dedicó a la cuestión cromática desde la rotundidad y la convicción que se percibe al observar sus pinturas ejecutadas a partir de este año, entre las que se encuentran, además de varias series que más adelante se analizarán, obras independientes que comulgan con tal inclinación cromática. Obras como *Abarrotada*, *Estructura* o las dos versiones de *A vora mar*, fueron el pistoletazo de salida a esta tendencia colorista, intensa y llamativa, que Navarro ya no va a abandonar.

En *Abarrotada* se percibe cierta figuración de corte pop, donde formas geométricas de las más diversas tonalidades se agolpan creando una sensación de caos y movimiento. Sin embargo, en obras como *A vora mar* o *Estructura* (también conocida como *Estructura industrial*), nos está adelantando lo que va a constituir una verdadera obsesión a lo largo de toda su obra: las construcciones. Mientras que en los dos guaches con tinta sobre papel titulados *A vora mar* el artista plasma, con formas geométricas básicas de línea gruesa y tintas planas, la misma escena en diferentes tonalidades, al estilo de aquellas series de Monet de la estación de Saint Lazare o la catedral de Rouen que representaban la misma imagen del natural en distintos momentos del día. En *Estructura* nos ofrece la visión parcial de unos edificios mucho más grandes y modernos, con mayor perspectiva, con presencia de unas leves sombras, y con colores más próximos a la realidad.



Abarrotada, 1968.
Acrílico sobre lienzo, 70 x 52 cm.

Estas imágenes sobre construcciones, edificios e instalaciones encontraron su pervivencia en la posterior serie *Apartaments* (1968). Es en ella donde Navarro dejó claro el interés que le despertaba todo el mundo constructivo. En las seis pinturas a base de esmalte y tinta sobre papel, el artista representa tanto los interiores como las fachadas de estos edificios. El progreso en la perspectiva, el sello buscado de lo geométrico y el arrojado hacia el color son las tres cuestiones fundamentales que ofrece esta serie de obras en las que, además, hace acto de presencia por primera vez un icono de gran relevancia en el repertorio de Navarro como es la luna y su significado, que se estudiará más adelante. Al hilo de esta fijación por las edificaciones, y aunque sea una excepción a todo el discurso cromático que predomina en las creaciones que el artista lleva a cabo en el año 1968, cabe destacar que Navarro también ejecutó, aunque de forma aislada y residual, un dibujo en tinta azul sobre papel. Se trata del primer ejemplar de la serie *Paisajes industriales*, que

completará con tres dibujos más realizados en 1972. Aunque esta mención pueda resultar baladí, en absoluto lo es.

El dibujo representa un entorno industrial en el que un conducto expide una gran cortina de humo, lo que aporta dinamismo al conjunto. Podría decirse que estamos ante la representación de una base aeroespacial donde un cohete apuntado acaba de despegar, dejando tras él un fuerte rastro de humo propulsado de sus motores. Es, probablemente, la primera referencia a lo totémico y, por tanto, a lo fálico, que vemos en la obra de Miquel Navarro.



Paisajes industriales 4, 1968. Tinta sobre papel satinado, 41 x 20 cm.



Serie A vora mar (I y II), 1968. Gouache y tinta sobre papel, 43,5 x 32 cm.



Serie *Estructura / Estructura industrial* (I y II), 1968. Esmalte y tinta sobre papel, 70,3 x 52 cm.



Serie *Apartaments* (III, IV y V), 1968. Esmalte y tinta sobre papel, 52,2 x 65,4 cm.

Sin embargo, una de las mayores aportaciones que tuvo lugar en esta etapa llegó de la mano de una serie de pinturas a base de esmaltes y rotulador que lleva por título *Insectos y larvas*. Estos seres vivos que Miquel conocía bien por el permanente contacto con ellos a lo largo de su infancia aparecen representados desde una estética abstracta, formalista y geométrica. El color deviene, una vez más, en parte fundamental y protagonista de estas pinturas, siendo las tintas planas de una paleta viva las que reflejan los cromatismos de la fauna que Navarro quiere representar.

Esta serie de doce ejemplares permite hacer una clara diferenciación entre dos tipos de imágenes. Algunas de estas obras, tres de ellas para ser exactos, muestran una profundidad más realista, creando dos planos: uno es el fondo, de tonalidad intensa, donde se avistan estos seres en la lejanía, y otro, el primer plano, que muestra uno o varios insectos observando la escena. Este mayor realismo puede observarse, no solo en la perspectiva,

sino también en la forma de los insectos, más próxima a la realidad. Por el contrario, la mayoría de las pinturas de *Insectos y larvas* establecen como parámetro un fondo blanco y neutro, que elimina cualquier rastro de referencia espacial o temporal, sobre el que se vislumbran siluetas que sugieren figuras, tanto reales como imaginarias, de estos seres vivos. Desprenden una gran sensibilidad infantil y un marcado sentimiento de nostalgia hacia su niñez en la que, como ya se ha visto, los insectos supusieron un fuerte vínculo entre el pequeño Miquel y el entorno campestre donde jugaba, del mismo modo que sucedía con las imágenes que le fascinaban sobre estos mismos animales en sus colecciones de cromos de Nestlé.



Insectos y larvas II, 1968.
Esmalte y gouache sobre papel,
66 x 48 cm.



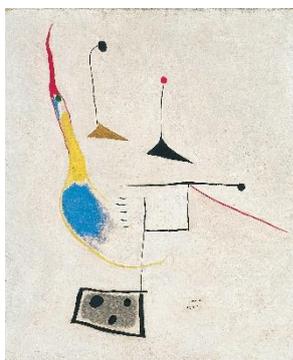
Insectos y larvas III, 1968.
Esmalte y tinta sobre papel,
65,5 x 52,5 cm.



Insectos y larvas X, 1968.
Esmalte y rotulador sobre papel,
70,4 x 52 cm.

Se observa una clara alusión a la estética que Joan Miró (1893-1938) acuñó como propia en los años 20. Una serie de formas biomórficas ondulantes creadas, en el caso del catalán, al dictado de sus sueños e impulsos espontáneos, eran una mezcla de onirismo y automatismo. A partir de su visita a París en 1920, y su correspondiente contacto con los intelectuales del momento, especialmente dadaístas y surrealistas, comenzó a simplificar sus composiciones abandonando la realidad exterior en pro de un lenguaje personal basado en los signos y, por tanto, en la abstracción. Es importante destacar que Joan Miró estaba fuertemente ligado a su Cataluña natal y, al igual que Miquel Navarro, al ambiente rural en el que creció. De ahí que figuras como las de campesinos fueran habituales en sus representaciones, del mismo modo que lo son los insectos en las pinturas del artista valenciano. Con los fondos neutros, donde la perspectiva está totalmente ausente, ambos

artistas consiguen eludir referencia alguna en lo que a tiempo y lugar se refiere, dando como resultado una obra de tintes surrealistas, incluso oníricos.



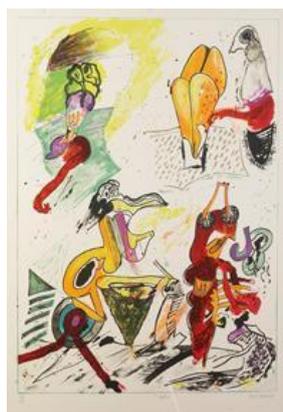
Joan Miró, *Pintura sobre fondo blanco*. 1927



Joan Miró, *Campesino catalán con guitarra*. 1924



Joan Miró, *Barcelona*. 1971-1973



Bonifacio Alfonso, *Mam*. 1978



Alexander Calder, *Steel fish*. 1934

En esa misma línea se encuentran las obras de Bonifacio Alfonso (1933-2011), en concreto obras como *Mam*, uno de los aguafuertes que integra sus series *Insectos*. De contenido naturalista y lúdico, surgen de la observación de la naturaleza conuense y de las colecciones de artrópodos que atesora en su estudio desde 1971. Su etapa en Cuenca resultó imprescindible para comprender sus litografías y, en general, su evolución estética. Los insectos representan, en este caso, el descubrimiento de la biodiversidad, la plasmación de la proliferación de la vida, concepto este estrechamente ligado a Navarro. El guipuzcoano aglutina en estas representaciones una gran variedad de mundos imaginarios, de criaturas deformes, con estéticas aparentemente inacabadas y seres extraídos de su más profundo repertorio imaginativo. Bonifacio Alfonso plasma una abstracción informalista que tiende a ocupar toda la superficie con tintas de cromatismos vivos sobre fondos neutros blancos,

sin abandonar un dibujo rotundo que otorga a sus criaturas un aspecto surrealista y misterioso.

Otro artista cuya influencia es indudable en los dibujos de esta serie es Alexander Calder (1898-1976). Si bien el estadounidense centró sus esfuerzos en lo tridimensional de la mano de sus móviles y *stables*, Navarro encuentra en su obra, a pesar de las evidentes distancias que los separan, una fuerte inspiración para sus pinturas en muchos sentidos: “Aunque personalmente no le conocía, sí me interesaba su obra. Su influencia en mi obra es evidente, aunque las influencias siempre son un poco azarosas, no siempre eres consciente de ellas”.¹⁵⁹ Mientras Calder se erigía en precursor del arte cinético a mediados del siglo XX, excediendo los límites de la abstracción con las creaciones de Miró, Arp y Mondrian como base, Navarro tomaba, muy pocos años después, la obra del americano como referencia en los aspectos alusivos al cromatismo, dinamismo y espacialidad. Un claro rasgo en común que se observa en las obras de ambos es el empleo de colores vibrantes y la organización compositiva del espacio. En los esmaltes del valenciano se percibe una fuerte interés por la vanguardia, por dejar atrás los clásicos dibujos anatómicos y por explorar nuevas formas y diferentes direcciones creativas. La búsqueda de la exuberancia, flotabilidad y vigor, a la par de una singular sensibilidad matérica, son los detonantes que indujeron a Navarro a crear una serie de pinturas que supuso un cambio radical en su manera de crear. Algunos de sus *Insectos y larvas*, al igual que sucede en las obras de Calder, presentan un esquema de orden escultórico que linda con los límites de las artes, propio de la modernidad y las vanguardias. En las obras de ambos se aprecian rasgos estilísticos donde convergen la tosquedad y la fuerza, la agudeza y la inquietud, dotando de simplicidad a las formas. Navarro, a pesar de su escaso bagaje artístico, estaba fusionando estilo, simplicidad y técnica, con unas obras de estética próxima al constructivismo ruso. Esta serie sobre artrópodos constituye una aportación innovadora en cuanto a la introducción de volúmenes, así como a la recepción práctica de los elementos estéticos de vacío sin renunciar al movimiento, tal y como sucedió con los móviles del americano.

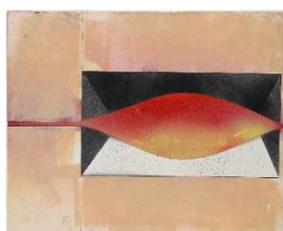
¹⁵⁹ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 30 de marzo de 2020.

2.2. – LA PINTURA COMO EXPERIMENTO Y LO TRIDIMENSIONAL COMO OBJETIVO (1969 - 1970)

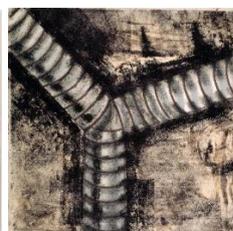
El hecho de abandonar la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos propició que los años 1969 y 1970 fueran paradójicamente fructíferos. Navarro creó un grupo de pinturas que, continuando con lo anterior y liberado de cualquier atadura academicista, seguían con esa estética pop tan arraigada en Valencia. Se trata de *Corriendo*, *Cuc*, *Oval*, *Graffiti*, *Soplete* o *Tripa*, o lo que podría ser una extensión de la serie *Apartaments*, que bajo el título de *Suburbio* muestran bloques de edificios de estética geométrica, más simplificados y abstractos que en las escenas anteriores, y cuya técnica ofrece un ambiente casi futurista.



Corriendo, 1969.
Esmalte y tinta sobre
papel,
52 x 70,2 cm.



Oval, 1969.
Esmalte y collage sobre
papel,
52,3 x 65,2 cm.



Y, 1969.
Tinta sobre papel
cebolla,
47 x 46 cm.

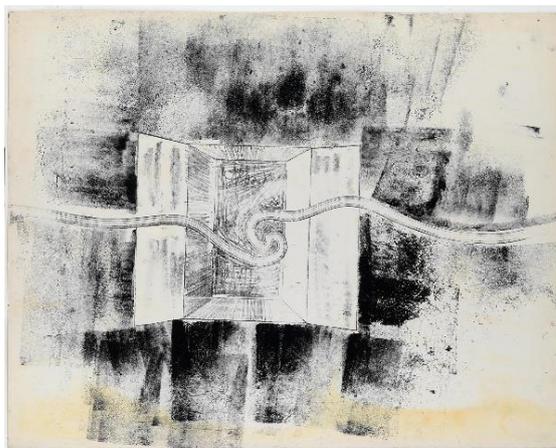


Serie *Suburbio* (II), 1969.
Linóleo y tinta sobre
papel,
45,3 x 62,7 cm.

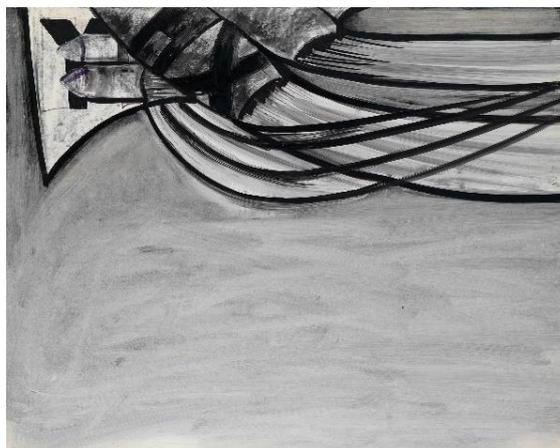
Independientemente de estas pinturas, que venían a engrosar el primer acercamiento experimental con el color y los pigmentos, resulta llamativo que Navarro se apartara momentáneamente y de forma excepcional del color, como puede verse en una serie de tintas y esmaltes que aluden en algunas ocasiones a formas orgánicas, y en otras a construcciones. A pesar de retornar al blanco y negro, no lo hizo como se observaba en sus primeras anatomías, sino que consiguió crear volúmenes y texturas a través de contrastadas sombras aplicando las técnicas aprendidas durante sus años de formación. Este abandono del color se explica desde la incesante búsqueda de nuevas vías de expresión que encontró en nuevos materiales como el linóleo, el papel cebolla o la tinta calcográfica. Dentro de estas formas orgánicas encontramos algunas pinturas que aluden a montañas, macizos y cimas, que le conducirán a realizar dos dibujos reveladores. *Volcanes I y II* son dos tintas sobre papel de tono anaranjado, en las que se presenta como protagonista un elemento que su autor no iba a abandonar. El artista muestra una nueva fijación, ahora centrada en

representar fuerzas naturales, el hacinamiento de las montañas o corrientes marinas, como se observa en la lava que emerge con potencia de los volcanes, pero también en obras con títulos tan ilustrativos como *Torbellino*, *Espiral*, *Marejol I y II* o *Propulsió*.

El interés por lo industrial también despertó al inicio de los años 70, de la mano de algunos esmaltes o acrílicos que plasman restos féreos (*Chatarra*), entornos fabriles (*Desguace*), o conductos (*Tráquea* o *Pasillo*). En este último grupo entró en escena por primera vez una figura que iba a constituir un icono dentro de su repertorio. Se trata de un conducto vertical de superficie estriada rodeado por otro más estrecho que acaba por introducirse dentro del más grande a través de una abertura en la parte superior, y que el artista denominará “serpientes”. Esta imagen viene a respaldar la idea de fuerza, presión, potencia y vigor que se detectaba en las obras anteriormente comentadas: “La serpiente es en mi obra un símbolo de lo humano. De una manera inconsciente es, también, un elemento mitológico”.¹⁶⁰ Según Bernardo Pinto de Almeida, estos dibujos y pinturas son verdaderas “anticipaciones”¹⁶¹ del proceso escultórico.



Torbellino, 1969. Tinta calcográfica sobre papel, 52 x 65,2 cm.



Propulsió, 1970. Tinta calcográfica sobre papel, 52,4 x 65,2 cm.

¹⁶⁰ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 30 de marzo de 2020.

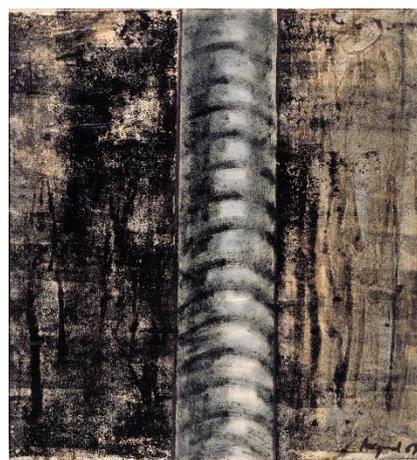
¹⁶¹ PINTO DE ALMEIDA, Bernardo. “Pasaje de Miquel Navarro”. En: *Miquel Navarro. Simbioses: arquitecturas do corpo e da cidades* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2007, p. 48.



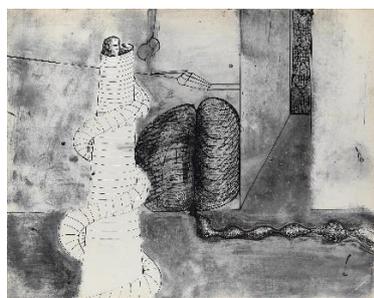
Marejol, 1970.
Tinta y grafito sobre papel,
44 x 64 cm.



Espiral I, 1970.
Tinta sobre papel,
62,6 x 45,2 cm.



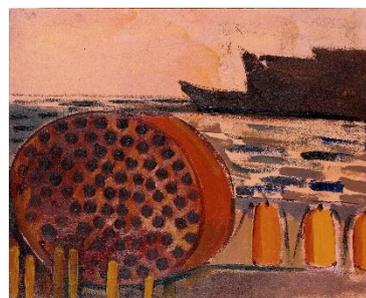
Tráquea, 1969.
Tinta sobre papel cebolla,
53 x 49 cm.



Pasillo, 1970.
Tinta sobre papel,
52 x 65,3 cm.



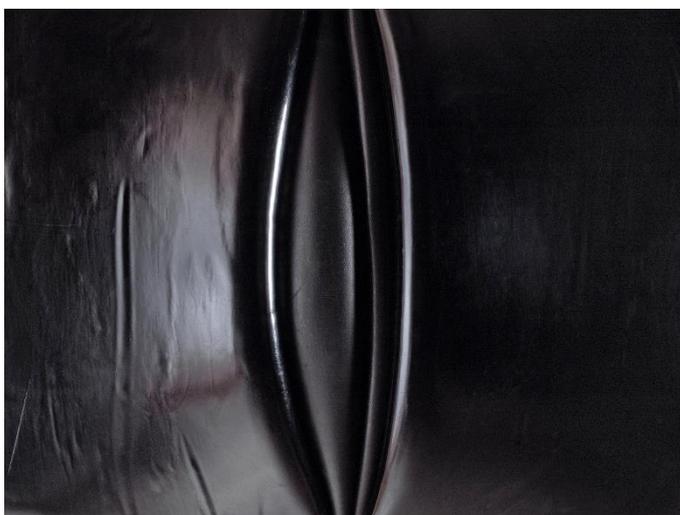
Chatarra, 1970.
Esmalte y tinta sobre papel,
52,2 x 65,2 cm.



Desguace, 1970.
Técnica mixta sobre lienzo,
81 x 65 cm.

El último año de la década de los sesenta va a suponer el primer abordaje tridimensional por parte del artista de Mislata. Debe insistirse en el empleo del término tridimensional, y no escultórico, ya que se trata de una obra que, si bien no es una escultura al uso, tampoco es una pintura. La obra *Llavis* se presenta como un mural en gomaespuma recubierta de lona en color negro y textura plástica de acabado brillante. Esta obra, conservada en el IVAM, y pareja de otra obra destruida de similares características, desprende el afán experimental que movía a Navarro a los 24 años. Aunque se muestre en la pared no es, en absoluto, una creación bidimensional clásica, fue una declaración de intenciones acerca de su propósito de derivar su obra plástica hacia la escultura. Con el título ya da cuenta de una ironía que iba a perdurar en el tiempo, pues ocupa todo el espacio que le permite el bastidor en representar unos labios femeninos que nada tiene que ver con los faciales, siendo en realidad los vaginales. Por tanto, estamos ante la primera obra que trata el tema genital de una forma directa, explícita y a su vez irónica. Fue también la

primera vez que trató directamente sobre contenido femenino –a excepción de algunos dibujos de la serie *Figuras*–, temática que tampoco abandonaría a lo largo de su trayectoria, aunque lo haría de muy diversos modos y a través de muy distintos formatos. La transmisión de un mensaje tan directo acerca de un tema sumamente íntimo recuerda a la icónica obra de Gustave Courbet *El origen del mundo* (1866), aunque, claro está, traída en este caso por Navarro a la contemporaneidad y a la simplicidad de las líneas. Esta conexión, que queda limitada a lo visual, inspiró de alguna manera esa idea de provocación que el genio francés llevó a la práctica más de un siglo antes de que Miquel Navarro hiciera lo propio: “Existe la influencia –inconsciente– de Courbet. Aunque yo diría que *Llavis* es una obra pop y una obra de Miquel Navarro”.¹⁶²



Llavis, 1969.
Gomaespuma, madera y plástico, 17 x 81 x 66 cm.



Robert Morris, *House of Vetti II*. 1983

Más cercano en el tiempo y la cultura, el arquitecto y escultor Robert Morris (1931-2018) se encontraba por estos años realizando trabajos muy próximos a la obra que nos ocupa. Siguiendo los preceptos del movimiento minimalista, corriente de la que el norteamericano fue pieza clave, Morris renunció al empleo de materiales nobles y utilizados de forma histórica para fines artísticos, para inclinarse por la incorporación de elementos de carácter industrial. La obra de este autor, que comenzó con un minimalismo basado en la geometría pura, derivó a partir de 1967 en piezas diversas que bautizó como

¹⁶² *Ibid.*

anti-form, consistentes en instalaciones murales a base de fieltro y dependientes de la forma que el propio material ofreciera en cada montaje. Los grandes paneles de fieltro y la fuerza de la gravedad eran los encargados de crear, de forma azarosa, el aspecto final de la obra que, entre otros conceptos, evoca al sexo femenino. Con el paso de los años y la madurez de su repertorio, Morris acabaría realizando obras donde las combinaciones cromáticas darían mayor énfasis a estas sugerentes formas alusivas a vulvas.

2.3. – LA CUESTIÓN DEL COLOR. LA BÚSQUEDA DE UN LENGUAJE PROPIO DESDE EL DIBUJO Y LA PINTURA (1970 - 1972)

A partir de 1970 el artista pasó largas temporadas en París, que alternaría con estancias en Barcelona, Madrid o Valencia, según la concesión de una serie de becas con la finalidad de seguir formándose en términos artísticos y culturales.

Viví en París durante varios años, pero no de forma continuada. Alguna vez estuve becado por el gobierno francés. Pasaba una temporada de cinco o seis meses allí, regresaba a Valencia, a Madrid o a Barcelona, unos meses después volvía a París. Visitaba bastante el Louvre, pero iba a ver cada vez solo una obra en concreto, de un artista que me interesaba especialmente. Contemplaba esa obra durante un rato y me iba a descubrir el París de la calle.¹⁶³



Miquel Navarro durante sus estancias en París en 1970

¹⁶³ *Ibid.*

En la capital francesa no solo conoció de primera mano la obra de los artistas más ilustres de la historia del arte, sino que también supo empaparse del ambiente bohemio que desprendían sus calles y sus barrios. En sus visitas museísticas pudo estudiar directamente las creaciones de artistas que había descubierto durante sus años en San Carlos, como Edgar Degas, Paul Cézanne, Auguste Rodin, Henri de Toulouse-Lautrec, Édouard Manet o Paul Gauguin, además de recorrer y conocer la vida de los barrios donde estos gestaron sus ideas y establecieron las bases del arte moderno. Fue en esta misma etapa, concretamente en marzo de 1970, cuando Navarro comenzó una relación sentimental, que se extiende hasta nuestros días, con el periodista y cinéfilo Rafa Marí, quien por aquellos años colaboraba con la revista Fotogramas, y que a lo largo de su vida haría lo propio con otros medios de comunicación valencianos como Turia, Levante o Las Provincias.

Aunque ya había trabajado intensamente la cuestión del color en las pinturas realizadas hasta la fecha, no fue hasta los primeros años de la década de los setenta cuando el cromatismo se estableció de manera total y definitiva en su producción pictórica. En 1972 el artista ejecutó una serie de pinturas en acrílico sobre lienzo, de dimensiones mayores a las que había trabajado hasta entonces, en las que, no cabe duda alguna, el color es protagonista indiscutible. Se trata de unas pinturas que suscitaron gran interés entre la crítica de arte más importante del momento, teniendo en cuenta que salían de las manos de un artista totalmente novel. Conservadas en la colección del IVAM, se caracterizan por el empleo de colores vivos, con un claro sello pop, tendencia dominante a nivel nacional en aquel momento por la huella de artistas como Equipo Crónica, pero también por los integrantes de un movimiento que marcó el curso artístico de la España de los setenta, como fue la nueva figuración madrileña. También presentan claras trazas de futurismo y del arte metafísico de Giorgio de Chirico.

Su valor reside en ser el continente de los tres géneros clásicos, conjugando la pintura por su formato, la arquitectura por su contenido, y la escultura por su objetivo. Es decir, son pinturas que tratan sobre la arquitectura, pero que fijan su mirada en lo escultórico. En palabras de Kosme de Barañano:

Son extrañas pinturas, hipnóticas en sus distorsiones futuristas o metafísicas, pero que establecen la mirada estructuradora del artista, esa mirada que dirigiéndose a la arquitectura de grandes edificios busca en ellos su presencia escultórica. Estos espacios de la arquitectura en sus cuadros están buscando salir del lienzo y establecerse en el suelo. Hay en ellos también ese concepto de ironía, de sarcasmo sobre el crecimiento urbano, y a la vez de crítica a la catástrofe expansionista, centrífuga, en la que se agota el destino de las ciudades modernas.

A diferencia de las vistas de París en la pintura de Delaunay, esa agitación de planos preocupada por el ritmo en el espacio de color, la pintura de Navarro construye una geometría que subyace al conjunto, con bien delineados perfiles, pero que en su imagen total conforma un fantasma.¹⁶⁴

Por su parte, Juan Ángel Blasco Carrascosa las catalogaba de la siguiente manera:

Un conjunto de pinturas fechadas en 1972 -que suscitarían un notorio interés en la crítica de arte más cualificada-, es determinante para comprender el salto a lo tridimensional. [...] evidencian no solo las afinidades con el pop de sello “Crónica”, sino también el influjo de otra modalidad pop: en concreto la servida por Hockney, y por ciertos representantes -en esta línea- de la nueva figuración madrileña, tales como Guillermo Pérez Villalta o Carlos Alcolea. En estas pinturas algunos de sus núcleos gordianos inherentes a su singularidad artística están ya “laberínticamente” reflejados. [...] Debe destacarse de este grupo pictórico, la relación establecida con la arquitectura y la escultura.¹⁶⁵

Cabe preguntarse entonces, por qué Miquel Navarro crea pinturas, y no esculturas. La respuesta reside, principalmente, en que en aquel momento, recién salido de la Academia y habiendo adquirido destreza con el método bidimensional, sentía la necesidad de llevar a la práctica estas técnicas, pero desde una libertad expresiva mayor. Por otro lado, la cuestión matérica y económica seguía siendo un hándicap: “mi práctica privada por aquel tiempo –tal vez por



Maremoto, 1972. Acrílico sobre lienzo, 120 x 120 cm.

dificultades técnicas– no era la escultura, sino la pintura”.¹⁶⁶ El interés mostrado con anterioridad por lo industrial y por las fuerzas de la naturaleza, llegó a su máximo en estas pinturas. Así, en *Maremoto* nos presenta un paisaje en el que un mar bravo de fondo sirve

¹⁶⁴ BARAÑANO, Kosme de. *Miquel Navarro*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 133.

¹⁶⁵ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado. Esculturas, dibujos, pinturas y fotografías*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2015, p. 13.

¹⁶⁶ *Apud.* BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado*, p. 11.

de marco para representar dos construcciones de considerable altura: una de sección cuadrada, absolutamente erguida, incorruptible, donde las ventanas nos remiten a un edificio de donde emana un fuego vivo; y otra cilíndrica y curvada en lo que parece una chimenea que expulsa humo de manera abrupta. El artista en esta obra revela la emoción a través de los contrastes cromáticos entre las tonalidades frías del fondo y las cálidas de primer plano. Lo que sin duda transmite esta escena es una sensación continua de caos, de desastre, buscada conscientemente por el autor, donde inquietan a partes iguales el edificio en llamas, el conducto aparentemente averiado, y el maremoto que da título a esta obra. Como detecta acertadamente Pascual Patuel en su libro *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*: “En algunas de estas pinturas descubrimos motivos que luego ocuparán ampliamente la atención tridimensional de nuestro artista, en especial las formas verticales, embrión de las torres y falos posteriores”.¹⁶⁷

Esta idea de emanación la aplicaría años más tarde el artista Abraham Lacalle. Su obra es heredera de la tradición pictórica española de los setenta y ochenta, acorde a lo que actualmente se conoce como la nueva pintura narrativa. Lacalle plasmó en sus pinturas ese arrojado de materia, ya sea humo, fuego o algún líquido, a través de conductos de apariencia industrial en posición vertical y ascendente, pero con una estética próxima a Rousseau. En concreto, en *Inversión* (2015), uno de los óleos que forma parte de su serie *Campos de Batalla*, el almeriense plasmó una escena en la que sucede algo similar a *Maremoto*, situando construcciones ascendentes en colores cálidos sobre un fondo frío, en una composición equilibrada que también genera inquietud y mucho dinamismo.

Me sirvo de las huellas de situaciones violentas. *Inversión* va más allá de la violencia, es una metáfora, [...] es un naufragio, y tiene que ver con la idea del desastre que vivimos, donde aparece un remolcador estrellado contra un arrecife, que representa el barco de salvamento. [...] Es el mar como progreso, es el salir, el relacionarse con la sociedad. [...] Es una visión negativa, pero ambigua, que compenso con el color y con el óleo, que es algo untuoso y placentero.¹⁶⁸

¹⁶⁷ PATUEL, Pascual. *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*. Valencia: Universitat de València, 2019, p. 435.

¹⁶⁸ Entrevista realizada a Abraham Lacalle el 4 de diciembre de 2015 por hoyesarte.com, con motivo de su exposición *Pintura Bélica*, celebrada en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria.



Abraham Lacalle, *Inversión*. 2015

Realizó diversas obras que entroncan con numerosas características de la pintura ejecutada por Navarro referente a temas como los volcanes, los paisajes, lo ascendente, lo caótico o el cromatismo pop, teniendo en cuenta los 40 años que separan ambas producciones.

Otra obra de Miquel Navarro que también recrea el caos es la pintura *Opresión*. En ella una estructura gris, aparentemente metálica o de hormigón, se ve estrechamente rodeada de un tubo que se dispone a oprimirlo. En esta ocasión, aunque se aleja de los colores vivos, emplea tonalidades azules y grises con el fin de dar un aspecto más industrial, próximo a lo férreo o similar al cemento. En cualquier caso, su finalidad es transmitir la fortaleza de materiales resistentes entre los que se genera una especie de lucha o apresamiento, con la que de nuevo se genera tensión, caos y angustia. Estéticamente es una pintura muy técnica, de proporciones muy medidas, formalista y de clara influencia geométrica.

Del mismo modo que haría Navarro, otro artista movido por su gran interés en integrar pintura y arquitectura fue El Lissitzky, quien a partir de 1919 realizó sus primeros *Proun*, acrónimo de “PROiekt Utverjdénia Nóvogo”, en español “Proyecto para la Afirmación de lo Nuevo”. Estos Proun eran composiciones abstractas y geométricas, con acusados efectos espaciales y arquitectónicos en los que el artista anuló todas las leyes tradicionales de la perspectiva. Su objetivo era claro: mezclando las disciplinas pictórica y arquitectónica, pretendía materializar la idea que él mismo expresó acerca de que “el artista ha pasado de ser un reproductor a constructor de un nuevo universo de objetos”.



Opresión, 1972. Acrílico sobre lienzo, 120 x 120 cm.



El Lissitzky, *Proun 30*. 1920

Siguiendo con las escenas constructivas del artista valenciano, encontramos *Cima con pirámide*, en la que se produce excepcionalmente el efecto contrario a las obras realizadas hasta entonces. Una alta torre de sección triangular es la base de un asentamiento de estructuras piramidales que las eleva atravesando las nubes, transmitiendo soledad, tranquilidad y desconexión absoluta del resto del mundo. Una suave luz lateral y el empleo de tonalidades pastel otorgan al conjunto una sensación de paz que contrasta con el oscuro marrón de la torre protagonista.

Retomando el desconcierto nombrado anteriormente, Navarro ejecuta en 1972 dos obras que van a ser sus primeras representaciones de conjuntos urbanísticos. *Terremoto* y *Sin título* muestran, a base de un variado colorido, imágenes panorámicas urbanas de altos edificios. En la primera el movimiento sísmico ha provocado que los edificios de una ciudad aparentemente moderna se vean notablemente dañados, ocasionando quiebrros en las fachadas y generando un ambiente catastrófico. En esta ocasión el color juega un papel fundamental, combinando tonalidades cálidas en su mayoría, lo que remite a un ambiente candente provocado por el fuego y las explosiones. La línea es cada vez más definida y los contornos limpios y depurados, reparando en los detalles. Una característica que no puede pasarse por alto es la aparición de un recurso ya empleado por Navarro en anteriores ocasiones: un barrote rígido se ve envuelto, enroscado y fuertemente apesado por otro aparentemente dúctil y maleable pero con una fuerza superior.

El otro paisaje urbano, *Sin título*, muestra una perspectiva muy diferente, donde el espectador y el punto de fuga se encuentran alejados del paisaje representado. Numerosos rascacielos de diversos colores y curiosas alusiones –uno tiene forma de H, otro representa una zona genital femenina– crean una ciudad sin orden urbanístico. Estos se ven sobrevolados por un avión dotado de rasgos propios de un pájaro, como el pico entreabierto o las alas, que defeca sobre los edificios. De nuevo aparece lo caótico, pero a su vez lo cómico o, más acertado, lo irónico. Los elementos urbanos y aéreos se humanizan y se relacionan, creando una serie de sucesos entre ellos como al que asistimos en este acrílico sobre lienzo. Esta escena se entiende como una crítica a la expansión urbanística que empezaba a absorber la Mislata rural, convirtiéndola en una extensión de la capital. Una confesión más que el artista realiza en sus obras acerca del apego que le une a su pueblo natal y a su característica huerta.



Terremoto, 1972. Acrílico sobre lienzo, 120 x 120 cm.



Sin título, 1972. Acrílico sobre lienzo, 120 x 120 cm.



Cima con pirámide, 1972. Acrílico sobre lienzo, 120 x 120 cm.

Una urbe de características similares es la que sirve como marco en *Cuerpo y ciudad*. De nuevo entra en escena un paisaje urbano repleto de altas construcciones coloristas, pero en este caso no lo hace como protagonista, ya que toda la atención del espectador la acapara una gran cabeza que invade el centro de la composición, como si de un coloso invasor se tratase. Esta fue la primera introducción que hizo Navarro acerca de la escala demostrando su interés en descontextualizarla. También fue la primera vez que plasmó de forma clara el concepto de superioridad, que fue variando según los registros y temas que el artista trabajaba, pero que siempre conservó la capacidad de mantener al espectador en una cierta tensión al ver que un ente superior acecha a otro inferior. De nuevo el caos y la catástrofe se apoderan de la escena, no solo siendo atacada la ciudad por el

coloso, sino también a la inversa. Esta recreación del ataque y de la defensa, que genera más tensión si cabe, se aprecia en la rama que estrecha el cuello del megalómano, o en el proyectil que está a punto de penetrarle la sien.



Cuerpo y ciudad, 1972.
Acrílico sobre lienzo,
120 x 120 cm.

Estamos ante una escena de lucha, repleta de belicosidad. Un tira y afloja entre la ciudad y un ser superior que es una personificación de la supremacía política abusiva del régimen franquista que a principios de los setenta comenzaba a evidenciar su fin, en pro de un sistema democrático en el que la libertad para el pueblo se traduciría en nuevas formas de comprender el arte y sus fines.

Coetáneos de Navarro, los componentes de Equipo Crónica, Rafael Solbes y Manolo Valdés, también acudieron a este recurso del coloso para denunciar la supremacía política, creando una versión propia de este personaje titánico. Movidos por la necesidad de crear una corriente en la que mostrar el rechazo al régimen, y por ofrecer nuevas vías artísticas alejadas del realismo tradicional, comenzaron a servirse de imágenes mediáticas y publicitarias para tratar en sus obras temas de actualidad social, cultural y política. Perteneciente a la serie *La Parábola* (1977), la pintura *El Coloso del miedo* tiene como tema principal la represión franquista y el terror vivido a causa del régimen, plasmado a través de la alegoría: los Crónica han sustituido el fondo clásico por un paisaje de Horta del Ebro ejecutado por Picasso; han cambiado a la multitud que huye despavorida por personajes de Brueghel, y el coloso ha sido reemplazado por el personaje publicitario del antipolillas Polil.



Equipo Crónica, *El coloso del miedo*.
1977.

De todo ello se desprende una interpretación del exterminio y la erradicación, idea que se ve reforzada por los grandes ojos vigilantes del coloso que representan el excesivo control policial y autoritario en general.¹⁶⁹

Aunque el concepto es el mismo, Navarro globaliza aún más la idea de multitud disponiendo en su pintura directamente una ciudad entera, sin reparar en personajes concretos ni en sus actitudes plasma el todo del conjunto sirviéndose de un punto de vista superior, por encima de los edificios. Sin embargo, sí define más la identidad del invasor, al que sitúa en un primer plano. Respecto al sentido de la ciudad como un todo que también se aprecia en *Cuerpo y ciudad*, hay que acudir a la contemporaneidad de las obras de Philip Guston en las que también se ve un conjunto de edificios superpuestos, con multiplicidad cromática. La relación no se detiene en la representación urbana sino que, además, el canadiense también representa en la misma imagen un ser que acecha al conjunto urbano. En el caso de Guston se trata de un integrante del Ku Klux Klan, muy habituales en sus pinturas, que aunque en esta ocasión no aparece en actitud amenazante, se sirve de él para retratar el poder vigilante superior al conjunto. Otra obra del norteamericano que resulta llamativa es *Red Sky*, en la que aparece también un grupo edilicio pero en este caso las construcciones presentan una clara forma fálica, que guarda relación con obras de Navarro que analizaremos posteriormente.



Philip Guston, *Sin título*. 1971.

¹⁶⁹ SOLANA, Guillermo. "Miquel Navarro". En: MIGUEL, Pilar de, et al. *El arte en el Senado*. Madrid: Secretaría General del Senado, 1999, p. 426.



Fabril, 1973. Acrílico sobre lienzo, 120 x 120 cm.

Si Navarro ya había representado el caos y quien lo produce, en 1973 nos remite a la más absoluta de las calmas, sin abandonar la temática constructiva, con *Fabril*. Retoma la pincelada elegante y la fusión de colores de tonos pastel empleada en *Cima con pirámide*, abandonado la estridencia y el contraste cromático de *Cuerpo y ciudad*. Lo que Navarro quiso mostrar en esta ocasión no es una vista panorámica de la ciudad como en sus anteriores pinturas, sino que lo que ahora pretende es centrarse en una visión más cercana, donde se aprecia la

silueta de algunas edificaciones que se superponen en el plano, fragmentando la perspectiva y otorgando protagonismo a lo individual dentro de un colectivo. Navarro se mete de lleno en lo abstracto, aun sin perder el contacto con lo figurativo, con una temática que, no cabe duda, viene dada por su más inmediato entorno industrial del que su Mislata natal es participe. Pero lo que está haciendo es, en realidad, algo mucho más trascendente, que supera los límites de lo bidimensional, pues esa fragmentación de planos es la antesala de la ejecución de este concepto en lo tridimensional. Kosme de Barañano en 1999 describió estas pinturas con las siguientes palabras:

Navarro no busca representar la simultaneidad de los planos de vida de la ciudad, el color vibrante, sino la simultaneidad que connota la disolución de la experiencia personal en un armónico, centrífugo, juego de fragmentos que adquieren vida en su individualidad. Esta intencionalidad hace que el artista derive necesariamente sus visiones, su de-construcción (por usar un término entonces de moda), hacia la escultura.¹⁷⁰

Por último, no hay que pasar por alto un detalle determinante: la expulsión de humo proveniente de una de las fábricas, rasgo que ya había ido anticipando en varias ocasiones, se repite, una vez más, para dar paso a la máxima expresión en lo que a emanar se refiere.

¹⁷⁰ BARAÑANO, Kosme de. *Miquel Navarro*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 133.

2.4 – EL JUEGO DE LA METÁFORA. UN PRIMER PASO HACIA LO FÁLICO Y LO GENITAL: TRENES Y VOLCANES

El repertorio icónico presente en las pinturas de principios de los años setenta, compuesto por chimeneas, fuentes y construcciones ascendentes se vio completado por otras imágenes de volcanes, trenes y chimeneas, cuyo factor ascendente propiciado por la elevación del humo derivará en formas fálicas que conformarían el corpus gráfico de Navarro compuesto por iconos que no cesan de aparecer, de un modo u otro, en sus creaciones.

Hasta entonces había encontrado en la metáfora el modo más eficaz de representar sus impulsos. Sentía la necesidad de plasmar en sus lienzos y papeles los conceptos de la fuerza, la propulsión, la lucha, la opresión, la superioridad, lo vertical. En 1972 se decide a expresarse mediante la figuración, siempre manteniendo su característico toque irónico, y además da con una temática que no solo se iba a prolongar en el tiempo hasta la actualidad, sino que la iba a ir modelando, adaptándola a las necesidades de cada etapa o del deseo que le impulsara a representarlo en cada ocasión.

Los volcanes estaban en el punto de mira del artista desde años atrás. Prueba de ello son los dibujos *Volcanes I y II*, de 1969, que ya advertían el ferviente interés que Navarro iba a demostrar por ellos. Pocos años después de aquellos dibujos ejecutó una serie de pinturas en la misma línea de estética pop que las vistas con anterioridad que muestran como protagonistas indiscutibles a unos volcanes activos, en plena erupción, que emanan la lava de su interior con una fuerza descomunal, casi a presión, como si los hubieran liberado tras un largo tiempo sin poder arrojar la materia que albergaban. Esto se entiende como una nueva alusión a la represión vivida durante la etapa franquista, cuyo fin supuso la explosión liberadora de toda una serie de pensamientos, hasta entonces frustrados y reprimidos, liberados con la llegada de la transición democrática.

Estos cráteres aparecen representados en la lejanía, habitualmente enmarcados dentro de un paisaje natural, y siguen adoptando las tonalidades ácidas y la descomposición de planos ya estudiadas en las pinturas anteriores. No obstante, en ocasiones, en un alarde de confianza y seguridad artística, Navarro se toma la licencia de descontextualizar este entorno para disponerlos dentro de composiciones totalmente surrealistas como se ve en *Volcán activo*, donde un volcán en erupción en primer plano queda flanqueado por las

piernas de una mujer desnuda que muestra sus senos a modo de montañas. Por el margen izquierdo entra en escena una forma orgánica de claras alusiones fálicas que repta por el torso femenino. Esta imagen es una declaración de intenciones en varios sentidos: por un lado, el artista está dando muestras del interés que despierta en él todo el imaginario sexual y nudista, el cual va a representar sin reserva alguna; por otro lado, en un alarde de seguridad creadora, demuestra su destreza a la hora de ironizar y metaforizar sobre temas sexuales como al que asistimos. Por último, rasgos como la evidente presencia del cuerpo tendido en el suelo, o los símbolos que presenta el volcán como la perforación o el triángulo invertido en color rojizo, son claras muestras de que esta pintura es una evocación a lo femenino, incluso a las relaciones sexuales entre dos mujeres –la yacente y el propio volcán–.

Hay que recordar que tras la geometría del triángulo reside un gran repertorio de alusiones mitológicas que, en muchísimas ocasiones, hacen referencia a la mujer. El triángulo invertido, como aparece en la obra que nos ocupa, simboliza el principio femenino por una evidente semejanza al pubis. Pero además, en la alquimia, los cuatro elementos fundamentales –aire, fuego, tierra y agua– se representan mediante triángulos, siendo el invertido el representativo del agua, y por tanto de la fertilidad y la fecundidad, de la luna, la madre y el *yoni* (matriz) para el hinduismo. Por tanto, podría resumirse de la siguiente forma: *Volcán activo* es la satirización de una relación sexual reprimida que explota brutalmente, a semejanza de la naturaleza.



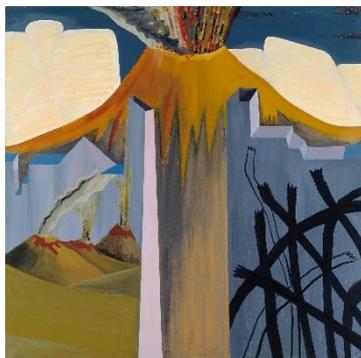
Volcán activo, 1972. Acrílico sobre lienzo, 100 x 100 cm.

En la misma línea, sin abandonar el tema de los volcanes y sus erupciones, encontramos otras pinturas de este mismo año, que no se limitan a mostrar el volcán, sino también su entorno, por lo que sus representaciones se habían metido de lleno en lo paisajístico. Es el caso de obras como *Central*, o *Volcán I y II*, tres acrílicos sobre lienzo

en los que ya queda patente que el color estaba perfectamente asentado en la paleta cromática del artista.



Central, 1972.
Pintura sobre papel,
53 x 65 cm.



Volcán I, 1972.
Acrílico sobre lienzo,
120 x 120 cm.

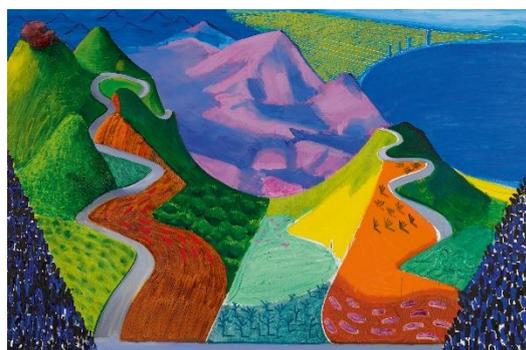


Volcán II, 1972.
Acrílico sobre lienzo,
120 x 120 cm.

Todas las guacur r kwrtcu t guwncp kwgtgucpvgu. { c "pq" r qt "rc" ecr cekf cf ""? eplec" f go quctfc. "ni " tampoco" por el tguwncf q "hpcn'eqo q'qdtcu'f g'ecdgegtc'f gr'ct vuv. "ukpq" porque anticipan la escultura 'r quvgtkqt "f guxmpf q'wp'o qf q'f g'gpvgtf gt'gr'gur cekq'o w{ personal y muy dirigido a un fin eqpetgvq0Ego q'cr wpc'Rkpvq'f g'cm gkf c<

en todas estas obras del mismo periodo, podremos encontrar ya señalando lo que se verá después en piezas como *Luna sobre prisma*, *Cara plana* (2001), *Templo sentado* o *Simbiosis* de 2003 o en *Figura puente* del mismo año. No tanto porque en las telas se vean esbozos de lo que serán después las piezas escultóricas. Más porque en ambas se respira un mismo clima, una idéntica forma de concebir el espacio, una mirada que en todo es semejante.¹⁷¹

Las conexiones que ofrecen estos paisajes montañosos con otras pinturas ejecutadas por artistas de sello pop como David Hockney, y con el arte Pop americano en general, resultan evidentes. Los paralelismos que comparten ambos artistas no se detienen en desarrollar su trabajo en la misma época o en el empleo de combinaciones vibrantes de color, sino que además ambos encuentran en este lenguaje un



David Hockney, *Pacific Coast Highway & Santa Monica*. 1990

¹⁷¹ PINTO DE ALMEIDA, Bernardo. *Op. cit.*, p. 48.



Volcán apagado, 1973. Acrílico sobre lienzo, 120 x 120 cm.

camino para transmitir su particular visión sobre lo sexual. El perturbador juego cromático del británico constituye su propia manera de convertir sus deseos y pasiones en intensas zonas de color con las que llamar la atención del espectador, mientras que Navarro lo hace desde la propia escena, frecuentemente caóticas, como la erupción disparada de un volcán. A Navarro le interesa el volcán en todas sus formas, representándolo en un estado totalmente inactivo, humeante o explosivo. Es más, esta característica de evolución y transformación es

algo que le atrae notablemente como ya demostró en algunas de sus primeras series de dibujos. Ese rasgo cambiante valora notablemente este fenómeno natural, el cual Navarro equipara a los estados de ánimo del ser humano para finalmente relacionarlo con el deseo, la sexualidad y el instinto: “Los volcanes son en mi obra la fuerza vaginal y anal”.¹⁷² Prueba de ello es la obra *Volcán apagado*, que muestra, desde una perspectiva aérea y con una notable descomposición de los planos que recuerdan a la esencia cubista, un cráter inactivo que, apoyado por los colores grises y violetas aplicados de forma difusa sobre el lienzo, otorgan al conjunto un ambiente totalmente apacible y tranquilo marcadamente metafísico. Con la misma estética y la misma gama cromática cabe nombrar, a modo de puntualización, que Navarro ejecutó dos obras más que entroncaban con el halo que desprende este *Volcán apagado*. Se trata de *Finestra* y *La Metafísica*, dos pinturas en las que de nuevo, juega con la perspectiva y se dedica a descomponer planos, como si de un cubista se tratase.

Otro recurso temático que Navarro empleó, especialmente estos años, donde la pintura era la base de su arte, son los trenes, tranvías, metros y locomotoras. Hay varios rasgos que le cautivan de ellos: en primer lugar son unas máquinas tremendamente grandes y robustas que fascinaban a Miquel cuando, de niño, las veía llegar a la estación de Mislata, o incluso realizaba en ellas el trayecto hasta Valencia, y de más mayor, hasta Manises, donde trabajaba.

¹⁷² Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 30 de marzo de 2020.

El ir y venir de mi pueblo a Valencia lo hacía en tranvía, primero con mis padres y más tarde yo solo, antes incluso de la adolescencia. Eran viajes inolvidables en los llamados “tranvías sironianos”, que te llevaban hasta el centro de la gran urbe.¹⁷³

Lo primero que visito en las ciudades es el metro. Triunfo fascinador de la ingeniería. Alarde humano para solucionar sus dificultades de tránsito. Discurso de los fluidos. Faro que penetra en la tierra. Discurso de la penetración. Fluido más humano. Fluido de la máquina con el hombre.¹⁷⁴

Por otro lado, son una metáfora de la velocidad y el paso del tiempo, de la fugacidad y el correr de la vida. Y por último, suelen estar coronadas por una chimenea, es decir, un elemento ascendente que emana humo o vapor, y que por tanto, suponía una gran inspiración. La atracción que sentía por ellos, que proviene de sus experiencias infantiles, unido a sus fantasías y sueños (“los trenes son la penetración”),¹⁷⁵ le llevaron a una primera comprensión de los conceptos surrealistas, futuristas y metafísicos que luego marcarían su obra, y que el propio artista desgranó con las siguientes palabras:

Este medioambiente, unido a tus propias sensaciones, me provocaba sueños inquietantes y recurrentes. Uno de ellos era el de una máquina de vapor que se salía de su camino férreo y te perseguía a cualquier sitio, por recóndito que fuese. Era una pesadilla terrible. Pero también un rico territorio de imaginación surrealista, fantástica, metafísica. Todo unido en un mismo paisaje de experiencia onírica.¹⁷⁶



Mario Sironi, *Il tram*. ca. 1920

¹⁷³ NAVARRO, Miquel. *Juegos de la infancia, donde se fragua el arte*. Discurso de ingreso como académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 29 de noviembre de 2009, p. 10.

¹⁷⁴ NAVARRO, Miquel. *Las ciudades*. Madrid: Celeste Ediciones. Ediciones de la Torre de Babel, 1992, p. 15.

¹⁷⁵ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 30 de marzo de 2020.

¹⁷⁶ NAVARRO, Miquel. “Juegos de la infancia, donde se fragua el arte”. *Op. cit.*, p. 11.

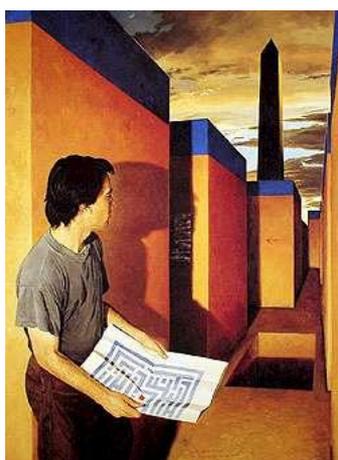


Giorgio de Chirico,
El enigma de un día. 1914

Gracias al contacto en sueños con esos escenarios, se ve abocado a investigar y conocer la obra de artistas como Mario Sironi o Giorgio de Chirico, máximos exponentes de tales corrientes. Ambos creadores tratan temas muy afines a los que interesan a nuestro artista. Sironi (1885-1961), por ejemplo, recurre a las altas construcciones fabriles, chimeneas, medios de transporte de gran tamaño y, en definitiva, cualquier temática relativa a la vida urbana y la era industrial. Lo que Chirico (1888-1978) aporta a la obra de Navarro es el aire de soledad en abrumadores paisajes urbanos. Con este último coincide en numerosas facetas, si bien los objetivos y

fines de sus obras eran bien dispares; distancia que Navarro detecta al descubrir el repertorio del italiano:

Conozco por primera vez la obra de Giorgio De Chirico en 1965, con veinte años. Mi universo estético, sensual y moral ya estaba forjado [...] comprobé que en su universo y el mío había sorprendentes coincidencias, aunque no eran similares las miradas. En la suya el tiempo se había congelado y lo erótico era sereno, mientras que en la mía persistía la idea del juego, la vida era la muerte, lo humano era lo reflexivo, la tristeza, poesía y donde lo industrial y la máquina no eran progreso, sino pensamiento sobre la existencia.¹⁷⁷



Roberto González Fernández,
L de laberinto II. 1997

Esta conexión con la obra de Chirico y Sironi, es extensible a las creaciones de un artista más cercano a Navarro en lugar y tiempo como es Roberto González Fernández (1948). Destacado pintor realista dentro del panorama español, desarrolló una obra basada en lo formal, pero de esencia crítica y estética onírica, incluso metafísica, que trata temáticas habitualmente relacionadas con lo homosexual. La clave erótica viene dada por la presencia constante de personajes masculinos como protagonistas, pero también de

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 11.

construcciones ascendentes y erectas, como obeliscos, columnas, etc.

La conexión establecida entre la obra de nuestro artista con la de otros anteriores se vio respaldada por el entorno más inmediato en que creció. Una Mislata históricamente rural experimentaba su mutación hacia un lugar industrial donde la adecuación de las nuevas maquinarias era condición *sine qua non* para progresar. No obstante, tales parajes desprendían un ambiente en ocasiones desértico, donde el tiempo estaba repleto de esa soledad de la que hablaba Chirico en sus pinturas:

En mi infancia, la calle donde vivía abocaba a un paisaje de vías atravesadas de trenes de vapor con un fondo de fábricas químicas llenas de chimeneas de ladrillo. Frente a la estación de ferrocarril, una fábrica de jabón con su olor especial; al lado otra con su laboratorio donde se elaboraba el algarrobo. Un cementerio cercano y abandonado, con una balsa de agua para limpiar el cáñamo completaba mi entorno inmediato. La pequeña estación con su exacto reloj y con sus vías, algunas muertas. Gálibos y vagones inutilizados, óxidos de hierro, plomo por el suelo... en cualquier época del año se respiraba un ambiente intemporal.¹⁷⁸

Puede afirmarse que la sensación perseguida por Navarro de intemporalidad, siguiendo los preceptos de la estética metafísica, nació de aquellos lugares en los que el tiempo de su infancia se detenía. Su particular metafísica surge de aquello referente al onirismo de su autor, de su imaginación y su fantasía más íntima y misteriosa, que da como resultado formas reconocibles (trenes, fábricas, chimeneas, etc.) pero expresadas desde su propia forma de verlas e interpretarlas: “No soy un artista metafísico pero tampoco dejo de serlo. Según en qué obras y según con qué miradas. Es posible que en mi obra intente paralizar el tiempo, como tú dices, de los ambientes de mi niñez”.¹⁷⁹

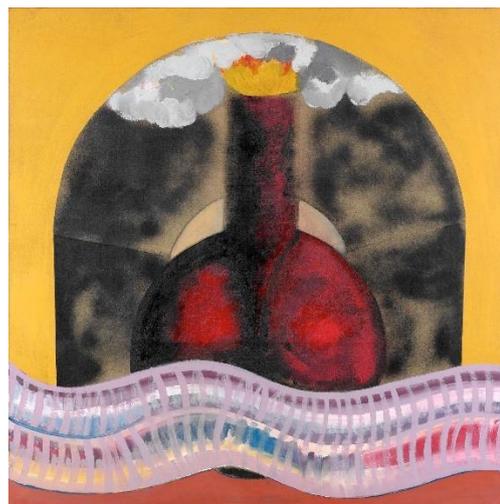
El empeño en representar estos vehículos quedó patente en diversas pinturas que trataron el tema desde el protagonismo más indiscutible y con un claro rasgo irónico que equipara la imagen frontal de una locomotora a unos testículos, y cuyas chimeneas humeantes se convierten en falos eyaculadores. *Tren y ciudad I y II* son dos ejemplos, entre otros acrílicos en blanco y negro, del evidente símil que el artista hizo entre estos trenes y ciertas partes del cuerpo humano.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷⁹ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 30 de marzo de 2020.



Tren y ciudad I, 1972. Acrílico sobre lienzo,
120 x 120 cm.



Tren y ciudad II, 1972. Acrílico sobre lienzo,
120 x 120 cm.

Este *falismo* que iba a seguir siendo una temática imperante en su producción, tuvo su punto álgido en las obras que vamos a analizar. Entre 1972 y 1973 nuestro artista ejecutó diversas pinturas, siguiendo con la misma estética que había venido plasmando hasta el momento, donde la temática principal es lo fálico. Si bien, había ido advirtiendo su interés por lo genital, es en estos lienzos en los que representa, de forma definitiva, el miembro viril, siempre desde un prisma irónico.

Tal mordacidad surge de la relación que se establece entre la figura del pene y las construcciones a las que complementa o se equipara, dando como resultado edificios, conductos o fuentes de rasgos humanizados, en los que resulta llamativa la figura protagonista del órgano reproductor masculino, escena que pudiendo resultar excesivamente perturbadora, se limita a aparecer en las composiciones como si de un elemento habitual en ese contexto se tratase, es decir “pinta con naturalismo irónico”.¹⁸⁰

Es con la pintura *Proyecto de instalación para fuente pública* con la que se adentró definitivamente en la representación total del falo, sin reservas ni reparos. Nos remite a un boceto previo –un *proyecto* como reza el título– de una fuente que va a ser instalada en una plaza pública. Como parte de este proyecto, donde se reflejan medidas, materiales y anotaciones diversas de cara a su construcción, un grandioso falo erguido va a ser el

¹⁸⁰ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado. Esculturas, dibujos, pinturas y fotografías*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2015, p. 14.

mecanismo de expulsión del agua de esta fuente, estableciéndose una interesante relación entre cuerpo humano y arquitectura.

En referencia al agua y sus connotaciones y significados, el artista confesó: “el agua simboliza el pasar del tiempo; por otro, simboliza la fertilidad y la vitalidad”.¹⁸¹

El agua es el elemento seminal de la vida, que pertenece además al discurso del tiempo, en cuanto su “correr” es temporal y es movimiento y su existencia es racional y simbólica a la vez. La fuente es una conexión inaugural con el elemento humano. La fuente es la salida, lo que tú “arrojas”, entendiéndolo no solo en su posible referencia escatológica o fálica. Las fuentes que más me gustan son las que son caras por cuya boca sale el agua. La imagen de la gárgola medieval. Es un elemento de aportación vital que se asemeja al habla. Tú hablas y “arrojas”. La fuente se asocia también a la idea del manantial, de lugar donde se acude a beber, y, en su sentido filosófico, donde te vas a curar. Mis fuentes son verticales porque necesito abismar el agua. Arrojar y abismar. Abismarla incluso cuando fluye hacia los cielos. El agua va de arriba abajo, lo que es una lectura racional, porque el agua tiende a ir así, de arriba abajo. No es un agua violenta, sino potente y poderosa.¹⁸²

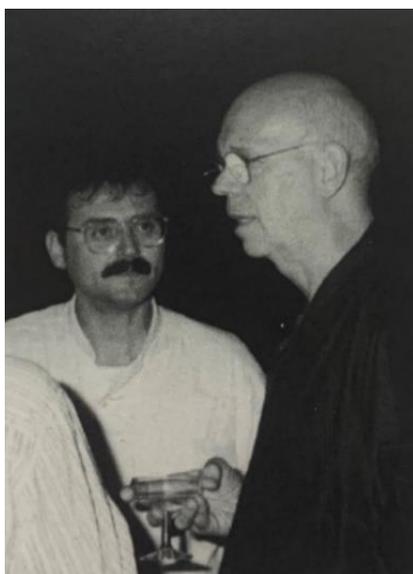
Proyecto de instalación para fuente pública muestra un miembro viril arrogante, que domina la composición, no solo del proyecto en esta pintura, sino que también lo hará en la utópica instalación dentro del enclave urbanístico. Lo que aporta la nota disonante de quietud al conjunto, en contra de lo evidentemente provocativo, es que no se nos presenta un pene sin más, sino que estamos ante el simbolismo del falo, como imagen y representación de la potencia fértil masculina. La metáfora más potente del conjunto viene dada por el elemento acuático y sus connotaciones vitales, pues aunque lo que se exhibe es una fuente en forma de falo, en realidad estamos ante un pene en un eterno acto de eyaculación, equiparando, de nuevo, la capacidad fecundativa del agua a las propiedades fértiles del líquido seminal. La perspectiva lineal, con un claro punto de fuga y una profundidad orquestada por el objeto protagonista en un primer plano, inducen a relacionar esta pintura con la estética metafísica del ya mencionado Giorgio de Chirico.

Un ambiente intemporal y solitario que deja atrás el bullicio de la urbe para instalar esta fuente pública en un lugar del extrarradio, es la fantasía con la que juega Miquel Navarro, pero que el escultor Claes Oldenburg (1929-2022), a diferencia del valenciano, sí llega a materializar. A ambos escultores “les caracteriza una aproximación al mundo visual

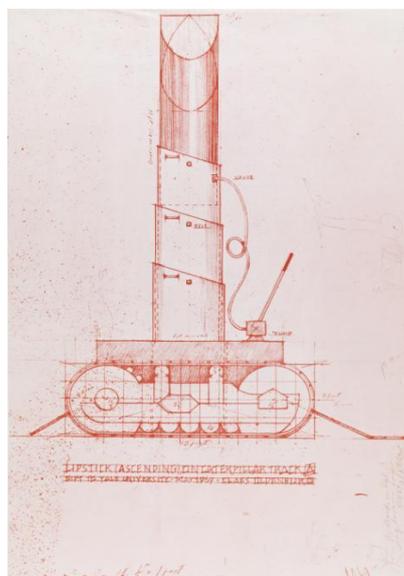
¹⁸¹ KELLY, Liam. “Entrevista con Miquel Navarro” [entrevista]. En: KELLY, Liam; PÉREZ, David (com.). *Miquel Navarro 1973-1996* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996, p. 46.

¹⁸² MURRÍA, Alicia; NAVARRO, Mariano (com.). *Espacios públicos, sueños privados* [catálogo de exposición]. Madrid: Comunidad de Madrid, 1994, p. 36.

de la ciudad llena de fantasías, metamorfosis, delirios y contrasentidos”.¹⁸³ En sus curiosas instalaciones el sueco-americano reubica en el espacio público esculturas de grandes dimensiones que representan objetos totalmente inconexos con el entorno. Es un hecho que estos artistas no encuentran conexiones fundadas en cuanto a la finalidad de sus creaciones, pues el sueco –que en numerosas ocasiones trabaja junto a su esposa, Coosje van Bruggen– descontextualiza objetos cotidianos cuyos colores y notas irónicas conducen a una apariencia lúdica, apta para todos los públicos, mientras que el valenciano lo que pretende descontextualizar son falos erectos. Pese a ello sí existen puntos en común en los proyectos y dibujos previos de la pareja nórdica, que recuerdan irremediamente a esta utópica fuente de Navarro. Ambos artistas se conocieron personalmente en los años ochenta.



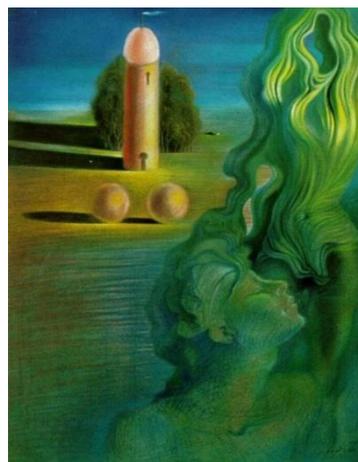
Miquel Navarro con Claes Oldenburg



Claes Oldenburg. *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*, 1969

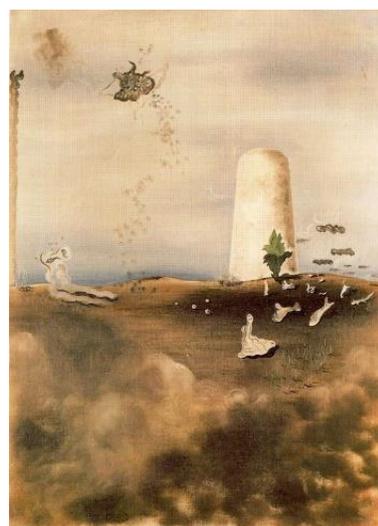
¹⁸³ BLANCH, Teresa. “Metàfores del real. Revelacions del dibuix decisiu”. En: BLANCH, Teresa (com.). *L'escultura. Creacions paral.leles. Metàfores del real* [catálogo de exposición]. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1995, p. 10.

Desde una perspectiva más visual, tanto la desasosegante soledad que destilan estos lugares públicos de Navarro, como el sentido totémico que en ellos adquiere la figura del falo, traen a la memoria ejecuciones de otro surrealista que plasmó en ellas ambas ideas. Salvador Dalí (1904-1989) llevó a cabo una litografía en 1930 con la que, bajo el título *La torre roja*, plasmó un escenario desértico e inquietante donde una torre de inspiración fálica se erige en protagonista viéndose acompañada de ciertos elementos geométricos y de la vegetación propia del entorno, que completan la alusión genital del conjunto desde la metáfora y la ironía, tal y como haría Navarro en su *Fuente pública*.



Salvador Dalí, *La torre roja*. 1930

Sucede lo propio con la obra de Yves Tanguy (1900-1955). A caballo entre Miró, Chirico y Arp, su obra fue paradigmática dentro del movimiento surrealista en su vertiente abstracta, propio del marco francés de principios del siglo XX, corriente del que fue un firme promotor. Sus paisajes desérticos y oníricos, habitados por formas abstractas y orgánicas diversas, conforman un repertorio iconográfico muy personal a través de una línea precisa y una paleta limitada. Mientras experimentaba en 1927 su momento de madurez artística, ejecutó *La muerte acechando a su familia*, donde un cadáver en descomposición se volatiliza rodeado de formas



Yves Tanguy, *La muerte acechando a su familia*. 1927

biomórficas frente a una construcción ascendente, que en este caso remite tanto a lo fálico –desde un lenguaje mucho más críptico que el de Navarro– como al origen constructivo, en una clara alusión a los dólmenes. Este mismo juego de descontextualización genital enmarcada en una representación urbana se da en *Ranura* (1973). Es la reafirmación del concepto irónico en la obra del artista de Mislata, pues en esta ocasión el falo ya no es un elemento independiente, sino que constituye una parte más del conjunto edilicio.



Proyecto de instalación para fuente pública,
1972. Acrílico sobre lienzo, 80 x 80 cm.



Ranura, 1973. Acrílico sobre lienzo,
120 x 120 cm



Serpiente III, 1972. Acrílico sobre lienzo,
120 x 120 cm.



Serpiente II, 1972. Acrílico sobre lienzo,
120 x 120 cm.



Serpiente I, 1972. Acrílico sobre lienzo
120 x 120 cm.



Sin título, 1972. Acrílico sobre
lienzo, 120 x 100 cm.

En las repetidas alusiones al componente fálico hay que diferenciar entre dos maneras de proceder que Navarro empleó de forma simultánea. Por un lado, encontramos las imágenes en las que el genital aparece en su máxima expresión, de una forma directa y figurativa, sin dejar lugar a dudas de que lo que el artista representa es la imagen de un pene erecto, en las que la provocación es mayor, como es el caso de las pinturas a las que se aludía anteriormente. Por otro lado, existen obras en las que la alusión al falo es metafórica, más sublimada, limitándose a representar una forma ascendente y erecta que, por supuesto, insinúa una forma fálica, pero no con la imagen directa del miembro. Es el caso de *Serpiente I, II y III*, una trilogía de acrílicos que ubica dentro de un ambiente fabril la imagen de un conducto ascendente de grandes dimensiones. Se trata de un elemento ya conocido, pues Navarro ya había representado este “elemento fálico atenazado por serpiente enroscada”¹⁸⁴ en *Pasillo* (1970). De este objeto adelantábamos en páginas anteriores que era un “conducto vertical de superficie estriada que se ve abrazado por otro más estrecho que acaba por introducirse dentro del más grande a través de una obertura en la parte superior, imagen que viene a respaldar la idea de fuerza, presión, potencia y vigor”.

La referencia a la virilidad es incuestionable en una imagen de remisiones industriales, que al tiempo que relaciona la maquinaria fabril con la “máquina” humana, insiste en la idea de opresión y penetración. La aparente fuerza imparable de estos entes también puede observarse en otras pinturas de esta etapa en las que el elemento fálico, esta vez representado en un objeto rematado arquitectónicamente, emerge bruscamente del subsuelo, mostrando unas venas humanas o unas raíces vegetales, que se prestan al juego que Navarro ya acostumbraba a crear.

En definitiva, esta etapa de diez años de dedicación casi en exclusiva a la pintura y el dibujo fue la antesala de una producción escultórica de gran relevancia, no solo en cuanto a cantidad de piezas, sino en cuanto a calidad y repercusión. Este amplio conjunto de pinturas que, como sucede en las obras de otros coetáneos, persiguen las inquietudes de la época, son una amalgama de aproximaciones estilísticas que artistas consagrados de la historia del arte de la talla de Malevich, El Lissitzky, Giorgio de Chirico, Yves Tanguy, y algunos más próximos como Equipo Crónica o la Nueva Figuración Madrileña, fueron dejando en la retina del artista, y que junto a sus vivencias infantiles, tan innegablemente influyentes, constituyeron la base de creación, no solo de este corpus pictórico, sino de una

¹⁸⁴ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Op. cit.*, p. 13.

de las obras más personales del panorama artístico contemporáneo. Con ellas el artista se erige en un fiel defensor de los cromatismos vivos y las combinaciones estridentes, evoluciona desde lo figurativo hasta lo simbólico, plasma sus obsesiones más íntimas, y gesta un repertorio icónico que va a constituir un lenguaje propio y muy identitario. Pero sobre todo, con estas pinturas y dibujos se dan dos circunstancias fundamentales: por un lado Miquel Navarro abre su incesante dedicación a la compleja temática de lo genital, lo masculino, lo ascendente y lo erecto; y por otro lado, son obras que resultan determinantes para anticiparse a comprender la escultura inmediatamente posterior. El propio artista lo expresaba con la siguientes palabras en un texto escrito en su madurez:

Mis primeras pinturas datan de 1966, y forman parte de la serie *Retratos*. Se trata de óleos sobre papel, de pequeño formato, cuya realización –que ha supuesto una intensa concentración previa- corre pareja a mis aludidos dibujos. En estas pinturas, frescas y desenfadadas, van surgiendo una serie de formas -fuentes, obeliscos, falos, volcanes, construcciones arquitectónicas, etc.-, que con el tiempo resultarán características de mi repertorio icónico habitual. Son pinturas del deseo y de la imaginación, y representan muchas de ellas escenas caóticas: terremotos, volcanes en erupción, construcciones al borde de los grandes maremotos, chimeneas humeantes y dobladas, tubos huecos y macizos. Y también islas en el espacio, fortalezas urbanas, símbolos sexuales, abismos de dobles sentidos (de arriba abajo y de abajo arriba), grandes labios, cilindros, geometría orgánica, diamantes en bruto..., y hasta horizontes de polvo de trigo, e insectos amorales libando jugos humanos.¹⁸⁵



Sin titulo, 1972. Acrílico sobre lienzo, 120 x 120 cm.

¹⁸⁵ NAVARRO, Miquel. “Desde el espejo retrovisor. Breves notas acerca de la evolución de mi trabajo artístico”. En: *Miquel Navarro. Monumento y multitud* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Fernández-Braso, 2014, p. 53.

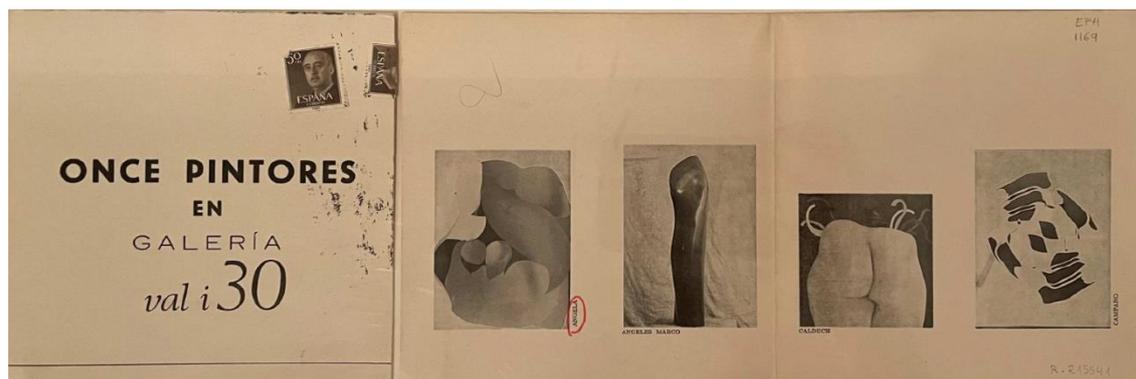
2.5 – ACTIVIDAD EXPOSITIVA

Cuando apenas había comenzado su carrera artística y su colección únicamente incluía dibujos, algunas pinturas y unos tímidos intentos tridimensionales, Miquel Navarro empezó a dejarse ver en algunas muestras de carácter local hasta conseguir su primera individual. Obras como *Estructura industrial I, X*, o la serie *Suelto I, A vora mar I y II*, y *Paisajes industriales 4*, formaron parte de la selección efectuada para participar en la que sería la primera exposición en la que participó el artista. La muestra colectiva “Nuestro yo”, organizada en 1968 por el Club Universitario de Valencia, propició el contacto de Navarro con numerosos artistas emergentes del momento, algunos de los cuales se afianzaron a posteriori en el sector como Carmen Calvo, Ramírez Blanco o Pilar Carpio, entre otros. Aunque en ella expuso algunos óleos y dibujos, todos ellos de un claro componente pop, estética dominante en la Valencia de los sesenta y setenta gracias al éxito de Equipo Crónica, también hubo espacio para la primera obra que destilaba algo de tridimensionalidad: *Llavis*. Se trata de una muestra en la que tuvo cabida la libertad creadora de los participantes, como apuntaba Navarro:

solo disponía entonces de la crispación y el descentramiento. La exposición “Nuestro yo” de 1968, en la que participé, estaba dominada por aquellas características. Las cuales eran cualidades si se oponían al amodorramiento del arte oficial.¹⁸⁶

Aunque también formó parte de los artistas seleccionados para exponer en una muestra colectiva organizada por el Círculo de Bellas Artes de Valencia en 1968, esta exposición fue la primera de muchas en las que Navarro participaría a lo largo de su trayectoria, aunque habría que esperar hasta el año 1972 para asistir a una consecución expositiva más firme, año en que la “Muestra de grabado de Ibiza” y la “Semana de Arte Joven” de Granollers (Barcelona) supusieron la primera oportunidad de salir del entorno valenciano y exponer en otras ciudades españolas, si bien es cierto que la colectiva más relevante sería la celebrada en la galería Val i 30 de Valencia bajo el título “Once pintores”. En ella participaron otros creadores como Juan Genovés, Rafael Calduch, Jordi Teixidor, Angela García, Lucio Muñoz y Eusebio Sempere, quienes junto a Navarro expusieron sus más destacados trabajos en materia pictórica realizada hasta el momento.

¹⁸⁶ NAVARRO, Miquel. Conversación con Carmen Calvo. En: C. Calvo. *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Galería Temps, 1976, s/p.



1972 traería consigo la primera muestra individual dedicada a la discreta producción de nuestro artista. En la galería Tassili de Oviedo, además de varias pinturas y dibujos, Navarro presentó su obra *Chimenea y volcán* como creación plenamente escultórica, mostrando una clara intención de virar su trabajo hacia lo objetual abandonando paulatinamente la pintura y el dibujo.

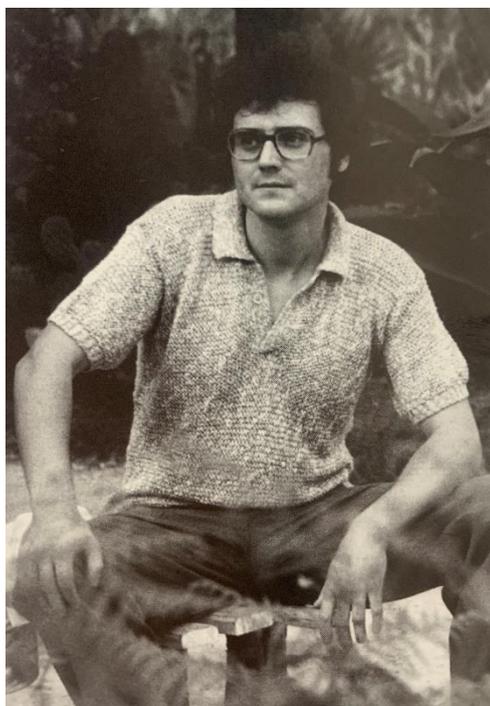
CAPÍTULO III

*La escultura y la instalación como
frutos del periodo pictórico, 1973-1982*

- CAPÍTULO 3 -

LA ESCULTURA Y LA INSTALACIÓN COMO FRUTOS DEL PERIODO PICTÓRICO, 1973 - 1982

Tras una etapa dedicada casi en exclusiva a la práctica pictórica y dibujística, fue en 1972 cuando Miquel Navarro decidió dar el salto a lo tridimensional. La necesidad de lo volumétrico y lo corpóreo llevaron al artista a gestar una serie de pequeñas esculturas que arrastraron a este formato los temas tratados previamente en sus pinturas y dibujos. Este cambio de registro es fundamental para comprender toda su obra, pues esta primera experiencia con la corporeidad del objeto marcó un punto de inflexión en la trayectoria artística y vital de un creador que, con el tiempo, iba a ser reconocido de forma más notable por sus piezas escultóricas. Así explicaba este giro hacia la escultura:



Miquel Navarro, 1979

En 1972 me vuelco totalmente, o casi totalmente en la escultura [...] El cambio se produce porque en ese momento yo no me veía resueltamente como pintor. Más exactamente no me veía como un buen pintor. Creo que si volviera a pintar ahora lo haría mejor. Pero llegó un momento en el que tuve la impresión de que lo hacía bastante mal. También el hecho de que necesitaba el objeto, lo necesitaba por cuestiones lúdicas. [...] La decisión de ser escultor la tomé más tarde, en 1972, quizá al reflexionar sobre mi cultura, sobre mis cuadros, sobre las arquitecturas que en algunos casos me rodean como una vegetación espontánea e inevitable, como una obsesión que anuncia el deseo. Tuve que pasar todos esos años dibujando porque una escultura es como mil dibujos a la vez, y estos como el *scanning* de una escultura. [...] A partir del año 1972, me dedico casi exclusivamente a la escultura, porque, entre otros motivos, tenía una necesidad inmediata de lo corpóreo, del volumen, y vi que me expresaba mejor.¹⁸⁷

El principio de la década de los setenta fue una época en la que la escena artística valenciana estaba dominada por grupos como Equipo Crónica, Equipo Realidad o el trío

¹⁸⁷ *Apud.* BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado*, p. 13.

Boix-Armengol-Heras, todos ellos de indudable sello figurativo y pop, fundamentados en una base socialmente crítica. También estaban en activo artistas independientes como fue el caso de Andreu Alfaro. A nivel nacional, existía una fuerte presencia de Chillida, una constante polémica con Oteiza y se estaba produciendo el descubrimiento de la obra de Julio González.¹⁸⁸ Esto dejaba un panorama muy difícil de superar a los nuevos artistas surgidos en el marco español. Esta década, que comenzó marcada por la herencia de las tendencias artísticas de los sesenta, inicia, llegada la Transición, su objetivo de romper con ello e intentar situarse a la altura del movimiento posmoderno propio de su tiempo.

Tras el fin del franquismo, el arte surgido en el marco artístico valenciano durante la década anterior experimentó modificaciones significativas de la mano de una generación de pintores, cuya obra, fundamentada en un ideario propio, se prolongaría en el tiempo, como ocurrió con artistas como Carmen Calvo, Ramírez Blanco o Miquel Navarro. A pesar del escasísimo contacto con el arte internacional, y aunque lo sencillo era apropiarse de esas estéticas extranjeras contrarias a las vanguardias, lo correcto, y lo que hicieron estos artistas, fue asumirlas y trasladarlas a las poéticas individuales que pondrían fin a los grupos y colectivos, tan de moda en los sesenta. Esto alejaba al panorama artístico valenciano del realismo crítico imperante, junto al regionalismo, las temáticas folklóricas y el sorollismo, que hasta algunos años antes fueron las únicas estéticas aceptadas por el régimen y su férreo control de lo cultural y, como consecuencia, por la sociedad. Un rupturismo que reportaría un salto cualitativo importante y un cambio de mentalidad vital para el futuro del arte contemporáneo a nivel local.

El menosprecio que se generó en Valencia hacia el arte que no fuera regionalista o comulgara con los preceptos del realismo crítico, vio su conclusión en los años setenta, motivado por el fin del aislamiento de artistas y creadores, apoyado por la aparición de galerías, muy escasas hasta el momento, pero también por un aumento de formación e información de los artistas, y la ruptura con el mercado burgués elitista, que demandaba

¹⁸⁸ BOZAL, Valeriano. *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. Madrid: Espasa Calpe. Ministerio de educación y ciencia, 1992, p. 507.

obras de perfectos acabados pero vacías de contenido.¹⁸⁹ Frente a este complejo horizonte, Navarro, que no compartía la finalidad de las agrupaciones y movimientos colectivos de su tiempo, sí había experimentado con su estética Pop y figurativa en sus pinturas. Fue por ello que comenzó a distanciarse para trabajar en la línea de otros artistas independientes como



Miquel Navarro con Rafael Marí y Carmen Calvo. Montanejos, 1966

los ya nombrados Ramírez Blanco o Carmen Calvo –ambos amigos íntimos de Miquel– quienes, desde otras formas de expresión, interesaban más al artista. El contacto con estos creadores, junto a las ideas que llegaban desde la esfera norteamericana y europea de la mano de artistas que sí tuvieron la oportunidad de salir al extranjero a empaparse de la modernidad artística con el fin de traerla y transmitirla, como fue el caso de Manolo Valdés, llevaron a Navarro a relegar la cuestión del color a un segundo plano, aunque sin abandonarlo, pero viéndose definitivamente abocado a lo escultórico.

Fue este el caso de numerosos artistas de la época que, surgidos de un contexto pictórico y, por tanto, contrario a la escultura, llegados los años setenta, no solo defendieron y practicaron lo tridimensional, sino que además sobrepasaron sus límites tradicionales derivando en nuevos planteamientos como la instalación, campo en el que obtuvieron un gran éxito los artistas Àngels Marco, Ramón de Soto y, especialmente, Miquel Navarro. En esta misma generación destacaron, además de los creadores ya nombrados, artistas de la talla de Yturralde y Teixidor que convirtieron sus geometrías en tridimensionales, así como Joan Cardells, Teresa Cebrián, Martí Quinto, Manolo Boix, Vicente Ortí, Sebastián Miralles o Soledad Sevilla. Surge entonces lo que algunos acuñarían como *Joven Escultura Valenciana*¹⁹⁰ con el fin de agrupar a estos creadores que, si bien es cierto que eran escultores, jóvenes y valencianos, no compartían rasgos comunes suficientemente válidos

¹⁸⁹ PÉREZ, David. “Leyendo en el instante: la producción escultórica y el discurso crítico”. En: CALLE, Román de la (coord.). *El arte valenciano en la década de los ochenta. Asociación Valenciana de Críticos de Arte* [actas de congreso]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1993, p. 85.

¹⁹⁰ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. “Rasgos –y posibles claves– para una caracterización de la escultura valenciana de los ochenta”. En: CALLE, Román de la (coord.). *El arte valenciano en la década de los ochenta. Asociación Valenciana de Críticos de Arte* [actas de congreso]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1993, p. 79.

como para conformar un movimiento artístico de entidad propia,¹⁹¹ como sí lo fueron otras asociaciones como la *Nueva Figuración Madrileña*.

En cualquier caso, no puede negarse que estos artistas trajeron consigo un rupturismo muy notable que comenzó con el empleo de materiales innovadores, y que derivaron en nuevos lenguajes. Su actividad entrañó una renovación, formal y conceptual acerca de la obra artística y, aunque no formaran colectivos propiamente dichos porque realmente presentaban estéticas muy individualizadas y personales, sí se detectan ciertos rasgos comunes como el deseo inconsciente de renovar el concepto de vanguardia o la defensión de la desvinculación entre el arte y las cuestiones políticas. Tal ruptura favoreció la plasmación de contenidos personales, individualizados y basados en la introspección, lo que desencadenó en enfoques sumamente poéticos en los que la ambigüedad y la imprecisión eran rasgos habituales, y donde nada tenía la necesidad de justificarse, revalorizándose aspectos como la ensoñación, lo imaginario o la sensualidad. Esta generación de artistas pretendía renovar también el papel del espectador. Se insistió en la importancia del dinamismo del sujeto frente a la obra de arte que, como novedad, presentaba infinitos puntos de vista válidos. Esto exigía un desplazamiento libre, tanto físico como intelectual, con el fin de conseguir que fuera el propio público quien extrajera sus propias conclusiones de unas obras de arte abiertas a todo tipo de interpretaciones. Esta nueva hornada de creadores abogó por la necesidad de diluir las separaciones entre los formatos artísticos, campo en el que Miquel Navarro fue especialmente incisivo y relevante.

Como apuntaron Román de la Calle y Maite Beguiristain en el VII Congreso Nacional de la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA), celebrado en 1994, “la prolongada transición fue, pues, la bisagra real que vino a unir y articular el paso sostenido entre ambas décadas”.¹⁹² Con el inicio de la democracia, España se vio inmersa en una serie de transformaciones propias de un momento de grandes cambios políticos, que afectaron a todos los ámbitos, entre ellos el cultural y artístico, campo en el que se produjo una gran conciencia del retraso que sufría el país con respecto al resto de occidente, y que condujo a una situación de entusiasmo generalizada por incorporarse al panorama internacional del

¹⁹¹ PÉREZ, David. *Op. cit.*, p. 85.

¹⁹² BEGUIRISTAIN, Maria Teresa; CALLE, Román de la. “En torno al arte valenciano de la década de los ochenta: los virajes de la escultura” [actas de congreso]. En: *Los ochenta, algo más que una década. VII Congreso Nacional de la Asociación Española de Críticos de Arte*. Asociación Española de Críticos de Arte, 1995, p. 177.

momento. A principios de la década de los setenta tiene lugar el surgimiento de una nueva hornada de pintores que trabaja desde un punto de vista ecléctico, y que juega con la figuración, la abstracción y las nuevas prácticas neoexpresionistas.¹⁹³ Aludiendo a este panorama, señalaba Francisco Calvo Serraller que “fuera de toda corriente estética, no había que ignorar un amplísimo espectro de nombres singulares que, realizando una obra de estricto interés por aquel entonces, no estaban inscritos claramente en ninguna de las tendencias mayores que había, o se desenvolvían en núcleos periféricos”, entre los que incluye a Miquel Navarro.¹⁹⁴ No sería hasta el final de esta década cuando tuvo lugar el surgimiento de un grupo conformado por algunos de estos jóvenes figurativos, siguiendo la estela de Gordillo, con sus temas banales y cromatismos llamativos repletos de ironía, que formaron la *Nueva Figuración Madrileña*, en la que destacaron pintores como Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo o Carlos Alcolea. Fuera de ella destacaron también otras estéticas personales como las de Campano o Zush en términos figurativos, Frederic Amat en la abstracción, o José María Sicilia, próximo al expresionismo abstracto.¹⁹⁵

En el panorama escultórico, fue a finales de los setenta cuando surgió un grupo de creadores que mostraban un gran control, no tanto en su pericia técnica, que también fue incuestionable, sino más bien en la claridad de ideas que querían expresar a través de su escultura, que se insertaba en el marco del posminimalismo. Artistas como Schlosser, Eva Lootz, Susana Solano, Jaume Plensa, Cristina Iglesias, y los vascos Pello Irazu y Txomin Badiola, entre otros, dominaban la escena tridimensional del momento. No hay que perder de vista que a mediados de los años setenta se vivió el fin de la era franquista y el comienzo del sistema democrático, lo que empujaría a los artistas a acentuar la subjetividad y las estéticas personales, algo que provocó la crisis, hasta su drástica desaparición, de las agrupaciones y colectivos artísticos que en los sesenta habían optado por el realismo crítico. Además, estos artistas jóvenes de la nueva ola constituían un grupo con muchas ansias de crear, pero carecían de un pasado al que acogerse, pues como apuntó Agustín Tena: “saben que los que son mayores que ellos son en su mayoría estetas traumatados y un poco castrados por algo que llaman dictadura [...]. Estamos, por fin, haciendo algo que no responde a presiones políticas o sociales de raíz paranoide, por fin estamos haciendo cosas”,¹⁹⁶ algo

¹⁹³ PRADEL, Jean Louis; MARIN ANGLADA, Marta. *Arte contemporáneo: últimas tendencias*. Barcelona: Larousse, 2008, p. 128.

¹⁹⁴ CALVO SERRALLER, Francisco. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985* (Vol. I). Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, p. 97.

¹⁹⁵ PRADEL, Jean Luis. *Op. cit.*, p. 128.

¹⁹⁶ TENA, Agustín. “New wave”. *El País*, 8 de julio de 1980.

que secundaba el crítico José María Marco: “La nueva ola sabe perfectamente que no tiene pasado: nada en lo que se pueda reconocer y nada contra lo que luchar”.¹⁹⁷

Al mismo tiempo, y como consecuencia de lo expuesto, se producía el vínculo definitivo con el arte internacional. El objetivo era coincidir en tiempo y forma con las creaciones europeas hasta homologarse: “cuanto sucedía [...] en el ámbito internacional [...] se había convertido en el principal vademécum informativo y legitimador del quehacer artístico del momento”.¹⁹⁸ Como apunta José Miguel García Cortés en su tesis doctoral, ya a finales de los 60

surgen una serie de nuevas tendencias (minimalismo, nueva abstracción, arte cinético-lumínico, arte cibernético, conceptual, povera, happenings, land art, etc.) que iban a poner en crisis a los géneros y lenguajes tradicionales, abogando ahora más por el proceso que por el fin. Es fundamental la participación, ahora activa, del espectador, quien debe analizar, leer y sentir la obra. No buscan el goce estético, sino la investigación estética. Han superado los límites de los géneros artísticos, buscando lo que llaman el “arte total”.¹⁹⁹

Fue a raíz de estos contactos con Europa y el arte americano que numerosos pintores comenzaron a interesarse por la práctica escultórica, derivando sus trabajos de forma definitiva hacia lo tridimensional, lo que provocó cierta sensación de intrusismo en el gremio escultórico, pero que a su vez demostraba el afán experimental de los artistas de aquellos años.²⁰⁰

3.1. – LA VERTICALIDAD: ANTESALA DE LAS INSTALACIONES

Las primeras esculturas del artista que nos ocupa consisten en un grupo de pequeñas piezas ejecutadas entre 1972 y 1975, con una temática común, que no es otra que lo fálico. Se trata de un conjunto de formas que muestran genitales masculinos, aunque también femeninos, lo suficientemente figurativos y con un lenguaje directo, expresados a través de construcciones ascendentes de claras notas fálicas, volcanes en erupción y, por último, una serie de pequeños edificios que remiten a los de su pueblo natal, pero que no dejan de aludir

¹⁹⁷ *Apud.*, MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015, p. 396.

¹⁹⁸ BEGUIRISTAIN; CALLE. *Op. cit.*, p. 184.

¹⁹⁹ GARCIA CORTÉS, José Miguel. *Op. cit.*, p. 10.

²⁰⁰ CALLE, Román de la (coord.). *Los últimos treinta años del arte valenciano contemporáneo (I)*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012, p. 169.

a lo genital. Se trata de esculturas todavía experimentales, de tamaño reducido, ejecutadas a modo de primer acercamiento a un formato nuevo, desde el respeto a lo novedoso, pero con la seguridad que le otorga a un creador disponer de una base iconográfica propia que ya había creado en sus pinturas, lo cual le permitió no alejarse ni un ápice de la idea que quiere transmitir. Tras ocho años dedicados al pincel, para crear sus esculturas Navarro se inclinó por un material que transfiera sus ideas y principios. El barro y el refractario –en definitiva, la materia terrosa– se convirtieron en protagonistas. Se trata, como ya se ha analizado anteriormente, de un material con numerosas connotaciones y con muchísimas referencias históricas y personales para el artista.

Por un lado, la remisión a su infancia es innegable de nuevo. El juego que entretenía al niño de Mislata a las orillas de las acequias es lo que Navarro trae al presente en forma de obra escultórica. Se trata de un presente que rastrea el pasado, no solo en lo referente a la biografía del artista, sino también a una serie de rasgos arqueológicos, detectados en el empleo del barro, que se asocian con el origen del ser humano. Como se observa en estas piezas, por su inmediatez, simplicidad de formas y su espontaneidad, puede afirmarse que Navarro continuó, ya en la edad adulta, con aquellos juegos infantiles que practicaba años atrás en los campos de su pueblo. Ya apuntó Juan Ángel Blasco Carrascosa que “modelando placenteramente la arcilla, comienza a despertar una poética –juego, erotismo, fantasía, creación–, nacida al contacto y transformación de un material tan cuajado de elementos sensuales místicos y aun telúricos”.²⁰¹

Lo terroso remite a los orígenes, no solo de la tierra y de la humanidad, sino también al entorno rural de nuestro artista, que no solo era plenamente consciente de ello, sino que además supo apreciar la sacralidad de la tierra cocida como elemento que remite a lo telúrico y a lo primigenio. La terracota y el refractario fueron las materias que dieron forma a sus ideas ya plasmadas en dibujos y pinturas, cuya elección queda totalmente alejada de lo aleatorio o lo casual. Por último, este empleo del barro debe entenderse como un primer atisbo de constructivismo, movimiento que marcó la línea vertebradora de su producción artística, pero en esta ocasión en referencia al constructivismo de los constructores, los que trabajan la construcción con ladrillo y barro, como señala Tomàs Llorens: “El constructivismo había sido originariamente, el propio término lo dice, un arte de

²⁰¹ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado. Esculturas, dibujos, pinturas y fotografías*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2015, p. 12.

constructores: albañiles, carpinteros o metalistas. Pero el constructivismo de Miquel Navarro nace del barro”.²⁰²

Este viraje dentro de su obra se produjo al mismo tiempo en que el artista comenzó a trabajar como modelista en *La Hispania*, fábrica de porcelana y loza muy conocida en la población de Manises. Por lo tanto, este contacto directo con la cerámica, aunque no supuso el descubrimiento de su vocación artística, sí representó, inequívocamente, la demostración a sí mismo de su capacidad como modelador y, en cierta manera, el empuje definitivo que el artista necesitaba para entregarse a la práctica escultórica de forma definitiva:

Durante mi juventud trabajé en la fábrica de cerámica Hispania, de Manises. Aquel trabajo no fue lo que me empujó a la actividad artística. Ese instinto artístico ya lo tenía yo desde mi infancia. Mi etapa en Hispania, en la que realizaba prototipos de las piezas, fue un simple trabajo de subsistencia, que por otra parte en algunos momentos tuvo aspectos creativos y de aprendizaje técnico.²⁰³

Allí coincidió con su compañera y amiga Carmen Calvo. Aunque posteriormente ambos se establecerían como dos de las voces más personales del panorama artístico español, durante los años setenta se vieron abocados a trabajar con el fin de obtener ingresos. No obstante, el contacto con la materia y la práctica del modelado era algo que les satisfacía en cierto modo:

Antaño, tuvimos contacto con el barro a través de nuestro trabajo. Como asalariados. En distintas fábricas de cerámica. No había lugar para el demiurgo. Trabajo rutinario, producción en serie, rentabilidad. Pero era barro. A nosotros nos gustaba trabajar con el barro. Jugar con él, sin la necesidad de atender una demanda inmediata. [...] Durante algunos años llevamos vida de anacoreta con tal de jugar libremente con el barro, con el espacio, con el color. Hasta que tomamos conciencia de nuestra situación como profesionales y como artistas y decidimos jugar de otra manera. En nuestro trabajo salariado, a partir del barro producíamos objetos de los cuales se obtienen beneficios. Objetos “ornamentales” que, comercializados, son considerados productivos a nivel social. Como artistas individuales transformamos nuestra actitud igual que el barro, con el fin de no sentirnos ajenos a nuestra obra.²⁰⁴

Independientemente de este trabajo que mantuvo durante algunos años con el fin de aportar algo de liquidez a la economía familiar, Navarro seguía haciendo crecer su producción artística, especialmente centrada en dibujos y algunas pinturas, aunque también

²⁰² LLORENS, Tomàs. “Casa, época, barro, ciudad, juego. Cuatro notas sobre la escultura de Miquel Navarro”. En: CÍSCAR, Consuelo (com.). *Miquel Navarro en la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2005, p. 315.

²⁰³ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 30 de marzo de 2020.

²⁰⁴ NAVARRO, Miquel. Conversación con Carmen Calvo. En: *C. Calvo. Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Galería Temps, 1976, s/p.

llevó a cabo algunas piezas tridimensionales cuya ejecución no requería grandes medios técnicos, de los que por aquellos años carecía. Resultan especialmente llamativas las tres primeras esculturas que realiza en el año 1972, por el mero hecho de que anticipan las tres temáticas que Navarro iba a trabajar durante este periodo: lo genital, lo constructivo y los volcanes.

En *Llavis refractari* encontramos una versión de la llamativa *Llavis* ejecutada en gomaespuma tres años atrás. Navarro revisita el tema genital femenino en una clara demostración del interés que le genera este ámbito temático, teniendo en cuenta que estamos ante la obra de un artista homosexual. No obstante, el tema femenino es algo por el que siempre ha mostrado una notable curiosidad, y que le seguirá interesando hasta las obras ejecutadas al final de su producción. Se trata de una pieza de dimensiones reducidas, consistente en un bloque de refractario que presenta una incisión de una elegante línea central de cuyos lados nacen sendos abultamientos, generando una imagen abstracta y sublime, sin abandonar las claras remisiones a una vagina.



Llavis refractari, 1972.
Refractario, 22 x 11 x 6 cm.

Aunque el recorrido artístico que Navarro acumulaba en 1972 fuera breve, con *Llavis refractari* recurre por segunda vez a un contenido alusivo a la mujer de una manera muy clara y directa, aunque no sería hasta pasados unos años cuando esta temática cobrara toda la fuerza debida, obedeciendo al imaginario del artista.

Otra de las primeras esculturas que lleva a cabo en este periodo es *Paisatge de muntanya*. En ella Navarro entronca su fijación por lo genital, esta vez también masculino, con una temática que va a prolongarse hasta el final de su producción escultórica y que, además, también había anticipado en su obra gráfica anterior: lo constructivo. Este paisaje –concepto que se analizará en profundidad próximamente– muestra la fachada de un edificio de estética clásica compuesto por dos plantas, de aspecto inacabado por los restos de refractario sin labrar que le rodean. A la derecha de la composición, dos piezas independientes presentan formas disonantes con el conjunto al tiempo que resultan llamativas: una de ellas conforma lo que podría ser una estructura similar a un depósito de agua, rematado por una pieza repleta de elementos punzantes, precedida por una estructura

de alusiones genitales femeninas. La otra pieza representa un miembro viril erecto de un tamaño algo superior al edificio.



Paisatge de muntanya, 1972. Refractario, yeso y hierro, 30 x 48 x 7,5 cm.

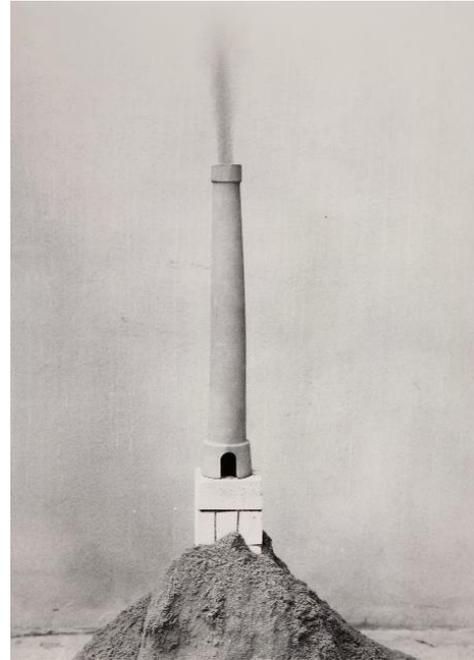
La última de las tres piezas iniciales de este periodo es *Fumeralet*. Realizada en terracota, esta *chimeneïta* se aleja de dobles lecturas y representa una chimenea fiel al aspecto real de estas construcciones, de líneas simples y corte limpio, muy similar a la estructura que Navarro admiraba durante su niñez de la fábrica Payá de Mislata. Tomando como referencia esta chimenea como elemento constructivo que de niño llamó su atención, Miquel desarrolla esta idea y la arrastra hasta los orígenes de la naturaleza: los volcanes. El contacto del artista con las chimeneas se ha explicado ya. Sin embargo, la única conexión que tenía hasta la fecha con los volcanes quedaba limitada a las imágenes de los cromos coleccionables de sus álbumes *Las Maravillas del Universo* de Nestlé. Los paralelismos son claros: tanto las chimeneas como los volcanes son cuerpos de los que emerge de forma abrupta humo, calor, materia ardiente, bajo el significado simbólico de la libertad ilimitada de lo que se escapa y no se puede recuperar porque se dispersa en el aire.

La primera obra que ejecutó con esta temática significa, sin duda alguna, el primer acercamiento a un tema desconocido –pero muy trabajado en su infinita imaginación– aunque sin abandonar la figura de la chimenea, que conoce bien. En 1972 surge *Chimenea y volcán*, una composición cuya base era una montaña de arena sobre la que se asienta una base de refractario y que remata con una chimenea de características similares a *Fumeralet*. La característica principal de esta obra, hoy desaparecida, reside en que esta

chimenea/volcán expulsaba humo constantemente, generado desde un pequeño motor eléctrico oculto en el interior de la propia obra, que inundaba toda la sala creando una atmósfera muy particular.



Fumeralet, 1972. Terracota
59 x 10 x 10 cm.



Chimenea y volcán, 1972. Arena,
refractario, terracota y humo,
100 x 100 x 100 cm.

La ironía se hace patente de nuevo en una composición donde lo vertical expulsa una sustancia, donde una chimenea hace la acción propia de un volcán, del mismo modo que un falo erecto expulsaría líquido seminal. Esta dicotomía ya la había advertido el artista en obras como *Proyecto de instalación para fuente pública* (1972), donde un pene adoptaba la función de fuente monumental, que iba a constituir una máxima en torno a las piezas que ejecutase a partir de entonces hasta la actualidad. Puede afirmarse que estamos ante la primera instalación de Miquel Navarro. Esta *Chimenea y volcán* constituye el primer acercamiento a una nueva manera de materializar sus ideas artísticas, poco explorada o empleada hasta el momento en el contexto artístico en el que se encuadraba Navarro. Muestra de su afán de experimentación es el hecho de que sin apenas haber comenzado su andadura en el campo de la escultura ya se arrojó a un formato rupturista e innovador que dotaba de dinamismo y de vida a las obras tridimensionales.

Siguiendo con el tema volcánico, en 1973 Miquel continúa repensando la idea del cráter, lo que da lugar a cuatro esculturas más que, siguiendo muy próximos al tema volcánico no cesan en su referencia formal hacia una construcción vertical y ascendente que recuerdan más a chimeneas que a volcanes. El propio artista reconoció que “si he hecho chimeneas, lo he hecho de una forma inconsciente, luego he podido aprender o saber que la chimenea significaba tal cosa y la he utilizado conscientemente”.²⁰⁵ Insistiendo en e idea, *Volcán humeante* consiste en una porción de terracota trabajada con rapidez y simplicidad, incluso podría reconocerse cierta puerilidad en su ejecución, sigue manteniendo algunos rasgos propios del ideario de Navarro, tales como una base geométrica pulida, un conducto que recorre el interior de la estructura para liberar el humo, e incluso algunas ranuras que aluden a orificios genitales femeninos.

Otro significado tiene la obra *Volcán inerte*, cuyo título ya revela que no se va a tratar de un objeto humeantemente activo, sino todo lo contrario. Refiere más a una estructura constructiva, como si de un mirador o un faro se tratase, compuesto por varios cuerpos cilíndricos pulidos alternados con piezas circulares de aspecto rocoso e inacabado, y que carece, al contrario que los anteriores volcanes, de un conducto interior.

Es *Chimenea volcánica* la obra con la que rescata la esencia de su anterior *Chimenea y volcán*. En este caso, una base de arena eleva una construcción en refractario de corte geométrico cuadrado, que sí expulsaba humo al exterior. De nuevo, lo que sin duda es una chimenea realizada por las manos del hombre adopta las funciones de una estructura geológica natural como es el volcán. En esta misma línea iría *Volcà amb sorra*, obra desaparecida y de la que no existen testimonios fotográficos.

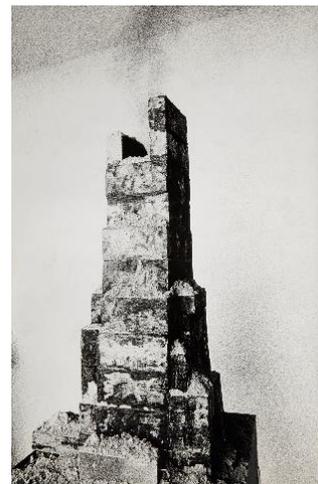
²⁰⁵Apud. BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro*, p. 14.



Volcán humeante, 1973. Terracota,
55 x 17 x 14 cm.



Volcán inerte, 1973.
Yeso, 56 x 16 x 20 cm.

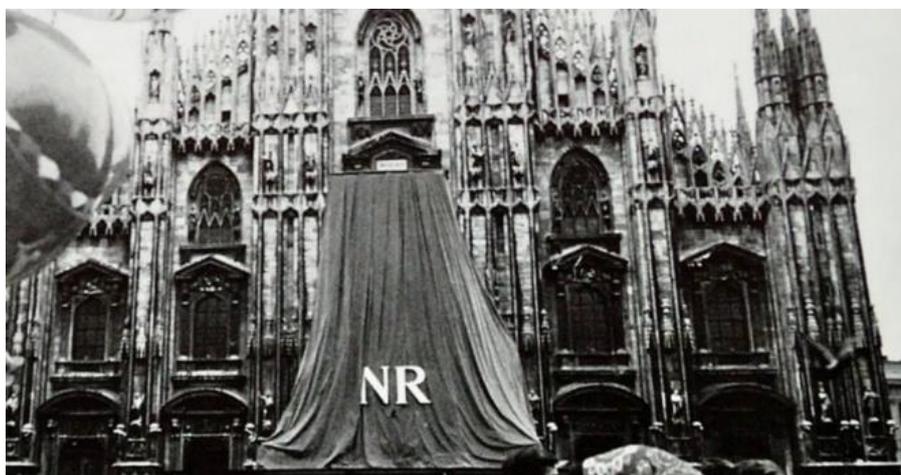


Chimenea volcánica, 1973.
Arena, refractario y humo,
300 x 80 x 80 cm.

Tan solo tres años atrás, en noviembre de 1970, se había celebrado en Milán el fascinante y polémico festival con motivo del décimo aniversario de la fundación del grupo *Nouveaux Réalistes*. Tras varias jornadas en las que los integrantes del grupo habían realizado todo tipo de acciones provocativas, fue la noche del 29 de noviembre cuando el ya consagrado pintor y escultor suizo Jean Tinguely (1925-1991), que también había formado parte de este equipo de artistas, participó en tal efeméride con una de sus enormes instalaciones. El suizo instaló frente al Duomo *La Vittoria*, un grandioso falo erguido, de color dorado, cuya finalidad era la de arder, explosionar y desintegrarse, todo ello enmarcado en un espectáculo musical y pirotécnico.

Si bien la finalidad de Tinguely estaba alejada del objetivo de Navarro, se establecen ciertos puntos en común que conectan las instalaciones de ambos artistas. En primer lugar, la finalidad del artista suizo no era otra que provocar a los asistentes ruborizándolos con una figura genital de un tamaño muy superior a ellos, que explotaba entre fuegos artificiales denotando cierto sentido jubiloso y de celebración. Esta idea se adaptaba perfectamente a las premisas del movimiento que, a pesar de la diversidad de ideas y estilos, encontraron su denominador común en la recuperación del concepto de arte, desde un enfoque irreverente, polémico y crítico con la sociedad y la cultura del momento. Sin embargo, el objetivo del mislatero no era otro que dar realismo y movimiento a unas creaciones tridimensionales que, al añadirles el recurso dinámico del humo, transmitían su obsesión por el escape y la huida, al tiempo que plasmaban su personal toque irónico al presentar una chimenea que expulsa humo, pero también un pene erecto en plena eyaculación.

Donde reside realmente la conexión artística de ambos creadores es en la importancia que otorgan a la teatralidad de sus obras, que pretenden llamar poderosamente la atención del espectador. También coinciden en el sentido de lo efímero, que reina tanto en los volcanes y chimeneas de Miquel como en esta *Vittoria* de Tinguely. Este último incluso se cuestionaba hasta qué punto el arte era coleccionable, de ahí su afán por crear obras que nunca pudieran conservarse en un museo, haciendo una crítica al mundo del arte, creando al mismo tiempo un gran espectáculo. Miquel Navarro también adquiere ese concepto de lo pasajero. Aunque él no pretendía evitar que estas obras se conservaran o fueran expuestas, sí era consciente de que la obra, al disponer de un elemento dinámico – el humo– nunca iba a ser la misma a cada segundo que pasara.



Jean Tinguely, *La Vittoria*. Milán, 1970.

Sin abandonar las creaciones fálicas del valenciano, en 1973 ejecutó una escultura que iba a marcar el punto de inflexión definitivo de lo realizado hasta el momento, en lo que a escultura de pequeño formato se refiere. A finales de este año, Navarro gestaba la escultura que representa y materializa la evolución definitiva de algo que estaba intentando expresar todo este tiempo con sus volcanes y chimeneas. La escultura *Reventó* desprende múltiples significados que abocan a una misma finalidad: lo fálico. Esta pieza muestra un pene erecto que, provocado por una fuerte excitación, revienta –como su propio título indica–, dando lugar a una forma orgánica desconocida pero que, no cabe duda, remite a las formas genitales femeninas.



Reventó, 1973.
Terracota, 22 x 11 x 5,5 cm.

El artista deja de lado en esta ocasión cualquier atisbo de ironía, geometrismo o alusión, modelando de forma totalmente realista un órgano viril que no genere ningún tipo de duda respecto a lo que representa. La dualidad sexual que muestra esta pieza es tal que algunos estudiosos han dicho de ella que podría ser la confesión de un pensamiento íntimo – otro más de entre tantos que el artista va a mostrar– mediante el cual los sexos masculino y femenino serían utópicamente intercambiables: “Pudiera derivarse de ello el simbolismo de la ‘cohabitación simultánea’ entre el sexo masculino y femenino, a modo de expresión de un deseo de intercambio sexual”,²⁰⁶ “como si el varón, en el momento álgido de su deseo, intercambiara sexos y quisiese ser penetrado”.²⁰⁷ Esta idea ya fue propuesta por Louise Bourgeois con algunas esculturas a finales de los años sesenta como *Janus fleuri* (1968), en la que unas formas genitales masculinas se funden por su parte central provocando la separación de los



Louise Bourgeois,
A girl. 1968



Louise Bourgeois,
Janus fleuri. 1968

²⁰⁶ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado. Op. cit.*, p. 14.

²⁰⁷ JUNCOSA, Enrique. “Erótica de la ciudad”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Galería Luis Adelantado, 1996, p. 7.

testículos, emulando el nacimiento de las flores cuando se abren, como reza su título. Algo similar ocurre en la pieza *A girl* (1968), en la que una estructura de yeso recubierta de capas de látex deteriorado mostraba una forma fálica interpretable como un torso femenino, idea que se veía reforzada por el propio título incrementando la ambigüedad sexual, pero también la relatividad entre el poder y la fragilidad.

Por otro lado, cabe destacar que a lo largo de la obra de Navarro se generó un amplio repertorio de imágenes que aluden al concepto de castración, del que se derivan numerosas teorías alusivas al psicoanálisis. Entre ellas se encuentra el complejo de castración, el temor de verse desprovisto, no solo del pene, sino más bien del falo, como símbolo de poder y superioridad. Aunque es con *Reventó* la obra con la que el artista transmite por primera vez esta idea, no fue hasta finales de los 80 cuando reafirmó estos pensamientos, que podríamos llamar paranoias, siendo esta temática la que vertebró la producción gráfica y escultórica de estos años, que se analizará en su debido momento.

Además de las piezas de contenido eruptivo, Navarro llevó a cabo diversas esculturas que, aunque abandonan la temática vertebradora de este periodo, siguen reflejando la esencia de su entorno y de sus obsesiones. Ejemplo de ello es *Casa con palmera*, una escultura en terracota pintada en blanco y azul que representa una



Casa con palmera, 1972-1973.
Terracota pintada, 111 x 40 x 36 cm.

construcción típicamente mediterránea flanqueada por tres pequeñas palmeras. Otra de ellas, de mayor tamaño, crece en el interior del edificio destruyendo su techumbre, en una suerte de emanación en paralelo a la que realiza el humo en los volcanes y chimeneas. Esta pieza, que despertó un notable interés en su momento, mantiene la idea de “emerger” que se había dado en las esculturas anteriormente analizadas, aunque ahora en forma de vegetación. Por otro lado, con esta *Casa con palmera*, Navarro estaba mostrando el concepto de ruina, muy destacable en algunas etapas de su trayectoria, al mismo tiempo que ofrecía un primer adelanto acerca del tratamiento artístico del paso del tiempo, asunto que posteriormente amplió asociándolo a las imágenes sobre el mundo hidráulico. Pareciera que

estaba plasmando un recuerdo de su niñez, una casa que formaba parte de su entorno infantil pero en su estado actual, a modo de vestigio, cuando él ya es adulto y el paso del tiempo ha destruido el estado original del edificio.

Paralelamente a la ejecución de esta, y siguiendo con los contenidos constructivos –materia que no abandona nunca– Miquel llevó a cabo otras esculturas como *Edificio trapecio*, *Frontón invertido*, *Observatorio* o *Frontón* que continúan versando sobre unas construcciones que, de forma transversal, abordan otros temas como el sentido de la ruina, el paso del tiempo, la equiparación de edificaciones con recursos arquitectónicos que aluden a los órganos sexuales, tanto relativos al hombre como a la mujer, o la puerilidad a través de los acabados, que además remiten, no solo de forma visual, sino también lúdica, a los juegos infantiles de construcción a base de piezas modulares en madera. Kosme de Barañano definió *Observatorio* como “un monumento siniestro que muestra las destrucciones ecológicas y sociológicas de la industrialización”.²⁰⁸ Así lo detecta también Fernando Savater en *A decir verdad*:

Las construcciones de Miquel Navarro entroncan obviamente con las piezas de aquellos juegos infantiles de párvulas arquitecturas con las que entretuvimos todos ciertas largas, tiernas, irrecuperables tardes. Tiene por ello el despojamiento delicado de su obra algo de *conmovedor*: como si se nos ofreciera cierto logro muy remoto y muy frágil, a la vez menesteroso y espléndido, algo que nos rodea casi hasta la asfixia pero que en cierto modo brota simbólicamente de la intimidad de nuestra memoria.²⁰⁹



Frontón invertido, 1973-1974.
Refractario, 46 x 23 x 6 cm.

²⁰⁸ BARAÑANO, Kosme de. *El artista en su taller*. Madrid: TF Editores, 2003, p. 89.

²⁰⁹ SAVATER, Fernando. “Miquel Navarro: donde esperan las almas”. En: SAVATER, Fernando. *A decir verdad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 217.

Por último, en esta etapa de arrojó pleno a lo tridimensional, tuvo lugar la ejecución de dos piezas que, si bien resultan algo anecdótico y aislado y no entroncan prácticamente con los temas anteriormente tratados, sí constituyen un anticipo de dos trasuntos que iban a adquirir gran relevancia en su hacer artístico de los años siguientes.



Edificio trapecio, 1973.
Refractario,
22 x 11 x 6 cm.



Observatorio, 1973-1974.
Refractario y yeso,
81 x 43 x 7 cm.



Frontón, 1974.
Refractario,
34 x 27 x 10 cm.

Por un lado, la talla en refractario titulada *Delfos* establece el primer contacto del artista con las culturas mitológicas, en este caso la griega. Delfos, históricamente conocido por su famoso oráculo a los pies del monte Parnaso, estaba considerado el ombligo del mundo por haber depositado Zeus allí el ónfalo, además de constituir el lugar de conexión entre los hombres, los difuntos y los dioses. Según algunas teorías también fue considerado el lugar donde se había dado el inicio de la creación del mundo. Por otro lado, en 1974 nuestro artista confeccionó una obra cuyo formato irá perfeccionando hasta llegar a plasmar la idea que quiere transmitir. *Horta* materializa en apenas medio metro cuadrado un planteamiento clave en su obra: el paisaje rural.

Cabe recordar que Navarro había experimentado en primera persona la vida campestre conociendo muy a fondo la huerta y sus entresijos, sus habitantes y sus posibilidades. Pero también es importante aludir a los viajes que realizaba en tranvía hasta la capital de Valencia, en cuyo trayecto observaba en la lejanía los campos de su pueblo natal y la organización de sus terrenos mediante canales y demás sistemas agrarios. Fueron estas panorámicas, la visión total de estos paisajes rurales, las que inspiraron al creador a plantear escultóricamente estas inquietudes que le fascinaban. En el caso que nos ocupa,

Navarro se limitó, obedeciendo a su particular modo de trabajar en un contenido novedoso, a representar los elementos básicos de su idea. Suspendido sobre cuatro cuerpos a modo de las patas de una mesa, se asienta una base plana de refractario sobre la que se aprecian dos superficies de diferente acabado y material, una de yeso y otra de arena, separadas por un surco más fino que vienen a representar dos terrenos de campo separados por un canal de riego, tal y como contemplaba él estas parcelas de cultivo. Esta forma de comprender y asimilar la percepción del espacio la iría adaptando a sus diferentes inquietudes y perfeccionando técnicamente, llegando a realizar composiciones muy interesantes y de gran significado en los años inmediatamente posteriores a la ejecución de *Horta*.



Delfos, 1973.
Refractario, 23,5 x 11, 5 x 6,5 cm.



Horta, 1974.
Refractario, arena y yeso, 45 x 45 x 15 cm.

3.2. – EL PAISAJE ESCULTÓRICO

La experiencia adquirida con ese primer acercamiento al modelado en barro, que permitió al artista un primer contacto físico con lo tridimensional, así como la materialización de una idea propia –la verticalidad– que le venía obsesionando desde tiempo atrás, hizo que se viera suficientemente formado y fortalecido artísticamente como para hacer algo más que esculturas independientes que, si bien definían sus principios de ascendencia, arrojo y liberación a través de irónicas formas genitales, no terminaban de plasmar en su totalidad lo que necesitaba transmitir.

Es algo antes de 1973 cuando la mente creativa de Navarro empezó a conformar el canal con el que comunicar su ideario propio en la totalidad de sus formas. Fue entonces cuando se decidió a crear sus dos primeras composiciones paisajísticas, de las que no queda rastro alguno más allá de alguna fotografía, que sentarían precedente para ejecutar su primera instalación acerca de la ciudad que se conserva, y que le lanzaría al mundo artístico de forma definitiva.



Primer montaje escultórico del artista (desaparecido), 1972. Medidas variables

- 3.2.1. Introducción a las instalaciones urbanas

Con la llegada de la década de los setenta, en España se daba un panorama tremendamente opuesto al que tenía lugar más allá de nuestras fronteras, especialmente en los círculos artísticos europeos y, por supuesto, estadounidenses. Mientras en nuestro país no encontraban cabida suficiente las obras que excedieran los parámetros tradicionales de pintura y escultura, en Norte América y, más concretamente en su corazón cultural y creativo, Nueva York, se estaban organizando numerosas e importantes muestras en los más reconocidos centros de arte, donde se exponían, con carácter pionero, obras referentes a las instalaciones, en la estela del minimalismo y posminimalismo, lo que suponía el reconocimiento institucional de este nuevo modo de entender las creaciones de los artistas del momento. Prueba de ello fueron las afamadas exposiciones “Anti-Illusion:

Procedures/Materials”, celebrada en 1969 en el Whitney Museum of American Art; “Information” organizada por el MoMA en 1970, o “Spaces” –la más relevante– que tuvo lugar también en el MoMA en 1969/1970.

Al mismo tiempo, se sucedían en Europa lo que Mónica Sánchez Argilés cataloga como “exposiciones-experimento”,²¹⁰ una serie de muestras que empezaban a exhibir estos novedosos planteamientos como sucedió, por ejemplo, en “When attitudes become form” celebrada en la Kunsthalle de Berna en 1969, o en “The New Art” en la Hayward Gallery de Londres en 1972, así como muchas otras que se organizaron a lo largo de la década, siempre girando en torno a un mismo objetivo: la instalación. Estas exposiciones colectivas constituían grandes oportunidades para realizar encuentros entre artistas de diferentes procedencias, que intercambiaban informaciones e ideas referentes a este nuevo formato. No sería hasta mediados de los setenta cuando tendría lugar el acontecimiento que cambiaría el rumbo de estos *enviroments*, que vendría de la mano de la Bienal de Venecia de 1976 en forma de exposición titulada “Ambiente/Arte”.²¹¹ En ella se mostraba un nuevo planteamiento de la obra artística que huía del objeto para centrarse en la ocupación espacial.

En el marco español se respiraba un clima complejo, producto de las dificultades sociopolíticas, que repercutirían notablemente en la recepción del arte contemporáneo. A principios de la década de los setenta todavía se estaban definiendo los difusos límites del arte conceptual, algo que se justificaba en el fuerte compromiso político que desprendían las manifestaciones, así como en la confusión al intentar agruparlas, situándose entre diversas y muy novedosas formas de expresión como *performances*, *happenings*, *land art*, *body art*, etc. No sería hasta mediados de la década cuando comenzara a asentarse –con un fehaciente retraso respecto a la evolución internacional– la idea de arte “posconceptual” para referirse al conjunto de experiencias desarrolladas en España a lo largo de los setenta dirigidas a la instalación,²¹² cuyo valor intrínseco era acabar con el arte políticamente comprometido y con la concepción tradicional de objeto artístico, en pro de la idea a transmitir, y de acabar con lo que Bonet definiría como “puro agobio, pura política en

²¹⁰ SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica. *La instalación en España. 1970-2000*. Madrid: Alianza, 2008, p. 46.

²¹¹ CELANT, Germano. *Ambiente/Arte: Dal futurismo Alla Body Art*. Venecia: La Biennale di Venezia, 1976.

²¹² Lo que no implica que no se desarrollaran otras manifestaciones en el ámbito de la instalación con anterioridad a esta fecha.

imágenes, puro eros de sex-shop, puro muermo tecnológico”.²¹³ Fue entonces cuando comenzaron a proliferar nuevas formas de expresión para los artistas en forma de documentación, informaciones, incluso estancias en el extranjero, que les permitía conectar con el arte internacional cuyas ideas, nuevos materiales y modernos conceptos, se iban a reflejar en las instalaciones posteriores.

Muestra de la aceptación final que obtuvieron estas nuevas vías de lenguaje aplicadas a las creaciones de los artistas españoles son las exposiciones que se exportaron al extranjero durante los años ochenta, en las que se mostraban las obras más actuales de nuestro país. Una de las más relevantes, por ser pionera del nuevo arte español propio de la etapa de la transición a la democracia, fue la celebrada en 1980 en el Guggenheim de Nueva York “New Images from Spain”, de la que se ampliará información más adelante, comisariada por Margit Rowell, en la que participó Miquel Navarro presentando, por cierto, una instalación: *Pirámide*, (1977-1979).

En términos generales, dada la inconcreción de tales propuestas, se generó un intenso debate en el que artistas, crítica e instituciones no alcanzarían el acuerdo para bautizar esta nueva forma de actuar en el espacio. Así, lo que comenzaría llamándose *Installation Art* pasaría por concretarse en los términos ya mencionados *ambient*, *assemblages*, *event* o *project art*, entre otros. La locución *environment*²¹⁴ sería la más común durante los años setenta, hasta que empezara el empleo generalizado de la palabra *instalación*, ya en los ochenta.

En cualquier caso, no se trata tanto de averiguar si estamos ante un nuevo género, estilo, técnica o movimiento, sino de consensuar unas características comunes que engloben ciertas manifestaciones. Parece claro que hablar de instalación es sinónimo de aludir a un conjunto bastante amplio de manifestaciones, frecuentemente tridimensionales, que no pueden englobarse en las categorías tradicionales de objeto artístico –las cuales, sin embargo, hacen uso de ellas constantemente–, y que ponen de manifiesto, por un lado, la ocupación del espacio expositivo como valor intrínseco a la obra y, por otro lado, la participación activa del espectador o, como acuñó José Larrañaga “usuario”.²¹⁵ Tratar el

²¹³ *Apud.*, POWER, Kevin. “Un sentido de medida”. En: 1981-86. *Pintores y escultores españoles*. [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1986, p. 11.

²¹⁴ Término acuñado por Allan Kaprow en 1958 para describir sus trabajos *room-size*. En: KAPROW, Allan. *Notes of a Total Art*. Nueva York: Hansa Gallery, 1958.

²¹⁵ LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*. Guipúzcoa: Nerea, 2001, p. 33.

ámbito de la instalación y del empleo del espacio como factor fundamental de la obra implica hacer referencia a los presupuestos que Rosalind Krauss defendió en sus escritos: “Es obvio que la lógica del espacio de la práctica postmoderna ya no se organiza en torno a la definición de un determinado medio basado en un material o en la percepción de un material. Se organiza por el contrario a través del universo de términos que se consideran en oposición en el seno de una situación cultural”.²¹⁶

En definitiva, podría afirmarse que la instalación constituye “la conclusión lógica en la evolución del objeto escultórico desde principios del siglo XX hasta nuestros días”²¹⁷ cuyo origen se sitúa, según concreta Javier Maderuelo, en “el cambio de sensibilidad que experimentó la escultura minimalista al deshacerse del ‘pedestal’ y aproximarse al espacio del espectador”.²¹⁸ Este abandono de la peana o plataforma como síntoma inequívoco de evolución conceptual en el ámbito de la escultura lo aborda en profundidad Maderuelo en su ensayo *La pérdida del pedestal* (1994). En sus páginas se habla sobre el ocaso de la tradición escultórica monumental, que ve su fin con la llegada de los años setenta y que constituye el reflejo de una serie de cambios ideológicos, sociales, económicos y políticos. La negación de este clasicismo, que entendía la escultura como un medio para materializar la idea de conmemoración que definió los monumentos, se ve rebatida por la revalorización del lugar y del espacio, acompañada de una increíble evolución creativa. Esto va a suceder con el simple gesto de renunciar a dos parámetros: por un lado, a la condición conmemorativa, ineludible hasta entonces, lo que va a apoyar la idea de unas obras de arte efímeras. Por otro lado, a su obligatoria condición vertical y erecta, en pro de unas prácticas artísticas que se van a dispersar por el suelo, que van a invadir espacios inusitadamente desconocidos para la escultura como la pared, y que incluso, van a desdibujar los límites de la tridimensionalidad, tal y como se venía entendiendo hasta finales de los años sesenta:

Todas estas posturas niegan cualquier tipo de reglas, clásicas o no, y prescinden de la armonía de proporciones, de la simetría, de la eutritmia, de los cánones métricos, de las leyes de la buena forma, de la idea de contorno definido, etc. y, todas ellas, tienen un común denominador que metafóricamente las une: “la pérdida del pedestal”. [...] La pérdida del pedestal no es más que un síntoma, más o menos emblemático, de otras renunciaciones que nos

²¹⁶ KRAUSS, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”. En: KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1985, p. 295.

²¹⁷ SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica. *Op. cit.*, p. 15.

²¹⁸ MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Mondadori, 1990, p. 76.

atañen a la pérdida de las cualidades formales de la escultura. [...] como son la pérdida de la materialidad y la del contorno.²¹⁹

Del mismo modo lo reconocía el artista en la interesante entrevista que le realizó Liam Kelly en 1996:

El suelo es el elemento principal porque la obra surge del suelo conforme va andando por él la persona. Es así como se define la relación humana, la relación que mantiene mi obra con los seres humanos. No lo puedo entender cuando la gente quiere exponer mi obra encima de peanas o plataformas donde no la pueden controlar. No pasa nada si se trata de una vitrina porque una vitrina ya es una especie de casa que contiene las pequeñas casas que constituyen los objetos en su interior. Una vitrina puede envolverlo todo. Una mesa, por otro lado, es algo más natural porque es el lugar donde solemos colocar las cosas como la comida – es un lugar más neutral. Pero la escultura tiene que salir del suelo, lo mismo que crecen las plantas de él o al igual que surge el hombre y sus casas de él. A nadie le cabe en la cabeza la imagen de una casa sobre una plataforma o la de un hombre caminando sobre una peana. [...] Y por supuesto que la base de todo esto es la tierra misma.²²⁰

A lo largo de la historia del arte, sería Rodin quien fundiera escultura y pedestal, Giacometti quien hiciera del pedestal parte de la obra, y Brancusi quien arrojara algo de lógica al concepto de monumento moderno. Estas tres posturas fueron las que vertebraron el debate escultórico del momento, que dio como resultado un periodo de reflexión y estudio cuya meta era la creación de nuevas vías de lenguaje que, en la mayoría de las ocasiones, poco o nada iban a tener en común con la escultura tradicional y que, por tanto, abocarían a una revisión inmediata de tal concepto. Ejemplo de ello fueron nuevas formas de expresión que surgieron a raíz de tal cuestionamiento como es el caso, entre muchas otras, de la instalación. Trajo consigo una novedosa fórmula en la que la obra dependía de forma absoluta del modo en que se expusiera. Es decir, la obra no queda finalizada hasta que es expuesta en su lugar de exhibición y, por tanto, su resultado constituye una incógnita. Además, lleva implícita la condición poética que otorga lo efímero, pues con cada montaje las dimensiones y la apariencia de la obra final varían sustancialmente, ofreciendo una obra distinta cada vez que se monta y desmonta, y cuyo único testimonio es la fotografía.

En cuanto a los materiales, tuvo lugar el abandono de los elementos nobles y, en su lugar, se iba a establecer el empleo de residuos o deshechos (*povera*), o las materias orgánicas (*land art*), entre otros. A caballo entre estos y los utilizados en la escultura tradicional, los materiales industriales proporcionaron un amplio abanico de posibilidades

²¹⁹ MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994, pp. 19-21.

²²⁰ KELLY, Liam. *Op. cit.*, p. 50.

que, si bien no destilaban la pretenciosidad buscada por los primeros, tampoco se aproximaban al aspecto de pobreza de los segundos, lo que ofrecía acabados notablemente estéticos sin renunciar a los principios de la nueva escultura y, especialmente, de corrientes como el Minimal art.

En cuanto al contenido, centró la atención de numerosos artistas todo lo relacionado con la construcción y la arquitectura, pero desde una perspectiva intelectual:

Para los minimalistas lo esencial es pensar la obra, imaginar los volúmenes y colores platónicos que, como arquetipos universales, se encuentran en el mundo de las ideas, su trabajo es, por tanto, de índole “conceptual”, no material. [...] El artista necesita todo su tiempo para pensar, idear e imaginar lo que obreros industriales especializados construirán con materiales como aluminio, madera aglomerada o contrachapada, plástico, acero inoxidable, etc.²²¹

También el tema del paisaje fue recurrente, algo que resulta especialmente curioso por ser un género pretendidamente reservado a la pintura, lo que demuestra la obstinación de la escultura por eludir sus límites. Se dieron dos vertientes a la hora de representar el paisaje: por un lado, considerar el propio paisaje como obra escultórica, por ejemplo el Land art, y por otro lado, la de representarlo como figura. Dentro de esta segunda postura se enmarca el artista objeto de este estudio, que es nombrado por Maderuelo como uno de los máximos exponentes del movimiento junto a otros artistas de renombre internacional. Pero donde el teórico otorga verdadero protagonismo a Navarro es al tratar el tema de la ciudad como modelo escultórico, ámbito en el que habla del artista como “uno de los primeros que la adoptó como tema”²²², junto a otros escultores como Anne y Patrick Poirier o Charles Simonds. Esta elección del paisaje como tema vertebrador de un gran número de obras encuentra su explicación en la particular circunstancia artística en la que se encontraba Valencia entre los años sesenta y setenta. El panorama local se hizo eco de lo que estaba ocurriendo en el extranjero en cuanto al agotamiento de tendencias como el Informalismo y la introducción de nuevas corrientes como el Pop art o el Hiperrealismo. Aunque se iban adoptando estas nuevas formas de expresión, había contenidos muy arraigados que siguieron protagonizando las creaciones. Uno de ellos fue el paisaje, un tema de gran calado en la capital del Turia por ser uno de los preferidos de la Escuela de San Carlos, donde la mayoría de los artistas de esta etapa recibieron su formación, como es

²²¹ MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*. Op. cit., p. 26.

²²² *Ibid.*, p. 33.

el caso del creador que nos ocupa. Dejando atrás el paisajismo clásico propio de Sorolla y aproximándose a las nuevas tendencias que iban llegando del exterior, se aprecia una clara evolución en el tratamiento del mismo.²²³

Ante semejante complejidad, ubicamos a Navarro dentro del grupo de artistas que comenzaron a despuntar en la España de los setenta, cuyos trabajos se afianzaron en la década siguiente. Más concretamente, situamos sus creaciones dentro de lo que se ha venido llamando “instalación escultórica”, la modalidad más común durante los ochenta, en la que trabajaron artistas como Eva Lootz, Adolf Schlosser o Cristina Iglesias, y cuyas características enumera Sánchez Argilés:

De cualidades matérico-expresivas y de múltiples poéticas, deudora de la convivencia paritaria del emerger escultórico en un contexto primordialmente pictórico y más preocupada en cuestiones de autonomía. [...] procederían básicamente del fermento plástico formal-conceptual vanguardista del dadaísmo, surrealismo, minimalismo, póvera, land, constructivismo, pop o abstracción geométrica que [...] se anunciaba en la sensibilidad de ciertos artistas erróneamente llamados “conceptuales”.²²⁴

En definitiva: obras necesariamente tridimensionales que conviven con ese “usuario” sirviéndose de la totalidad de su espacio (suelo, muro, techo, etc.), en un alarde de repensar el concepto de escultura, y de su forma de ser mostrada. Algo bien alejado de la razonabilidad y del estudio academicista que se había tenido hasta entonces de lo escultórico. De este modo lo consideró Kevin Power:

Los valores que han surgido del espacio afectivo o metafísico ya no se pueden someter a la investigación y argumentación razonables. Hoy el deseo se auto-legitima. Como consecuencia de todo ello, avanzamos hacia una nueva forma de trascendentalismo. En la sociedad postmoderna, el deseo, la creencia y el compromiso quedan sencillamente aislados del proceso de justificación racional como algo en lo que no se puede penetrar en profundidad.²²⁵

Como se ha venido apuntando en reiteradas ocasiones, en su época infantil Miquel Navarro encontraba en la huerta el componente lúdico, mientras que en sus viajes en tranvía de Mislata a Valencia sentía la fascinación que genera lo nuevo y diferente. A aquel joven le atrapaban las dualidades que ofrecían ambos lugares, por sus contrastes cromáticos,

²²³ PATUEL, Pascual. “Las nuevas opciones paisajísticas de los sesenta y setenta”. En: AGUILAR, Inmaculada; PATUEL, Pascual (com.). *Miradas distintas, distintas miradas. Paisaje valenciano en el siglo XX* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2002, pp. 223-224.

²²⁴ SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica. *Op. cit.*, p. 126.

²²⁵ POWER, Kevin. “Las metáforas del poder”. En: *Miquel Navarro, escultura y lenguajes* [catálogo de exposición]. Álava: Diputación foral de Álava, 1996, p. 18.

lumínicos y estéticos, ejemplarizados principalmente en la altura de las torres y los edificios icónicos de la ciudad, como el Miguelete, la Catedral, la Lonja de la seda, el actual Palau de la Generalitat, la Torre de Santa Catalina o la Finca Roja. También la estética de los motivos ornamentales modernistas, como los que albergaban la Estación del Norte, el Mercado de Colón, el Mercado Central o el edificio de Correos, al igual que los que se diseñaban en la población cercana de Manises, o los que conocía de sus visitas a la Malvarrosa. Asimismo, también le resultaban llamativas las naves industriales y sus chimeneas de ladrillo. Todos ellos contrastaban notablemente con la escasa altura que mostraban las edificaciones de la zona donde residía, a excepción de la chimenea de la fábrica Payá, que también le impresionaba. Fruto de esta fijación por los altos edificios de la urbe o de las chimeneas fabriles de su pueblo, surge la reiteración de elementos ascendentes a lo largo de toda su obra.

De la comparación de las dos urbes –Mislata y Valencia–, Navarro adquiere una visión panorámica imaginaria de un paisaje que combina ambos mundos. Tamizado por la mirada de artista, y con el objetivo de transmitir una idea universal de este concepto, resultarán las instalaciones urbanas que hoy conocemos como sus *ciudades*. Según Kevin Power “La tensión entre lo local y lo universal es evidente en todos los constructores utópicos, ya sean meros artefactos literarios ya creados socialmente”.²²⁶ Para construir su discurso hasta llegar a las instalaciones, le asisten numerosas referencias, tanto artísticas como antropológicas. Estas referencias van desde la cultura tradicional europea hasta la más local, como la concepción árabe de la ciudad de Valencia y su “visión radial, centrífuga, del arabismo valenciano”²²⁷ o en todo caso, de una ciudad mediterránea, que extiende su entramado constructivo más allá del plano puramente urbano, es decir, que crece hacia el extrarradio. Pero no hay que olvidar que la producción de Navarro se enmarca en consonancia al panorama internacional europeo y, especialmente, norteamericano, junto a las manifestaciones de otros artistas nacidos durante los años cuarenta, cuyos trabajos beben de los movimientos de los años setenta y ochenta, provenientes del Minimal, Póvera y conceptual, haciendo uso de materiales inéditos hasta entonces como el hierro, aluminio, madera, incluso sirviéndose del *ready-made*. Fue el caso de los artistas Barry Flanagan (1941-2009) o Tony Cragg (1949), ambos artífices de unas instalaciones dispuestas sobre el suelo que, al igual que las de nuestro artista, sugieren ciudades. Aunque algo anteriores,

²²⁶ POWER, Kevin. “Las metáforas del poder”. *Op. cit.*, p. 26.

²²⁷ BARAÑANO, Kosme de. *Miquel Navarro*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 63.

también trataron estos conceptos Carl Andre (1935) y Richard Serra (1938). Si Andre denominaba sus obras “cortes espaciales”, Serra las bautizó como “ocupaciones”. Navarro con el tiempo los llamará sus “paisajes escultóricos”.



*****Tony Cragg, *Opening spiral*. 1982



*****Barry Flanagan, *4 casb 2 '67*. 1967

Cabe destacar, y así lo ha reconocido el propio artista, que lo que realiza no son, en ningún caso, maquetas de ciudades concretas. Lo que Navarro hace no es representar una ciudad real, pues no hay referencias a edificios, monumentos o plazas identificables, sino experimentar el concepto de ciudad en su máxima expresión, sin perder de vista su propio lenguaje con el que transmite y consolida una síntesis visual de ciudades puramente mediterráneas:

Mis ciudades no son maquetas, estas, realidad objetiva de lo proyectado o realizado a escala menor, son otra cosa. Nos podemos parecer, porque yo también soy figurativo, pero mis construcciones y mi urbanismo son para ser habitados [...]. Me ha gustado decir: mis paisajes escultóricos.²²⁸

La intención de Navarro no es que estas ciudades sean miméticas, del mismo modo que tampoco pretende que pertenezcan a un tiempo concreto. Son atemporales. No cuentan con referencias específicas que puedan hacernos pensar que se aproximan a un momento histórico puntual. Por otra parte, no presentan una morfología común, puesto que su artífice prefiere centrar sus esfuerzos en simplificar los elementos que las componen, creando relaciones exactas entre dichas piezas y los espacios que entre ellas se generan, los cuales adquieren la misma relevancia que los propios objetos. Por tanto, puede afirmarse que

²²⁸ SANCRISTÓVAL, Pedro de. “Mi escultura es mi ego” [entrevista]. En: *Miquel Navarro, escultura y lenguajes* [catálogo de exposición]. Álava: Diputación foral de Álava, 1996, p. 46.

estamos ante instalaciones que tratan la ciudad, pero no una ciudad concreta, sino la síntesis de todas ellas.

En este sentido, no son casuales las asociaciones que se establecen entre las ciudades de Navarra y las urbes descritas en *Le città invisibili* (1972) de Italo Calvino. En tales relatos, es el viajero veneciano Marco Polo quien describe a Kublai Khan, emperador de los tártaros, un total de cincuentaicinco ciudades de su propio imperio, las cuales desconoce dado que su labor se ubica en el corazón del territorio. Aunque se trata de un diálogo ambientado en la Edad Media, contiene divagaciones acerca de problemas atemporales, relacionados con la ciudad contemporánea, lo que provoca que el lector se sienta interpelado al reconocer en estas descripciones un trasunto de sí mismo.

Se trata, como en el caso de Navarra, de ciudades imaginarias. Calvino reconoce no estar ante urbes reconocibles ni asociables a ninguna existente, sino ante las posibles representaciones de cada ciudad del mundo desde la mirada de un viajero y las evocaciones que en él produce. Cada relato de Marco Polo incide en un conjunto de rasgos que constituyen el punto de partida para reflexionar sobre cualquier ciudad, incluso para meditar acerca del concepto de ciudad en su totalidad. Las instalaciones de Navarra son también construcciones mentales, desprovistas de toda referencia directa al mundo real, solo que en su caso realizadas a base de pequeñas piezas en metal, terracota, refractario o madera, que articulan estructuras ideales, y que escapan a toda referencia temporal. Todo ello sin perder de vista que, aunque esta visión escapa al plano racional, sí es válida en el plano mental, emocional y poético.

La analogía entre Calvino y Navarra se encuentra en que ambos plasman en sus creaciones su intención de materializar estas utopías urbanas a través de compendios formados por la suma de fragmentos individuales, dando como resultado una propuesta física, bien en forma de relato, bien en forma de escultura, que traslada a otros mundos. Ambos hablan sobre conceptos tan universales como el deseo, la memoria, los intercambios o los signos, que sus obras trascienden las barreras de la literatura y el arte, y quizá de manera totalmente involuntaria, se encuentran reflexionando sobre conceptos tan amplios como la humanidad, sus relaciones sociales o sus pensamientos más íntimos:

Ocurre con las ciudades lo que en los sueños: todo lo imaginable puede ser soñado, pero hasta el sueño más inesperado es un acertijo que esconde un deseo, o bien su inversa, un temor. Las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y de temores, aunque el hilo de su discurrir sea secreto, sus normas absurdas, sus perspectivas engañosas, y cada cosa

esconda otra. [...] También las ciudades creen que son obra de la mente o del azar, pero ni la una ni el otro bastan para mantener en pie sus muros. De una ciudad no disfrutas las siete o las setenta y siete maravillas, sino la respuesta que da a una pregunta tuya.²²⁹

Si Calvino ofrecía tres categorías urbanas –tenues, continuas y ocultas–, Navarro presenta en sus paisajes escultóricos un compendio de todas ellas. Las del escultor son ciudades propias, trazadas y diseñadas por él mismo, y cuya interpretación es plenamente libre. Evocan a la soledad, a lo enigmático, son ciudades desoladas, arqueológicas, que remiten a una urbe deshabitada y abandonada, repleta de vestigios y ruinas, lo que configura un ambiente idóneo para que sea el espectador quien, con su imaginación, termine de pulir el



Sin título, 1972.
Acrílico sobre lienzo, 120 x 120 cm.

modelo de ciudad que quiere ver y sobre la que quiere reflexionar. Lo que hacía Polo era darle pequeñas pinceladas descriptivas a Khan para que él mismo las organizara formando su propia idea urbe. La labor de Miquel es exactamente la misma que la del veneciano: brindar las piezas al espectador para que cada cual diseñe su particular modelo de ciudad.

Por último, otro paralelismo: si bien las ciudades que Marco Polo describe a Kublai Khan son imaginarias y los nombres de estas responden a nombres de mujer, solo hay una ciudad real que se nombra, y es Venecia, ciudad natal del viajero. Curiosamente, en los diálogos nunca menciona el nombre de su ciudad, sin embargo reconoce hacer alusiones a ella constantemente como lugar referencial para percibir y describir cada una de esas *ciudades invisibles*: “Cada vez que describo una ciudad digo algo de Venecia [...]. Para distinguir las cualidades de las otras he de partir de una primera ciudad que permanece implícita. Para mí es Venecia”.²³⁰ Podríamos reconocer en tal afirmación que, sin duda, Venecia es a Marco Polo, lo que a Navarro es Mislata. Un punto de partida, un lugar al que siempre volver, una referencia íntima insustituible y sumamente influyente en todas las percepciones del resto de su vida.

²²⁹ CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 1972.

²³⁰ *Ibid.*, CALVINO.

Transmitir la visión de la ciudad como un todo genérico requiere de un formato que permita manifestar tal concepto en su totalidad. De ahí que el artista se sirva de la instalación como medio para que la imagen de la ciudad sea recogida por completo, incluyendo cada parte que la integra –esto es centro urbano, zonas edificadas y extrarradio– y que de esta manera el espectador pueda contemplarla, también, en su totalidad, divisándola simbólicamente desde la lejanía y la superioridad que le confiere la escala de estas urbes. Cuando se atraviesa la *downtown* de una gran ciudad, el ser humano se ve atrapado y engullido entre esas moles edificadas, generando un sentimiento de inferioridad o insignificancia del individuo. En estas instalaciones sucede justo el efecto contrario: el espectador observa desde una posición físicamente superior un conjunto de tamaño muy reducido, marcado por la hipotética distancia que los separa, lo que se traduce en un gesto de sumisión por parte de la urbe hacia su creador, el hombre. Esta escala no resta a la ciudad el sentido de colosalismo y grandilocuencia, sino todo lo contrario, pues se presenta en su totalidad, en su máxima expresión. Por tanto, la ciudad de Navarro no tiene una escala real o acorde al hombre, sino otra distinta, menor, en la que el ser humano la domina desde la altura:

Lo pequeño está relacionado con lo íntimo, en este caso, el hombre se sitúa como demiurgo de su universo. Lo grande con lo propagandístico, aunque lo pequeño también puede ser propagandístico. Lo propagandístico como demostrativo evidente para el público hábito ordinario. En los montajes o agrupaciones de varias piezas (como mis ciudades), la importancia del tamaño de las piezas viene dada por la comparación de sus diferentes escalas y su posterior relación con el espacio mental. En los montajes es básica la interrelación de escalas, por ejemplo alto-bajo, denotan abismo. Las medidas por conceptos, temas o cosas, están rotas en referencia con su medida real y de esta manera también se gana en polivalencia, una de las bases del surrealismo. El tamaño en sí no tiene importancia si no se compara. Según qué tipo de comparación denota una u otra sensación. Las formas de comparar son diversas, se puede comparar con el espacio que ocupan, con el propio mental o con el resto de los objetos y obras que llene ambos espacios. Además, tenemos que sumar los sentidos de orden y desorden.²³¹

No estamos ante ciudades habitables –el factor atemporal las somete a la soledad que transmiten–, sin embargo, afloran en Navarro ciertos sentimientos nostálgicos que hacen que estas instalaciones desprendan una velada conexión con su historia personal:

Yo siempre he contemplado desde niño a Valencia como a la gran urbe, cercana pero separada de Mislata. En mi pueblo, salvo las torres de las iglesias, las viviendas son muy poco agresivas con el cielo. Y entre sí vivían siempre la uniformidad de lo unifamiliar, una gran horizontalidad. Aquel niño se quedaba absorto ante los altos edificios del centro

²³¹ *Apud.* BARAÑANO, Kosme de. *Miquel Navarro*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 27.

-downtown- de la urbe. Esa y no otra es la respuesta del por qué a mis ciudades: mis culturas y mis vivencias.²³²

Aun siendo espacios deshabitados, desprenden una serie de vestigios o de testimonios que acreditan que entre esas avenidas y edificios ha existido una historia. Esto es algo que genera inquietud en el espectador, que busca descubrir cuáles han sido las vivencias de esa ciudad y que hoy han mutado en enigmas, adoptando incluso el papel de gestionar la habitabilidad de estas urbes: “Siempre he confiado en que sea el propio espectador el que habite mis ciudades. Por otra parte, esa ausencia de figuras humanas les proporciona un aire metafísico e intemporal”.²³³ Al ver una ciudad de Miquel, e imaginar cómo sería estar inmerso en una de esas avenidas, se concibe un entorno repleto de lugares solitarios, despoblados, silentes, pero con un indescifrable contenido de vida, de historia, al estilo de las arquitecturas de Louis Kahn. Navarro afirma que sus ciudades albergan construcciones que sirven de plácidos refugios para unos y de tormentosas celdas para otros, y añade: “no solamente con alma, también con espíritu. Son espacios de representación en los que hay lugar para la comedia y para la tragedia. En esos espacios puede ocurrir de todo”.²³⁴ Así lo detectó, acertadamente, Fernando Savater:

Son composiciones en las que puede *entrarse* y que piden no solo atención o admiración, sino también drama. Y es que la ciudad es necesariamente lugar de controversia, palestra donde se afrontan sueños y decepciones, reclamaciones y agobios. El alineamiento servil de los edificios no oculta sino que potencia una tensión de la que brotan dudas y esperanzas. Sobre todo, esperanzas. Todas las ciudades son conflictivas; también todas son *utópicas*. ¿No es la ciudad misma, cualquier ciudad en cuanto lugar superfluo y sagrado, la única gran utopía hecha realidad para los hombres? Y utopía estricta, en el sentido etimológico de la palabra, pues la ciudad no se encuentra en ninguna parte: son todos los restantes lugares los que se orientan a partir de ella. De aquí el vacío espacial, físico, táctil, en el que crecen las obras de Miquel Navarro, su radical soledad.²³⁵

Sobre esta capacidad de atrapar al espectador, y que manifieste la necesidad de desarrollar la imaginación y la creatividad, en busca de la comprensión de tales utopías urbanas, reflexiona Alberto Ferrer:

No puede remitirnos a lo confortable del hogar [...] sino a lo inhóspito de la intemperie, a la soledad de desierto. [...] No pretenden acogernos, perfeccionarnos, sino privarnos de ese núcleo hogareño que nos constituye y resguarda. Sus ciudades no son amigables, no pueden

²³² SANCRISTÓVAL, Pedro de. *Op. cit.*, p. 33.

²³³ SIERRA, Rafael. “La ciudad es orgánica, es un cuerpo tanto yacente como erguido”. *Revista La Fundación*, nº 35, 2016, p. 4.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ SAVATER, Fernando. *Op. cit.*, p. 218.

sernos simpáticas. Lo decisivo es que son ciudades inhabitables; ciudades en las que no puede estarse. [...] No obstante, ofrece penetrantes y abismales miradas.²³⁶

Siempre desde la metáfora, repletas de símbolos y de ironías, las ciudades de Miquel Navarro tienen la virtud de hibridar contrarios con suma facilidad, como sucede entre la lógica pura y la emoción irracional. Aparentemente, las instalaciones urbanas se componen de piezas estrictamente geométricas, volúmenes matemáticos y una disposición someramente estudiada y planificada de estas. Sin embargo, estas ciudades no tendrían la personalidad que desprenden sin el componente imaginativo, misterioso y enigmático que las caracteriza, provocado por la ya mencionada ausencia cronológica, la carencia de referencias espaciales y por su irrefutable ambiente solitario. Otras dualidades que también presentan estas urbes pueden observarse en la atemporalidad que conjuga pasado y futuro, en la mezcla de ordenación y caos, pero también en la distribución del espacio, siendo un paisaje (abierto) instalado en un espacio expositivo (cerrado), en la propia esencia de la instalación, donde módulos individuales (unidad, fragmentación) adquieren importancia como parte de un todo (colectivo), o en las construcciones (materia) que toman la misma relevancia que las avenidas (vacío). Otros opuestos que se reconcilian son las formas femeninas (horizontalidad) con las masculinas (verticalidad), el silogismo entre lo rural y lo urbano, lo ciclópeo y lo íntimo, metafísica y cotidianidad, materia y espiritualidad, norma e imaginación, deseo y represión, orden espacial y caos laberíntico. Paradójicas cohabitaciones que replantean el papel de la *civis*, como cautiverio o, por el contrario, como sugirió Kevin Power:

hacia una nueva libertad basada en el progreso industrial y la democracia? [...] La actitud de Navarro no es clara. Demuestra una especie de ambivalencia posmoderna. La ciudad es un estímulo contradictorio. Un fracaso desde el punto de vista humanista, pero, paradójicamente, muy provocadora y liberadora.²³⁷

Estas instalaciones constituyen un testimonio artístico y cultural vivo. Esa vida surge de la disposición variable de las piezas en cada exposición. Son, por tanto, obras de arte efímeras, que se adaptan al medio expositivo y que crean, según la ocasión, una nueva ciudad de la que solo quedará constancia y testimonio a través de la fotografía. Es por ello que las ciudades de Navarro reúnen cuatro grandes disciplinas artísticas: escultura,

²³⁶ FERRER GARCÍA, Alberto. "Los caminos de Miquel Navarro: una metafísica de la ausencia". En: DURÁN, Dolores (com.). *Miquel Navarro. Arqueologías imaginarias* [catálogo de exposición]. San Sebastián: Fundación Kutxa, 2017, p. 19.

²³⁷ POWER, Kevin. "Las metáforas del poder". *Op. cit.*, p. 24.

arquitectura, urbanismo y fotografía. Cuentan, además, con el aliciente de que, al ser mostradas en su totalidad, se encuentran en continuo proceso de crecimiento, expandiendo sus edificaciones extramuros, sin tener en cuenta las fronteras, con la intención de seguir engullendo los terrenos rurales que la rodean, como sucedió con la Mislata natal del artista.

- 3.2.2. El concepto de paisaje

En las ciudades de Miquel Navarro resulta de vital importancia comprender el concepto de paisaje. Hablar de paisaje es hablar de modos de mirar. Por consiguiente, hay tantos paisajes como observadores, siendo válidos todos ellos. Fruto de las poéticas pictóricas que se han ido dando a lo largo de la historia del arte, al pensar en un paisaje se crea en nuestro cerebro, casi de forma automática, la imagen de una panorámica rural, campestre, la mayor parte de las veces incluso bucólica; nunca de la ciudad. Navarro invierte esta concepción del término paisaje y lo reformula, generando una visión del mismo que se genera desde el exterior, desde donde se observa la civilización como un concepto tan válido como el anterior. Estamos ante lo que se ha venido llamando el “paisaje de la ciudad”. Así lo explicaba Kosme de Barañano:

El concepto de paisaje es un concepto que se genera desde la ciudad, desde la *civis* que civiliza; desde ella, desde sus muros, se contempla lo exterior, el campo, como un lugar que considerar, esto es, como tema de representación, de simbolización y de mitificación. Navarro sabe que el paisaje es, sin duda, una construcción cultural. Este proceso, y este desarrollo, se hace desde la altura del hombre, no desde su escala. En cada pieza, en cada objeto de la instalación, se hace palpable el acto de asentar, de colocar, de remover y de juntar con el que se organiza la construcción, en su sentido literal, de una ciudad. Aparte de la mirada humana, la que despliega el artista al construir su ciudad y la que arroja el espectador al contemplarla, las ciudades de Navarro tienen en su interior otras escalas. Las esculturas de Navarro no son receptáculos neutrales.²³⁸

Como bien apunta Barañano, esta “construcción cultural” que es el paisaje, es en cierto modo la versión del artista sobre el concepto de ciudad históricamente europeo y occidental, una “visión radial, centrífuga, del arabismo valenciano”.²³⁹ Una ciudad que se origina en el centro neurálgico a partir del cual se desgrana cada habitáculo y construcción

²³⁸ BARAÑANO, Kosme de. *El artista en su taller*. Madrid: TF Editores, 2003, p. 68.

²³⁹ BARAÑANO, Kosme de. *Miquel Navarro*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 63.

y que llega a lindar con la huerta, incluso la engulle en su proceso expansionista. Como apunta su autor:

La ciudad la he visto como un símbolo del deseo, del poder, y también como síntesis de cultura, donde el hombre reúne todos sus conocimientos, como centro de laboratorio humano y de convivencia social.²⁴⁰

Navarro comprende este concepto de paisaje como un ensalzamiento de los valores plásticos de las panorámicas urbanas, de ahí la importancia de captarlas en su totalidad, incluyendo todas sus partes, y es por ello que se sirve de las características que ofrece el formato de la instalación, que le permite recoger todas sus facetas y transmitir las en una sola obra. Esta, y no otra, es la aportación de Navarro y sus ciudades a la historia del arte actual: desarrollando un tema universal, pero desde una perspectiva personal, rompe con la tradición plástica anterior creando un novedoso espacio escultórico, y desarrolla un nuevo lenguaje con el que la experiencia artística contemporánea se ve muy enriquecida y acrecentada.

Tanto la historia de la humanidad como la suya propia se ven reflejadas en estas instalaciones, algo que se detecta al intentar descifrar qué tipo de ciudad está ofreciendo. Como ya se ha apuntado, se trata de ciudades mediterráneas, que se extienden extramuros, y que proporciona una visión centrífuga, difusa, desde su masificado punto central hacia las afueras. Como afirmó Barbara Rose:

En cierto sentido, las ciudades de Navarro son parodias de la planificación urbana, una obsesión de la España contemporánea al tiempo que la urbanización del campo avanza con alarmante celeridad. [...] la imaginería de Navarro está vinculada con la explosión urbana de su Valencia natal, una de las ciudades más dinámicas del mundo y cuyo perfil urbano parece estar en constante transformación.²⁴¹

Pero hay que insistir en la idea de que no se trata de ciudades concretas, sino más bien metáforas urbanas, tal y como ha señalado el propio artista en repetidas ocasiones: “Más que una ciudad ideal, en mi obra construyo una ciudad metafórica, llena de símbolos y significados que sintetizan la ciudad real, pero que en definitiva no es real, aunque tampoco proyecto utopía alguna”.²⁴²

²⁴⁰ RODRÍGUEZ, Delfín. “Miquel Navarro. Laberinto urbano”. *Cuadernos del IVAM*, nº 06, invierno 2006, p. 34.

²⁴¹ ROSE, Barbara. “El legado de Miquel Navarro. Paisajes Mágicos”. *Cuadernos del IVAM*, nº 03, primavera 2005, p. 20.

²⁴² RODRÍGUEZ, Delfín. *Op. cit.*, p. 34.

Navarro va variando la disposición de las piezas –siempre manteniendo un riguroso orden jerárquico basado en la repetición modular–, sus formas, sus tipologías, los materiales o la escala, hasta configurar urbes completamente autónomas, con morfología propia. Además de centrar sus esfuerzos en la elección de estos parámetros, lo que realmente ocupa la mente creadora de Navarro es encontrar una vía de configuración del todo, del conjunto, que le lleve a componer su propia forma de paisaje. Puede afirmarse, por tanto, que estas metrópolis superan las cuestiones formales y visuales para poner de manifiesto su verdadero cometido, que no es otro que realizar un estudio histórico, antropológico y social de la urbe, mediante el cual provoca en el espectador el juego de “repensar la ciudad”.²⁴³

- 3.2.3. Análisis de *La Ciutat 73-74*

Es en 1973 cuando Navarro considera su idea sobre la ciudad lo suficientemente madurada y reflexionada, siendo el momento idóneo para probar con un nuevo formato con el que materializar sus intenciones artísticas sobre los paisajes urbanos. Empieza entonces a elaborar su primera ciudad, bajo el título *La Ciutat 73-74*. Un título tan genérico desvela lo inimaginable que era para el artista llegar a crear tantas ciudades como finalmente ha creado a lo largo de toda su trayectoria y, por tanto, era totalmente impensable que la temática urbana iba a ser la que centrara el contenido de gran parte de sus esculturas a partir de este momento. Fue en 1974, en el Colegio de Arquitectos de Valencia, donde se expuso por primera vez esta composición, resultando llamativa la relación que se establecía entre el lugar expositivo y la temática de la obra. *La Ciutat 73-74* consiste en una instalación dispuesta sobre el suelo que ofrece una visión total del entramado urbano de una ciudad desconocida, enmarcada en un tiempo que también constituye una incógnita.

Puede hablarse de dos ejes, el vertical y el horizontal, trazados por las piezas que componen la urbe. Las altas torres y rascacielos (vertical) se contraponen al resto de construcciones que se extienden por el suelo (horizontal) y se desdibujan escalonadamente disminuyendo su tamaño. Con un primer golpe de vista resulta llamativa la organización de sus partes. Se advierte claramente un centro neurálgico de la ciudad, con rascacielos y altos edificios, sin guardar orden alguno, incluso algunos adquieren un nivel de inclinación

²⁴³ BARAÑANO, Kosme de. *Miquel Navarro*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 175.

que dan la sensación de estar a punto de caer, y que se van disgregando en construcciones de menor altura hasta desaparecer. Algo alejado de este núcleo urbano, en lo que sería el extrarradio, el artista dispone varios grupos de unidades seriadas, todas ellas de idéntico tamaño, y dispuestas a una distancia casi matemática, a modo de damero o trazado hipodámico. Por último, el grupo más alejado de todo el conjunto lo conforman unas pequeñas piezas en forma piramidal de inspiración egipcia.

No cabe duda de la relación formal que existe entre tales edificaciones ascendentes y las formas fálicas que el autor nos ha ido anunciando a través de dibujos, pinturas, y también últimamente esculturas de pequeño tamaño. Tanto en esas primeras intentonas de plasmar sus obsesiones como en su reflexionada idea de ciudad, Navarro está vinculando el emblema indiscutible de la virilidad, el impulso sexual y la fecundación, que se ven representados en el registro formal fálico, con el miedo a la pérdida de este miembro y, por ende, de sus cualidades. Como apunta Juan Ángel Blasco Carrascosa, esta sería una lectura psicoanalítica, aunque cabría añadir freudiana, en la que el artista asociaría la potencia erótica con la vitalidad y la castración con la muerte.²⁴⁴ Esto explicaría las insistentes apariciones de lo priápico a lo largo de toda su producción.

Esas edificaciones ascendentes, totalmente verticales, vendrían a emular la zona habilitada para los negocios, la *downtown* de esta supuesta ciudad. El grupo de pequeñas piezas irregulares que se han dispuesto a su alrededor pretenden ser el casco urbano, mientras que el resto de cuadrículas, pulcramente ordenadas, serían los barrios residenciales, donde viven las multitudes.



La Ciutat 73-74. Detalle

²⁴⁴ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado. Esculturas, dibujos, pinturas y fotografías*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2015, p. 14.

Esta disposición ha sido analizada por algunos estudiosos de la materia como una posible alegoría a las escalas de poder en relación con los ideales políticos, mientras que en este sentido ha sido el propio Navarro quien ha confirmado que lo verdaderamente relevante en esta obra es la intención de ofrecer una imagen del presente en el que lo social coincidía con las premisas políticas en las que creía él mismo.

Lo relevante de este reparto del suelo es la agrupación en núcleos y la importancia, tanto de las piezas que componen esta ciudad como del vacío que se crea entre ellas, que permite una imagen ordenada, pensada y rítmica. Esto, que puede parecer algo puramente estético, se extiende a un significado mucho más cultural y social, pues el orden se asocia a la civilización, mientras que el desorden y el caos se vincula a la barbarie. Como muestra de esta modernidad, Navarro no establece límites a este asentamiento, lo que demuestra que es una ciudad viva, en continuo crecimiento, que puede seguir extendiendo sus edificaciones hacia el extrarradio, tal y como sucedió con la expansión de Valencia hacia los terrenos de Mislata.



La Ciutat 73-74, 1974. Refractario, terracota y vidrio. Medidas variables

A Navarro le asisten numerosas inspiraciones a la hora de conformar estas instalaciones. Anna María Guasch observa en ellas “la confluencia entre el constructivismo ruso y Julio González, donde destacan los volúmenes geométricos, la inspiración en arquitecturas industriales, enclaves arqueológicos, paisajes levantinos, dando como resultado un trabajo más urbanístico que escultórico”.²⁴⁵ La conexión más evidente es la relacionada con asociar esos rascacielos a las ya comentadas chimeneas ascendentes que le maravillaban durante su niñez, o a los edificios icónicos de ciudades americanas como Nueva York o Chicago. Si bien, el artista no las había visitado, sí le habían fascinado por su altura y su mensaje de poder y superioridad en sus



Las maravillas del universo.
Nestlé, 1955. Capítulo sobre los edificios importantes del mundo

colecciones de cromos de Nestlé *Las maravillas del universo* y, por supuesto, en los largometrajes rodados en norte América, muy de moda en los años setenta, y que Navarro disfrutaba como espectador en los cines de Mislata y Valencia.

En estos años despierta en Miquel un notable interés por las culturas ancestrales como la tradición egipcia o el conjunto de manifestaciones artísticas producidas por algunas organizaciones humanas surgidas en África. Aunque tampoco había visitado estos lugares, lo haría en unos años en un viaje que marcó un punto importante de inflexión en su obra, y en el que nos detendremos más adelante. No obstante, la atracción por estas estéticas la demuestra ya en *La Ciutat 73-74* mediante algunas piezas que remiten a estas culturas, que se aprecia en la organización de pirámides escalonadas, que evocan a monumentos funerarios tan significativos como el de Zoser en la necrópolis de Saqqara, o el conjunto de pirámides del complejo de Giza, e incluso al zigurat de Ur, en este caso perteneciente al arte sumerio.

²⁴⁵ GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2004, p. 309.



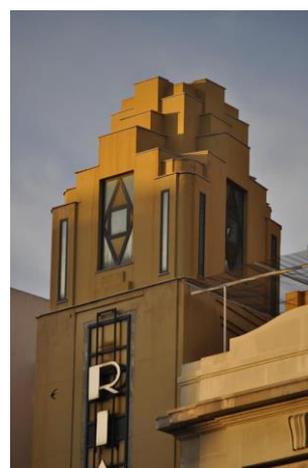
Pirámides de Giza



La Ciutat 73-74. Detalle

Más cercanas en el tiempo, las influencias del Art decó, muy del gusto de Navarro, también tienen cabida en esta primera instalación urbana. En primer lugar, el mero hecho de representar rascacielos es ya una primera referencia clara al movimiento, que se sirvió de estas construcciones para plasmar sus propuestas de diseño, como sucede en numerosos edificios de norte América y Europa. De hecho, este éxito se dio, en parte, gracias a los sucesivos hallazgos arqueológicos en zonas del Antiguo Egipto que tuvieron lugar en los años 20 y 30, que aportaron a esta corriente ciertas líneas de inspiración, muy relacionadas con lo geométrico y lo formalista, así como la idea de monumentalidad y ordenación de los elementos.

La estética de estos monumentales edificios va ligada a formas fraccionadas, al empleo de la simetría entre fórmulas zigzagueantes, o basadas en rasgos cubistas, siempre con la geometría como base para todas sus creaciones. Hay que recordar que el Art decó es un movimiento de diseño que bebe de numerosas fuentes artísticas como las primeras vanguardias –fundamentalmente constructivismo, cubismo y futurismo–, pero también de las bases estilísticas de la Bauhaus, o del antecesor del decó, el Art nouveau.



Remate del teatro
Rialto de Valencia.
Cayetano Borso di Carminati'
1939

La fijación de Navarro por esta corriente continúa apreciándose en detalles como la tipografía que emplea en la inscripción en la parte superior del edificio más alto, muy característica del movimiento decó, en la que se lee “CAPITAL”, en referencia al tratado del comunista Karl Marx. Rematando este rascacielos, el artista coloca varios fragmentos de espejo de vidrio para



Cúpula del edificio Chrysler. Nueva York, 1930

emular por un lado los acabados punzantes de algunos edificios de la época, y por otro lado, recrear el efecto lumínico propio del Art decó. Ejemplo de ello es la innovadora estética de la obra maestra de Fritz Lang, *Metrópolis* (1927), en la que un buen conjunto de elementos futuristas, geométricos, en general tendente a la estética decó, impresionaron al creador valenciano dejando en su memoria imágenes y escenarios que interpretaría posteriormente en sus obras, como es el caso de esta *Ciutat*.



Fotograma de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927)



La Ciutat 73-74. Detalle

Otra gran inspiración para Navarro, no solo en esta ciudad, sino en el compendio artístico que genera durante los primeros años de su carrera, es la obra del metafísico Giorgio de Chirico. Miquel descubre la obra del italiano con 20 años, es decir, ocho años antes de instalar *La Ciutat 73-74*. Aunque los paralelismos entre ambos son evidentes, el metafísico sienta sus bases en un tiempo congelado, más cercano al surrealismo que Navarro, quien continúa en su empeño de ofrecer la posibilidad de seguir jugando con las piezas y con el sentido de estas, insistiendo en lo irónico de sus torres fálicas, entre otros conceptos. Aun así, ambos creadores encuentran un punto en común en representar espacios urbanos en los que los elementos arquitectónicos se erigen en protagonistas, junto con las sombras que una luz dramática proyecta sobre estas edificaciones.



Giorgio de Chirico, *Plaza de Italia con una torre roja*. 1943



La Ciutat 73-74. Detalle

El significado de las sombras interesaba tanto al maestro metafísico, que llegó a decir de ellas que “hay más misterio en la sombra de un hombre caminando un día soleado, que en todas las religiones del mundo”. Del mismo modo que este plasma una luz dirigida para crear sus característicos sombrazos, casi expresionistas, Navarro otorga una importancia capital a la ambientación lumínica en sus montajes. Su finalidad no es otra que crear dramatismo y un ambiente atemporal a base de luces y sombras, que induzca a quien la observe a repensar el concepto de ciudad y de paisaje, es decir, forzar una atmósfera de intimidad donde se encuentren únicamente la ciudad como concepto cultural y el sujeto creador, que es el hombre.

Navarro se basa, una vez más, en sus propias vivencias para seguir construyendo su repertorio ideológico, tal y como venía haciendo desde sus inicios como dibujante, y posteriormente como escultor. Lo que plasma en esta *Ciutat 73-74* es la fascinación que le reportaba observar las diferencias entre Mislata y Valencia, e imaginar la visión panorámica del paisaje que se crearía al observar a vista de pájaro ambos lugares, tan distintos que se refiere a ellos como “ambos mundos”. Pero la conexión entre su obra adulta y sus experiencias infantiles no se detiene en el contenido temático del que Navarro habla en esta *ciutat*. El empleo de materiales terrosos como son la terracota o el refractario vuelven a remitirnos a la infancia del artista cuando, recordemos, jugaba con el lodazal a las orillas de las acequias de Mislata. Como ya había sucedido en algunas obras anteriores, Navarro encuentra en el fango el idioma idóneo con el que expresar su idea del origen, tanto el suyo personal como el de las primeras civilizaciones. El empleo de la terracota y del refractario ya aporta un indudable cariz primitivo, pero el artista además añade una técnica simple y sencilla, podríamos decir pueril, que acentúa más si cabe el concepto de origen que pretende transmitir.

Con el empleo del fango como material protagonista de esta instalación, consigue aglutinar en estas utópicas instalaciones urbanas dos características opuestas, como son la modernidad y lo ancestral: mientras que el formato de la instalación sobre el suelo, sin pedestal, reconoce en sí misma unas notas rupturistas, la elección de la cerámica como elemento matérico principal se contrapone a lo anterior otorgando al conjunto un significado telúrico y arqueológico sin precedentes. Pero en definitiva, lo que realmente Navarro consigue a través de la utilización de la arcilla, no solo en este caso en concreto, sino en el empleo sistemático que hace del material, es conformar una idea de su cultura y sus raíces, de su origen y de los inicios de toda la humanidad, y traducirlos a un idioma universal, como si en una sola pieza estuviera transmitiendo una síntesis de toda una cultura y de la forma que tiene esta de ver y organizar la vida urbana.

La aportación de Navarro en este modo renovado de crear escultura reside, como se ha apuntado anteriormente con el desglose de las ideas expuestas por Javier Maderuelo en *La pérdida del pedestal*, en la eliminación de este simbólico apoyo, pero también en la disposición de multitud de unidades tridimensionales, esto es, la estatuaria tradicional fragmentada, descuartizada, sobre el suelo de la sala de exposiciones. Numerosas piezas que, aunque independientemente dispuestas, guardan una innegable relación gracias a la distancia que las separa, la cual, aunque no lo parezca, se encarga de crear una atmósfera

rítmica que permite la relación entre objeto y vacío. Esta novedosa manera de comprender lo tridimensional demuestra una firme voluntad multidisciplinar, al tiempo que denota un objetivo innovador de la propuesta que el artista de Mislata plantea.

Hasta el momento nadie en España había experimentado con la instalación escultórica, tal y como la entiende Navarro. No hay que perder de vista que sus inicios se enmarcan en un contexto artístico, el de los años 70, en el que la escultura producida en nuestro país estaba inmersa en el debate entre la concepción de escultura tradicional y la que proponía “lo escultórico como ‘lugar’ más que como objeto único y autónomo”.²⁴⁶ Miquel se decanta por esta idea de la escultura como conjunto que ocupa un espacio, y no como algo aislado y desconectado del entorno. Es decir, aboga por una idea de instalación que compile varias artes (en este caso pintura, escultura, arquitectura, urbanismo y fotografía), alejada del trasnochado concepto de monumento estatuario, solitario e independiente, dispuesto en un enclave definido con una finalidad más urbanística que puramente escultórica. Tal es su interés en que la obra dialogue con el espacio expositivo que crea las unidades que componen la ciudad de forma independiente, para poder modificar la disposición de estas con el fin de adaptar la instalación según las características de la sala de exposiciones.

Estas nuevas formas de actuar en el espacio denotan un claro objetivo de integrarse en el lugar de instalación, y que hibrida, de nuevo, dos contrarios como son una ciudad abierta en expansión y un habitáculo cerrado y limitado. Este escenario provoca dos efectos: por un lado, el espectador presenta una escala mayor a la ciudad, lo que le produce una sensación de dominación y superioridad, y por otro lado, se acentúa la sensación de intimidad en el encuentro entre la civis y su creador, el hombre, con el fin de que el que la contemple se concentre en el objeto que tiene ante sí, sin distracciones.

En definitiva, Navarro deja claro que no estamos ante la obra de un urbanista, sino de un escultor que pretende reformular el concepto de paisaje y de ciudad desde una visión artística y moderna, pero con unas tremendas referencias históricas y vitales. Apuntaba Barañano:

Navarro no es un historicista ni un planificador, es alguien cautivado desde la escultura para la escultura de una oferta estética que brinda la ciudad a la mirada del artista. Navarro traduce el desorden de la ciudad en orden poético, formal; poetiza –en escultura– lo prosaico del

²⁴⁶ SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica. *Op. cit.*, p. 151.

urbanismo villano. La ciudad es comprendida, “esculpida”, no tanto como arquitectura sino como gran obra de ingeniería, de recorrido no tanto literario o urbanístico como recorrido de formas de la melancolía, de vías de correspondencia, de encuentro íntimo entre lo construido y lo abierto, entre obra civil y canal de comunicación, entre lo concreto y lo abstracto, lo modelado y lo infinito. Así, en Navarro se da esa doble distancia: se entra en el detalle y se ve, al mismo tiempo, la gran ciudad.²⁴⁷



La Ciutat 73-74, 1974. Refractario, terracota y vidrio. Medidas variables

En esa dualidad es donde reside el componente mágico de las ciudades de Navarro. Desconocemos si estamos ante alguna ciudad concreta, pues ciertos factores pueden inducirnos a identificarla con alguna gran urbe, pero también podemos estar ante una ciudad fruto de la imaginación del artista. “Realmente no estamos en ninguna y estamos en todas”,²⁴⁸ pues verdaderamente estamos ante una síntesis de todas ellas, sin condicionantes temporales ni espaciales. No cabe duda de que esta primera ciudad marcó la carrera artística de Miquel Navarro para siempre. Desde aquel momento en adelante la práctica del artista se iba a centrar muy notablemente en la composición de instalaciones urbanísticas, pero también iba a marcar un antes y un después en el arte actual local y nacional, con una considerable proyección internacional. Como apunta acertadamente Juan Ángel Blasco Carrascosa: “Esta ciudad era el primer y positivo síntoma de los cambios que empezaban a experimentarse en el ámbito creativo tridimensional”.²⁴⁹

²⁴⁷ BARAÑANO, Kosme de. *El artista en su taller*. Madrid: TF Editores, 2003, p. 62.

²⁴⁸ *Apud.* BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro*, p. 15.

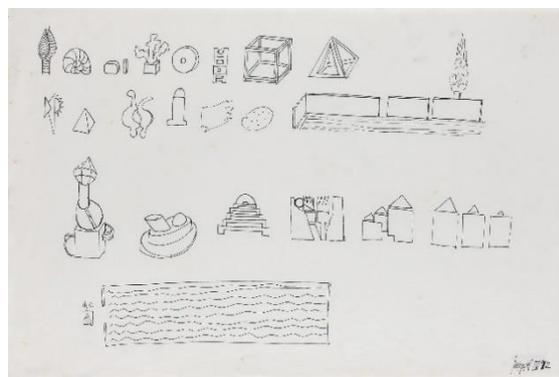
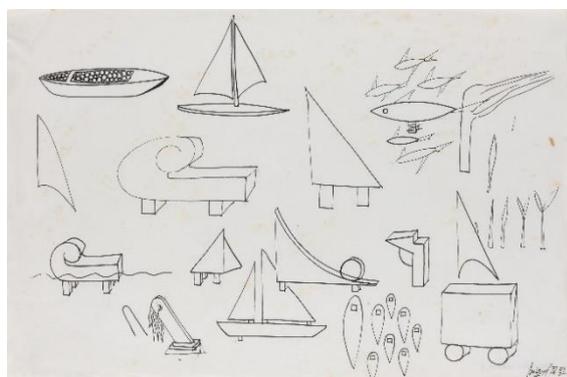
²⁴⁹ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Op. cit.*, p. 17.

3.3. LA NECESIDAD DEL TRAZO. EL RETORNO AL DIBUJO

Los inicios de los años 70 constituyeron para nuestro artista una etapa centrada plenamente en lo escultórico. A pesar de esta fijación por lo tridimensional, nunca abandonó la práctica del dibujo. Encontramos pues, varias colecciones de tintas, que retoman la ausencia de cromatismo de finales de los 60 y que, aunque presentan rasgos comunes muy semejantes, desprenden evoluciones interesantes que a continuación se van a analizar.

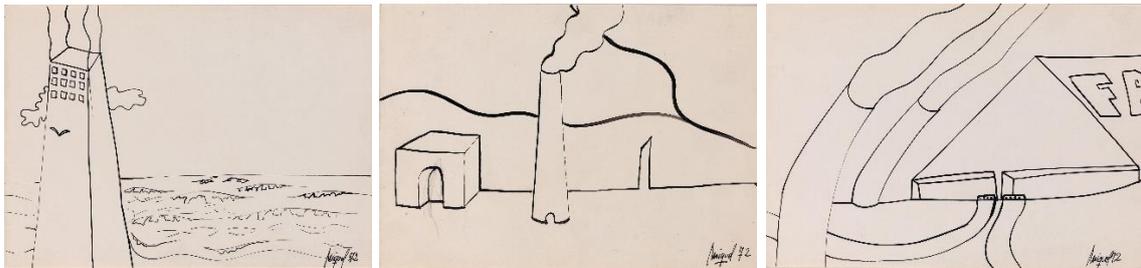
En 1972, previos a *La Ciutat 73-74* pero coincidentes en el tiempo con las primeras instalaciones experimentales, hoy desaparecidas, Navarro llevó a cabo dos series de dibujos sencillos y de líneas limpias. *Naturalezas muertas* versa sobre colecciones de objetos, casi de todo tipo, ausentes de contexto ni justificación, como si el artista hubiera querido plasmar las formas de algunos elementos cotidianos que le resultaban atractivos, a modo de inventario gráfico.

Encontramos dibujos aislados de herramientas, edificios, bocetos previos de esculturas, elementos arquitectónicos clásicos, formas alusivas al mundo marino como veleros o peces, incluso lo que parece una colección de fósiles. Hasta puede apreciarse en una de estas ilustraciones la clara idea artística que le invade en cuanto a abandonar la pintura para centrarse plenamente en la escultura, en forma de boceto previo de un homenaje escultórico póstumo con la inscripción “FOC DE TOMBA. Homenatge a la pintura desde la escultura. Homenatge postum”.



Serie *Naturalezas muertas*, 1972. Tinta sobre papel, 30,6 x 45,6 cm.

La segunda de las series dibujísticas que crea en este año previo a sus montajes es *Paisajes industriales*. En 1968 ya llevó a cabo un dibujo independiente al que tituló *Paisajes industriales*, en el que un cohete despegaba dejando tras de sí un rastro de humo. Las escenas que forman la serie de 1972 nacieron de aquella, pero expresan otro contenido bien distinto. Guardan relación con su predecesora del 68 en cuanto a que la técnica, tinta sobre papel, se aplica desde la pulcritud y la búsqueda de la simplicidad. También mantienen el ambiente industrial y el elemento de la humareda, aunque si en aquella primera ilustración el entorno era mucho más futurista e imaginario, los *Paisajes industriales* que realiza a posteriori representan parajes mundanos y verosímiles, tanto que podrían ser panorámicas que el propio artista hubiera visto en los alrededores de su Mislata natal.



Serie *Paisajes industriales* (1, 2 y 3), 1972. Tinta sobre papel satinado, 14 x 20 cm.



Paisaje fálico 2, 1972. Tinta sobre papel, 24 x 31,5 cm.

En la misma línea de elementos constructivos ascendentes, alusivos no solo a formas fálicas sino también vaginales, Navarro elaboró otro paisaje sobre el papel, al que no dudó en bautizarlo como lo que es: un *Paisaje fálico*. Repleto de evocaciones sexuales representadas en chimeneas que expulsan humo o torres vaginales que van a ser penetradas por un avión, el artista realizó este dibujo a modo de esbozo, con anotaciones sobre la perspectiva o los materiales.

Con la llegada del año 1973, al mismo tiempo que se encontraba metido de lleno en la ejecución de su primera ciudad, Navarro daba rienda suelta a su imaginación más inmediata plasmando sobre el papel las ideas más ocurrentes. Se trata de otro grupo de dibujos sencillos, con líneas limpias, que expresan las mismas ideas que esculpe en *La Ciutat 73-74*. Encontramos la serie *Fuente pública*, que ejecutada en 1973 consta de tres ejemplares, en los que reflejó un repertorio formal basado en la representación de elementos genitales llevados al plano arquitectónico, que van desde una fuente en forma de falo eyaculador (escena que ya se había visto en *Proyecto de instalación para fuente pública*, o en *Paisaje fálico*, ambas de 1972), hasta una vagina recubierta de formas punzantes que remite a un cactus, pasando por algunas construcciones con cierta abertura que recuerda a su obra *Llavis refractari* (1972), o a algunas piezas que integran *La Ciutat 73-74*.

Estas tintas sobre papel recuerdan irremediabilmente a la serie *Paisajes industriales* (1972), aunque si aquellos dibujos recogían unos paisajes fabriles, estos se centran en una atmósfera más urbana, pero sin abandonar el aspecto de croquis, como si con ellos el autor quisiera realizar un estudio formal previo a la ejecución de las esculturas.



Serie *Fuente pública* (1, 2 y 3), 1973. Tinta sobre papel, 31 x 21,5 cm.

Un año después, Navarro continuaba trabajando sobre papel. Realizó el segundo ejemplar que conforma la serie *Paisaje fálico*, parejo de otro ejecutado en 1972 que, aunque prosigue con la misma técnica y la misma estética, se aprecia una evolución en cuanto a los elementos representados y al realismo que le intenta otorgar a la composición. Mientras que el de 1972 constituía una especie de proyecto que entreveraba edificios urbanos, torres

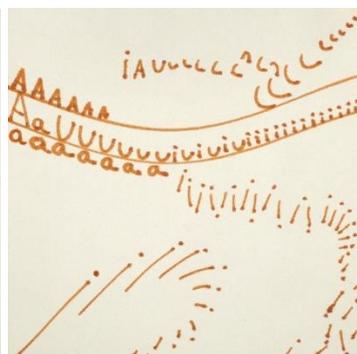
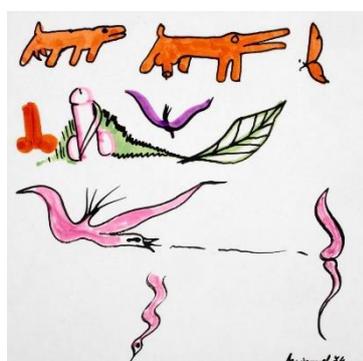


Paisaje fálico I, 1974.
Tinta sobre papel, 25 x 32,5 cm.

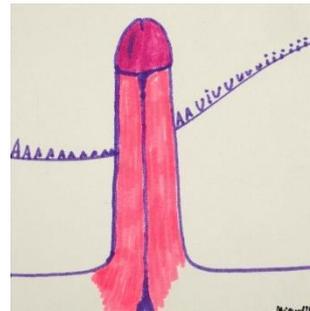
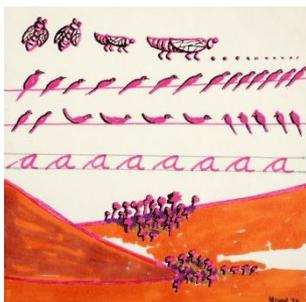
industriales y masas montañosas, el realizado en 1974 se erige en un dibujo que desprende reflexión y detallismo, enmarcado en un contexto plenamente rural, donde los elementos ascendentes son los árboles que se entremezclan con falos erectos, insertados en un ambiente inconexo, pero perfectamente integrados.

A través del recorrido realizado hasta el momento, se ha podido comprobar que el creador que nos ocupa es versátil, polivalente y cambiante, prácticamente en todos los aspectos artísticos que iba tratando. Una nueva muestra de ello es que, tras los dibujos monocromos a tinta que se acaban de analizar, realizó una nueva colección de ilustraciones, esta vez a base de rotulador y, rompiendo con lo anterior, muy coloristas.

Puede reconocerse en los ejemplares de la serie *Flora y fauna* (1974) una marcada intención de recuperar el cromatismo ácido e intenso de sus pinturas de algunos años atrás, incluso de la serie *Insectos y larvas* (1968). Son temáticamente libres, hasta podría decirse de ellos que contienen ciertos rasgos ilusorios e imaginativos propios del surrealismo. Aunque presentan una estética marcadamente pueril, tanto por las siluetas simples, los trazos gruesos que ofrece el rotulador, y el empleo aleatorio de colores, Miquel plasmó en ellos todo un universo de formas aleatorias que dio lugar a unas ilustraciones en las que, por ejemplo, un animal cuadrúpedo presenta un glande a modo de cabeza, las islas que conforman un archipiélago tienen rasgos faciales humanos, algunos animales y vegetales se presentan con connotaciones eróticas, incluso encontramos unas líneas textuales que recrean onomatopeyas que van desde el trinar de las aves hasta gemidos sexuales.



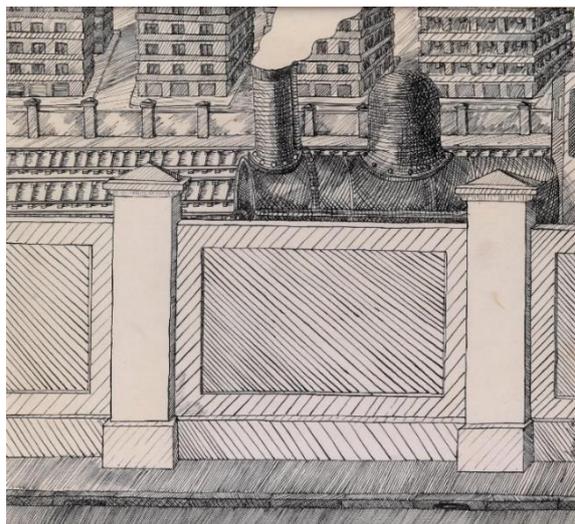
Serie *Flora y fauna*, 1973. Rotulador sobre papel. Aprox. 12 x 12 cm.



Flora y fauna IX, 1974. Rotulador sobre papel, 12 x 12 cm.

En los años posteriores continuó con la práctica dibujística, que se extendería de forma residual hasta finales de la década de los 70. Tras la experiencia colorista de *Flora y fauna* (1974), redirigió su obra gráfica hacia sus iniciales dibujos monocromáticos, la mayoría de ellos en tinta negra sobre papel, que no hacen sino acentuar más si cabe el gusto del artista por las ilustraciones de evocación proyectual, donde construcciones y objetos descontextualizados se erigen en protagonistas. Solo abandonó este estilo de inmediatez con la ejecución de dos dibujos en 1976, también en tinta sobre papel, en los que sí reparó en el detallismo y en los que la línea adquiría el protagonismo absoluto.

Aunque la relación temática es inexistente, ambas obras supusieron una nueva búsqueda de vías artísticas con las que Navarro experimentó. Por un lado, la icónica Estación del Norte de Valencia, muestra varias ideas que el artista venía meditando desde años atrás como el tratamiento mural, la profundidad, la repetición seriada de elementos (en este caso las ventanas de los edificios) y, por último, el tren con su chimenea exhalando humo. Por otro lado, una construcción desconocida, de tipo zigurat, presenta en ocho cuerpos superpuestos una gran diversidad de motivos constructivos y geométricos, que recuerdan a las construcciones árabes o egipcias, que tanto admiraba Miquel, en una muestra más del interés que en él despertaban estas estéticas.



Estación del norte, 1976.
Tinta sobre papel, 23 x 25 cm.

Como ya hizo en *Naturalezas muertas* (1972), el artista plasma sobre el papel esbozos de diferentes tipos de muros, seres vivos, objetos propios de culturas ancestrales, croquis sobre perspectiva, incluso una escena de lo que podría ser el taller de un artista, quizá el suyo, o quizá su taller imaginario. Finalmente, llaman la atención dos dibujos algo más cromáticos, que ilustran imágenes de Mislata. Así, encontramos

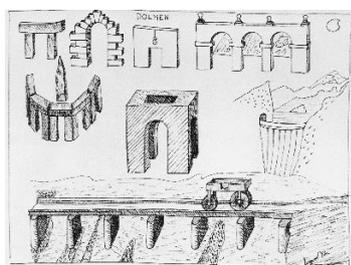


Sin título, 1976.
Tinta sobre papel,
35 x 23 cm.

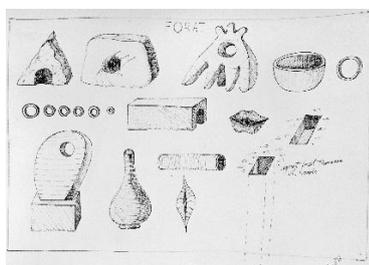


Sin título, 1975.
Tinta sobre papel,
30 x 23 cm.

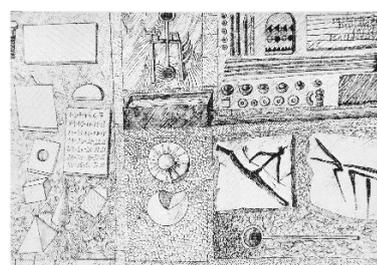
Fábrica de harina, a base de tinta roja, así como una composición de siete pequeñas imágenes a modo de cuadros en los que aparecen alusiones a la farmacia del pueblo, alguna anegada de huerta con sus vegetales, ventanas, parte de la fauna autóctona, y dos detalles de escenas urbanas de reminiscencias futuristas que, si bien no se asocian con las construcciones del momento de su pueblo natal, pudieran ser una imagen sobre cómo se imaginaba los edificios de Mislata en un futuro no muy lejano.



Dolmen, 1977. Tinta sobre papel, 30 x 45 cm.



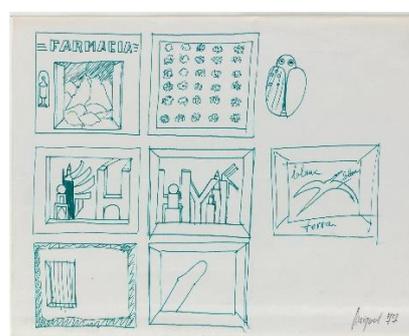
Forat, 1977. Tinta china sobre papel, 30 x 45 cm.



Mesura I, 1977. Tinta china sobre papel, 30 x 45 cm.



Fábrica de harina, 1977. Tinta sobre papel, 21 x 29 cm.



Farmacia, 1977. Tinta sobre papel, 21,4 x 26,8 cm.

3.4. – LO GEOMÉTRICO COMO NUEVO CONCEPTO ESCULTÓRICO

Tras un primer contacto con la pequeña escultura que desembocaría en su primera ciudad, y posteriormente con el dibujo, Navarro retomó lo tridimensional con un grupo de esculturas en tamaño reducido que le abocarían, de nuevo, a crear una ciudad.

En una Valencia marcada por un contexto tecnológico se desarrolló, entre los años sesenta y setenta, la segunda generación de artistas constructivistas, quienes trabajaron en “un ambiente social mucho más favorable para el desarrollo de sus propuestas estéticas”²⁵⁰ que sus predecesores, y que encontraron en esta etapa una oportunidad de proyección nacional. Entre ellos figuran nombres como Enric Mestre y Salvador Soria; posteriormente José María Yturralde, Jordi Teixidor, Ramón de Soto y Soledad Sevilla; y finalmente, se incorporarían Javier Calvo, Mariano Maestro, Ángeles Marco y Miquel Navarro. Si bien es cierto que no puede catalogarse a Navarro como un artista geométrico, sí debe reconocerse la preferencia por el empleo de estas formas a lo largo de toda su trayectoria. Pascual Patuel en *Geométrica Valenciana* afirma que en la obra de nuestro artista “el uso del lenguaje constructivista de raíz geométrica y de cariz *minimal* es recurrente”, y relaciona la elección del formalismo con su inherente condición biográfica afirmando que “la memoria toma forma entre las versiones geometrizaras de sus antiguas imágenes de la infancia”, lo que se traduce en que “todo este mundo recrea volúmenes que aprovechan el cubo, el cilindro, el paralelepípedo, trabajados en terracota o en metales diversos”.²⁵¹

Aunque ya había experimentado con ligeras aproximaciones a la estética geométrica en esculturas como *Paisatge de muntanya* (1972), *Observatorio* (1973-1974), *Frontón* (1974) u *Horta* (1974), incluso en pinturas como *Opresión* (1972) o *Fabril* (1973), Navarro seguía inclinándose ocasionalmente hacia el formalismo, heredando las características de la abstracción geométrica que se desarrollaron en España desde finales de los años cincuenta hasta finales de los sesenta. Como afirma Paula Barreiro en su investigación *La abstracción geométrica en España (1957 – 1969)*, “las tendencias abstracto-geométricas son una parte fundamental del legado artístico de los sesenta”,²⁵² las cuales siguieron

²⁵⁰ PATUEL, Pascual. “Arte geométrico valenciano”. En: PATUEL, Pascual; PRATS, Rafael (com.). *Geométrica valencia. La huella del constructivismo. 1949-1999* [catálogo de exposición]. Valencia: Sala Parpalló, 1999, p. 228.

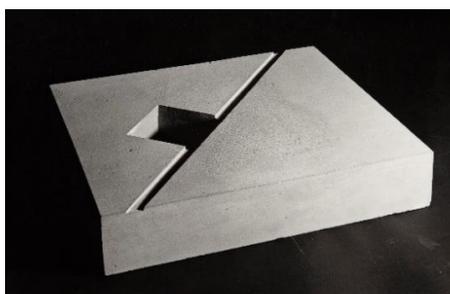
²⁵¹ *Ibid.*, pp. 286-287.

²⁵² BARREIRO, Paula. *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, p. 21.

proyectándose en las décadas siguientes como demuestran las obras del artista que nos ocupa. Tras el planteamiento sobre lo rural que presentó con su obra *Horta* (1974), en la que se distinguían dos parcelas de huerta con sus acequias y sus canales, plasmado todo ello en una base de refractario sustentado en cuatro patas, a modo de mesa, Navarro siguió con ese mismo modo de expresar unas imágenes aéreas, a vista de pájaro, de los parajes de su entorno. Al igual que hizo con los campos de labranza, lo haría con la vertiente más moderna de Mislata, como se aprecia en *Autopista* (1975). En un alarde de reflejar que lo nuevo devora lo tradicional, se aprecia cómo varios terrenos de huerta se ven atravesados, invadidos y sepultados, por dos amplios viales de asfalto. Otra obra de este mismo año, *Sin título* (1975), se configura en base a la misma escena, en esta ocasión desde una estética mucho más conceptual y geométrica, lo que debe interpretarse como algo experimental que, sin embargo, marcó la concepción de numerosas obras futuras. Su contenido es el mismo que la obra analizada anteriormente, solo que expresada de un modo más pragmático y esquemático cuyas líneas recuerdan a las imágenes creadas por José María Yturralde (1942) de mediados de los sesenta.



Autopista, 1975.
Terracota, arena y asfalto,
40 x 40 x 10 cm.



Sin título, 1975.
Yeso, 18 x 60 x 45 cm.



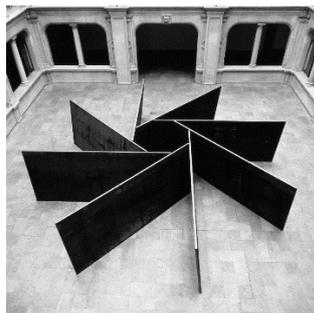
Pas a nivell, 1975.
Madera, lija, arena y
cristal,
235 x 149 x 27 cm.

En relación con las infraestructuras que la modernidad y la expansión de las ciudades trajo consigo, encontramos en la obra *Pas a nivell* (1975) otra muestra de ello. A caballo entre el Art decó y la estética oriental, entremezclada con toques formalistas, esta obra engarza una temática de rabiosa actualidad para el artista en aquel momento, como fue la invasión urbana de Valencia hacia Mislata, mostrando formas estrelladas, geométricas y elegantes de los estilos mencionados.

Otro ejemplo del interés hacia lo conceptual es la escultura *Museo angular* (1975-1976). Una edificación contemporánea, geométrica y modular que se corresponde con las obras de artistas que, como Navarro, también trabajaron la instalación bajo los preceptos

de los montajes modulares. Richard Serra fue uno de los creadores que dejaron una gran impronta en la historia del arte reciente y, qué duda cabe, cambió el curso de la escultura moderna. Aunque la distancia en el tiempo entre ellos es evidente, sus creaciones no dejan de establecer un diálogo sumamente interesante.

Además del temporal, otro factor que separa a estos artistas son las referencias a lo real. Mientras que en las instalaciones de Serra no hay ninguna voluntad de alusión o evocación de nada real, más allá de la propia forma, en la pieza de Navarro estas referencias constituyen la base fundamental. Estos creadores encuentran un punto en común, por un lado, en una estética industrial que viene dada por el empleo de planchas metálicas en las que ha incidido el efecto del tiempo oxidándolas, recurso que Navarro tomará como referente en sus esculturas más tardías. Por otro lado, el concepto modular que se da en ambos, como rasgo propio de la escultura minimalista de la que son partícipes.



Richard Serra,
I, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 1987
Planchas de acero laminado,
184,8 x 400 x 5,1 cm.



Museu angular, 1975-1976.
Hierro y cerámica, 27 x 20 x 28 cm.



Eduardo Chillida.
Alrededor del vacío I, 1964

Otro artista que también muestra un notable interés por esta estética modular en hierro es Eduardo Chillida (1924-2002) quien, a lo largo de su extensa trayectoria, también jugó con los volúmenes y el vacío. Coincide con Navarro en el trabajo en hierro formado por entrantes y salientes que se funden con el espacio, así como en la concepción de lo tridimensional como algo compacto y macizo. Tanto Chillida como Navarro consiguen con sus esculturas resolver

una de las problemáticas que más les preocupa, que no es otra que definir el espacio a través de sus límites. El donostiarra llegó a reconocer que “el límite es el verdadero protagonista del espacio”,²⁵³ conclusión muy unida al sentido de la arquitectura, disciplina con la que tanto Navarro como Chillida mantienen una gran conexión. Ambos creadores trabajan la materia para insertar el espacio en su interior, concepto este muy contemporáneo con el que generan tres elementos configuradores de la obra de arte, que serían los volúmenes matéricos –espacios positivos–, los vacíos realizados sobre esta materia –espacios negativos–, y por último el espacio que rodea la obra que colabora en la delimitación del volumen, pero no de la obra de arte. Otro punto en común reside en que ambos iniciaron su andadura escultórica con obras figurativas, próximas a las formas de la realidad, para ir adecuándose a formas geométricas y abstractas donde lo esculpido es casi imposible de identificar.

Museo angular no solo representa una obra innovadora en su forma, sino que también moderniza el material con el que lleva a cabo la escultura, pues estamos ante la primera obra de Miquel Navarro ejecutada en metal, en este caso el hierro. Este y otros materiales metálicos van a suponer una amplia posibilidad para expresar la idea de innovación, identificando los materiales terrosos con lo ancestral y los férreos con lo novedoso.

A lo largo del año 1975 el artista materializó numerosos planteamientos que ya había advertido en su obra gráfica, pero esta vez desde lo tridimensional. Una muestra de ello son sus esculturas de cabezas, un concepto que comenzó a tomar forma a mediados de los setenta, y que se prolonga hasta el final de su trayectoria. Esta temática supuso un motivo de estudio dentro de la obra de Navarro, pues en sus formas se aprecia que no son testas al uso. Aunque más adelante esculpirá algunas más realistas, la mayoría de ellas van a estar marcadas por una fuerte impronta geométrica. En concreto, las que nos ocupan incorporan una innegable herencia cubista, por su descomposición de planos, formalismo y volúmenes adosados entre sí que huyen del realismo. Por otro lado, continúan adquiriendo algunas formas más orgánicas como



Cabeza, 1975.
Bronce, 47 x 34 x 22 cm.

²⁵³ CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica, 2004, p. 55.

espirales o líneas curvas que contrarrestan la frialdad de las diagonales geométricas, que dan lugar a unas creaciones a caballo entre rasgos faciales humanos y elementos arquitectónicos. Además, proporcionan un juego de luces y sombras que remiten a las estéticas expresionistas, y al mismo tiempo crean un interesante juego entre volumen y vacío.

El gusto del artista por estos motivos para confeccionar sus cabezas escultóricas proviene de la idea de identificar esta estética con la complejidad de pensamientos del retratado. Cada pieza supone un retrato psicológico abstracto de un ser único, de ahí que ninguna cabeza salida de las manos de Miquel tenga la misma apariencia, siendo cada una de ellas irreplicable. Estos seres pueden ser humanos, pero también insectos u otros animales.

Resulta imposible no establecer relaciones formales entre las testas de Navarro y las que ejecutaron otros artistas ya consagrados por aquellos años, como Pevsner, Naum Gabo, y especialmente Julio González o Pablo Gargallo. De la misma manera que Miquel aprendió a soldar gracias a las enseñanzas de un vecino que trabajaba en una fábrica próxima a su domicilio, Julio González (1876-1942) adquirió la destreza con el soplete cuando comenzó a trabajar en una factoría de soldadura durante la Primera Guerra Mundial, aunque no fue hasta diez años más tarde, en 1927, cuando se dedicó profesionalmente a la escultura en hierro. Las primeras piezas que salieron de sus manos estuvieron centradas en representar máscaras, rostros y cabezas que comenzarían siendo más realistas para encaminarse hacia lo abstracto, llegando a simplificarse hasta el punto de materializar únicamente las líneas principales del volumen a representar, dando notable relevancia al vacío como parte de la obra. Pues bien, tanto González como Navarro ofrecen esculturas con predominio de formas angulosas y contrastes volumétricos que se traducen en infinitos puntos de vista, lo cual genera obras de arte de interpretación plenamente abierta.



Julio González.
Cabeza de mujer II, 1931.



Pablo Gargallo.
Autorretrato, 1927.

Fuente de inspiración y amigo de González, Pablo Gargallo (1881-1934) centró gran parte de su producción artística en la realización de cabezas escultóricas y rostros sirviéndose de placas metálicas. De corte modernista, y posteriormente cubista por su contacto con artistas afincados en París como Juan Gris, realizó en chapa de cobre trabajos experimentales en los que no solo innovaba con el material, sino que además empezó a cambiar la concepción del espacio, jugando, como también hizo Miquel, con volúmenes y vacíos. El empleo de líneas simples le vino dado por la influencia del arte africano, que fascinaba al aragonés, al igual que sucede con Miquel Navarro, aunque en el caso del valenciano la influencia de las culturas africanas se traducirá más en lo matérico y en el contenido totémico.

En este fructífero 1975, Navarro ejecutó una tercera obra de contenido alusivo a la cabeza, esta vez en terracota. *Careta* es una pieza en barro cocido de forma triangular sobre la que el artista realiza una serie de incisiones. Una pieza sencilla, pero que reafirma la fijación temática del artista. De misma estética pero diferente significado, *Tronco* es la avanzadilla de un concepto que el artista que nos ocupa desarrolló años más tarde centrado en la representación de cuerpos mutilados, especialmente en sus genitales. Esta diminuta pieza (8x7x4 cm.) muestra un torso femenino mutilado por la cintura y a medio muslo, dispuesto boca abajo con el fin de mostrar, sin pudor alguno, la zona vaginal.



Careta, 1975. Terracota, 16,5 x 22,5 x 6 cm.

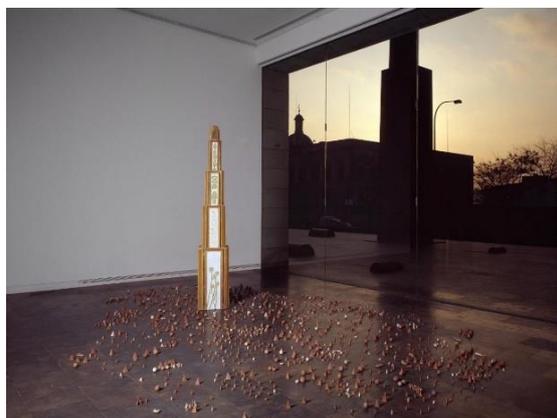
- 3.4.1. *Torre Avenida*

Fue entre 1975 y 1976 cuando la mente creadora y las manos de Navarro gestaron y ejecutaron la segunda instalación urbana de entidad. En ella, un elemento totémico vertebrador presentado en forma de torre escalonada de siete pisos de medidas decrecientes, se ve decorado con motivos de inspiración oriental comenzando, de bajo a arriba, por palmeras, unos símbolos similares a los de un jeroglífico, una inscripción con letras Art déco en que se lee la palabra “AVENIDA”, y por último dibujos geométricos. Alrededor se organiza un gran número de pequeñas piezas geométricas variadas, tanto en forma como

en material, que van desde pirámides, obeliscos, esferas, formas orgánicas alusivas a lo fósil o fragmentos indefinidos, ejecutados en yeso y terracota.

La magnitud de la torre central, de reminiscencias arquitectónicas norteamericanas y decoración mediterránea al mismo tiempo, se ve contrastada por multitud de pequeñas unidades repetitivas en su forma y aleatorias en su cromatismo, que hilan con un juego constructivo infantil. Esta disparidad de magnitud acentúa todavía más la idea ya propuesta en *La Ciutat 73-74* de representar de una forma gráfica y panorámica la desigualdad dentro de un tejido urbano. Desigualdad en diversos aspectos tales como las clases sociales y el poder económico, lo grandioso y lo secundario, el dominador y el dominado. Al fin y al cabo, una nueva nota biográfica más que el artista insiste en plasmar artísticamente, y que en esta ocasión refiere, una vez más, la diferencia urbana entre Valencia y Mislata:

Son detalles que yo llamaría “cotidianamente biográficos”. Sobre todo de cosas arquitectónicas que me hayan podido condicionar de pequeño, en especial de la arquitectura de Valencia ciudad. Aunque Mislata está tan cerca de la ciudad, de pequeño, el visitarla me resultaba sorprendente: era descubrir toda una arquitectura gigante muy distinta a la que se daba en mi pueblo. Por lo tanto, yo no diría que es el decó de la Malvarrosa: es el modernismo y el decó de la ciudad. Lo que pasa es que a través de mis ojos popularizo un poco todo esto, y entonces tiene esas conexiones tan fuertes con el decó de la Malvarrosa, que es un decó popularizado.²⁵⁴



Torre Avenida, 1975-1976.
Terracota, refractario y yeso,
268 x 568 x 190 cm.

Sin duda, el rascacielos fue el símbolo constructivo por excelencia del auge arquitectónico neoyorquino que tuvo lugar en los años treinta, una tipología de edificio que desprendía modernidad y que marcó una época. Eso es lo que representa esta torre, “la exaltación momentánea de la moda, la ilusión del estilo”.²⁵⁵

²⁵⁴ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado. Esculturas, dibujos, pinturas y fotografías*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2015, p. 18.

²⁵⁵ *Ibid.*



Torre de la libertad.
Miami, 1925.



Hotel Breakwater.
Miami, 1939.



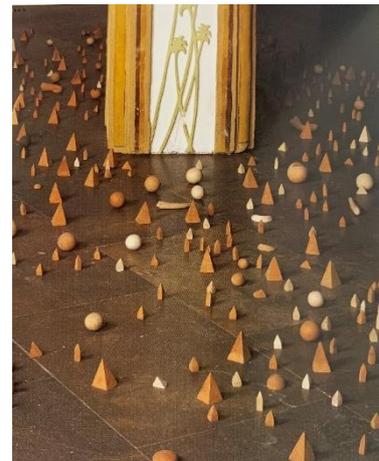
Robert Venturi.
Gordon Wu hall, 1983.

Del mismo modo, hay que destacar la relación formal que presenta esta *Torre Avenida* con la arquitectura posmoderna estudiada tempranamente durante los años sesenta y setenta por el arquitecto estadounidense Robert Venturi (1925-2018) en Miami o Las Vegas. Su mayor aportación fue la defensa de una arquitectura compleja, alejada de la ortodoxia y la austeridad de la arquitectura moderna, abogando por el retorno a la práctica historicista, el diseño y la estética propia. Junto a otros compañeros y docentes de la universidad de Yale comenzó un estudio analítico en 1968 que se publicaría cuatro años más tarde bajo el título *Aprendiendo de Las Vegas* (1972), publicación que agitó el mundo académico del momento y que revolucionaría la crítica arquitectónica reciente. En este manifiesto se exponía el énfasis en el símbolo y la decoración añadida, resaltando aspectos hasta el momento ajenos a la disciplina arquitectónica como lo trivial y la belleza de lo ordinario.

Torre avenida se acoge a esta estética arquitectónica que se detecta en la verticalidad de los motivos, el empleo del geometrismo decorativo y, como no podía ser de otro modo, la presencia del símbolo por antonomasia de zonas costeras como Miami Beach, la palmera, que representa este nuevo modelo de ciudad surgido de la nada, como lo es también Las Vegas, y que entronca, por un lado, con las culturas más ancestrales surgidas a las orillas del Mediterráneo y, por otro lado, con la localidad de Valencia, región en la que esta vegetación se erige en un símbolo cultural recurrente.

En otro orden de cosas, no es baladí que la torre principal presente siete alturas, pues esta numeración ha tenido una notable importancia en numerosas culturas y creencias a lo largo de la historia de la humanidad. Desde los siete cielos del islam, hasta el séptimo cielo de la Biblia, o los siete astros que dan nombre a los siete días de la semana, las siete colinas de Roma o los siete pecados capitales, entre muchos otros conceptos ligados a esta numeración. Navarro quiso sumarse a la importancia histórica de este dígito, a través de la disposición de siete cuerpos superpuestos de forma ascendente.

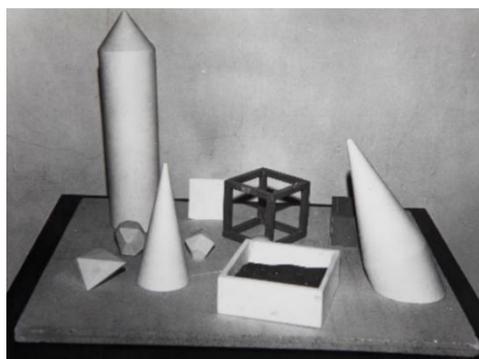
En esta segunda instalación que ejecutó desde la seriedad y el rigor de un artista que, además de crearla la conserva, repite el mismo esquema que se había visto en *La Ciutat 73-74*: una gran torre ascendente vertebrada una composición de donde nacen elementos de menor tamaño, diferencia mucho más notable en esta ciudad que en la anterior, lo que otorga al edificio principal un escala mucho mayor dentro del conjunto. Sin embargo, en esta ocasión, Navarro otorgó importancia a los contrastes coloristas que le ofrecen los materiales empleados, alejándose del refractario desnudo de su anterior creación urbana. Atendiendo al título, podría pensarse que la disposición original de las piezas pudiera ser diferente a la que recogen las fotografías que se conservan, pues estas sí constatan la presencia de una torre, pero no de una avenida. Esto se justifica en el carácter efímero de estos montajes que, como ya se ha explicado anteriormente, varía de una exposición a otra. Con *Torre Avenida* quedan totalmente establecidas las bases sobre las que Navarro va a trabajar incesantemente a partir de este momento: un elemento dominante de gran altura que va a regir la organización de numerosas piezas menores dispuestas a su alrededor.



Torre Avenida, 1975-1976.
Detalle

- 3.4.2. Composiciones y relieves

Tras la ejecución de dos grandes instalaciones urbanas, nuestro artista se decidió de manera definitiva e irrevocable a dirigir su obra hacia lo tridimensional. Es por ello que, si bien no creó una nueva ciudad hasta pasados unos años, centró sus esfuerzos en realizar pequeñas composiciones de piezas dispuestas sobre una base con el fin de proporcionar movilidad al conjunto, pero destilando la misma idea expuesta ya en sus montajes previos. Con ellas interioriza en su totalidad el sentido cerámico y las posibilidades que esta técnica le ofrece desde su posición como escultor:



Sin título, 1975.
Terracota, madera y yeso,
35 x 50 x 45 cm.

Lo inalterable te lo da la cerámica, es fuerte, por eso tiene esa conexión con el pasado. Si por un lado la cerámica se rompe, por otro, no se corroe como los metales. los metales sufren una corrosión tan grande que casi desaparecen. No ocurre lo mismo con la cerámica, siempre queda la huella como la propia tierra.²⁵⁶



Sin título, 1975. Refractario, 14 x 44 x 40 cm.

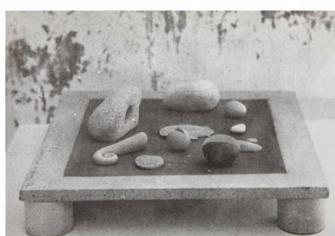
Si en *La Ciutat 73-74* mostraba una ciudad formada con elementos arquitectónicos reconocibles como edificios, rascacielos o pequeñas casas, y en *Torre Avenida* disponía una torre rodeada de pequeñas piezas geométricas, en sus próximas creaciones Navarro llevó a cabo dos pequeños montajes relacionados con piezas manufacturadas previamente para creaciones anteriores. Se trata de dos composiciones escultóricas que, a diferencia de

²⁵⁶ MARTÍNEZ PÉREZ, Herminia. *Construyendo los paisajes del cuerpo humano: Miquel Navarro* [tesis doctoral]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1990, p. 115.

las grandes instalaciones anteriores, reparten sus piezas en un espacio dado por el artista (la base) y que por tanto no dependen del espacio expositivo, además de presentar una disposición definitiva y no abierta a modificaciones.

Una de ellas presenta unas formas que se identifican con elementos urbanos como casetas, escaleras, puentes, arcos o pasajes; incluso se adivina una construcción modular que recuerda, irremediamente a su ya analizado *Museo Angular*. Las piezas que la componen se distribuyen en el espacio de forma ordenada, casi cumpliendo las relaciones espaciales de una cuadrícula invisible, situándose los objetos uno detrás de otro en tres grupos proporcionalmente equitativos. La otra composición, sin embargo, está formada a base de cuerpos geométricos como un cubo, elipses, conos, prismas, formas apuntadas y un recipiente rectangular que contiene en su interior una especie de arenilla oscura, similar al carbón. No presentan, en este caso, ordenación alguna. No cabe duda de que lo que Miquel Navarro estaba presentando eran las dos concepciones de paisaje que su mente artística contemplaba: el paisaje urbano y el paisaje industrial.

El año siguiente, 1976, continuó con su idea de plasmar esas visiones panorámicas de conjuntos que cada vez se alejaban más de las composiciones urbanas, y se aproximaban a ordenaciones de piezas surrealistas e inconexas. De hecho, entre las creaciones que llevó a cabo a lo largo de este año, existe su particular *Homenaje a Miró* que, al igual que en las otras dos ejecuciones, presenta una mezcla irracional de objetos menos formalistas y más orgánicos, siempre dispuestos sobre una tabla que hace las veces de basamento.



Homenaje a Miró, 1976.
Terracota y refractario,
15 x 45 x 45 cm.



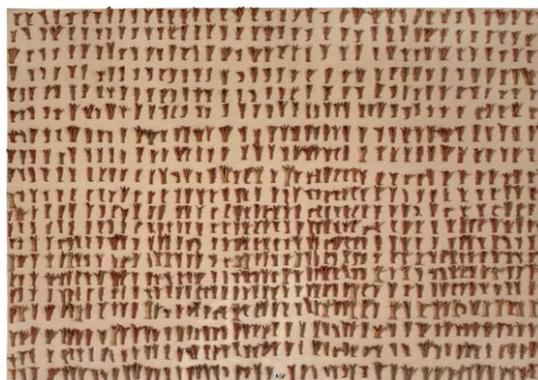
Sin título, 1976.
Terracota y yeso,
15 x 45 x 40 cm.



Sin título, 1976.
Terracota y refractario,
15 x 60 x 40 cm.

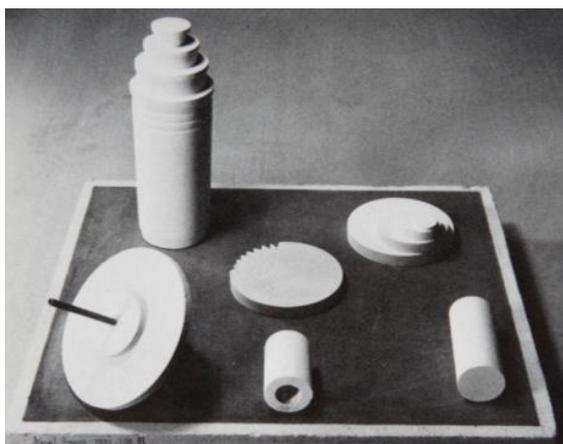
Estas composiciones en cerámica ofrecen un gran paralelismo en el concepto que, por estos años, ocupaban la mente de otra creadora imprescindible en el arte del momento, tanto en Valencia como en España. Carmen Calvo (1950), que a mediados de los setenta

comenzaba a despuntar en el terreno creativo, ejecutó una serie de obras, algo indescifrables en cuanto a su tipología, a caballo entre la pintura, el collage y la escultura, en las que adosaba un gran número de piezas cerámicas a un lienzo. El resultado fueron unas obras de marcado aire arqueológico, donde el concepto de vestigio quedaba patente. Su serie *Paisajes* (1976) formó parte de las obras seleccionadas por la artista para la exposición “New Images from Spain”, donde expuso junto a Navarro, quien mostró, entre otras piezas, composiciones de estética similar.

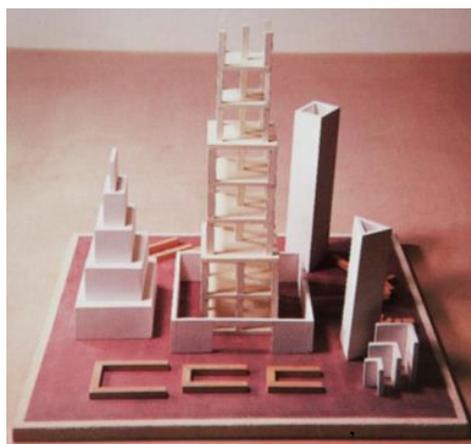


Carmen Calvo. *Recopilación*, 1975.
Técnica mixta y barro cocido, 150 x 190 cm.

Las ejecuciones que Navarro generó en los años siguientes fueron la continuación del mismo esquema, aunque en ellas se aprecia cierta evolución en las formas, que derivan hacia acabados más detallistas y minuciosos, y aluden, de nuevo, a lo urbano y a lo constructivo. Dedicada a las formas circulares, *Cilindro* muestra seis cuerpos radiales, tres planos y otros tres cilíndricos, realizados en escayola blanca, y dispuestos sobre un fondo negro. Por otro lado, con *Construcción* representa la estructura en madera de un futuro edificio rodeada de construcciones modulares o de sección geométrica ya finalizados, en los que destaca lo angular y las formas limpias que ofrecen el cuadrado y el triángulo.



Cilindro, 1977-1974.
Escayola,
25 x 44,5 x 40 cm.



Construcción, 1976-1977.
Escayola, madera y refractario
37 x 44,5 x 40 cm.

Con la creación de estas primeras composiciones, Navarro llegó a la máxima comprensión del concepto que estas transmiten, que no es otro que la conjunción de elementos para conformar una única obra. La parte y el todo, lo individual y lo colectivo.



La séquia, 1976-1977.
Terracota, refractario y hierro, 94 x 102 x 62 cm.

Bajo la experiencia adquirida expresando su visión del medio urbano, constructivo, industrial e imaginario, solo restaba centrarse en otro espacio fundamental dentro de su universo: el entorno rural. Fue entonces cuando ejecutó una obra que iba a marcar un punto de inflexión en la representación de los paisajes navarristas: *La séquia*. En ella se adivina una escena agraria, compuesta por un terreno cercado que enmarca el elemento protagonista del conjunto: una acequia cuyo recorrido en forma de U desemboca en un departamento estanco de planta cuadrada en cuyos vértices se levantan peanas rematadas por figuras geométricas variadas. El interior de este cubículo está revestido por una serie de teselas en blanco y azul dispuestas de manera alterna que forman un damero bicolor, muy características de la tradición cerámica valenciana de la que Navarro se impregnó durante sus años como modelista en la fábrica de loza *La Hispania*.



La séquia, 1976-1977. Terracota, refractario y hierro, 94 x 102 x 62 cm.

Alrededor de esta pequeña construcción se organizan diferentes objetos que, si bien no se identifican con claridad más allá de su forma geométrica, sí se asocian con una suerte de aperos de labranza, maquinaria agrícola o casetas de agricultores, todo ello desde una estética abstracta. Queda patente que lo que el artista quiere ofrecer en esta pieza es otra forma de paisaje, alejada de las que había desarrollado en sus obras realizadas hasta el momento, que se habían centrado en lo urbano y lo industrial, pero nunca en las extensiones de tierra que más se asocian a su formación y a su infancia, como es el campo. La trayectoria creadora de Navarro surge del lodo de las acequias, del campo y sus construcciones hidráulicas, del juego con el agua y sus posibilidades. *La séquia* es “un paisaje casi no construido, en donde las referencias a la huerta, los canales y acequias, el agua son sustanciales”.²⁵⁷ Es, sin ninguna duda, un retorno total a las imágenes de su niñez, desde una mirada artística ya formada.

Resulta llamativo que todas las composiciones que llevó a cabo durante estos años se encuentren dispuestas sobre una base lisa rodeada de una limitación que enmarca, todavía más, las piezas colocadas. En 1978, con motivo de su participación en una exposición colectiva en homenaje al artista Joseph Cornell celebrada en la Galería Juana de Aizpuru de Sevilla, Navarro realizó una obra dedicada a este creador que le inspiró en varios sentidos. Joseph Cornell (1903-1972), escultor, pintor, dibujante y cineasta estadounidense, cautivó la atención de Miquel a través de sus características obras nacidas del collage, que Cornell reformuló para crear sus *assemblages*, una técnica que consiste en proporcionar tridimensionalidad y volumen a una obra adosando a una base piezas no artísticas mediante ensamblajes o materiales adhesivos.

Sus *boxes* versaban exactamente sobre esta forma de ver el collage y el empleo de objetos cotidianos para darles una segunda vida artística, que albergaba dentro de los límites de una especie de urna, dentro de la cual plasmaba una escena o paisaje que solía presentar rasgos surrealistas y vanguardistas. Coincide plenamente con las composiciones de Navarro en cuanto a la concepción del espacio como algo limitado, además de en el empleo de formas geométricas como protagonistas de las escenas representadas. Basándose en la



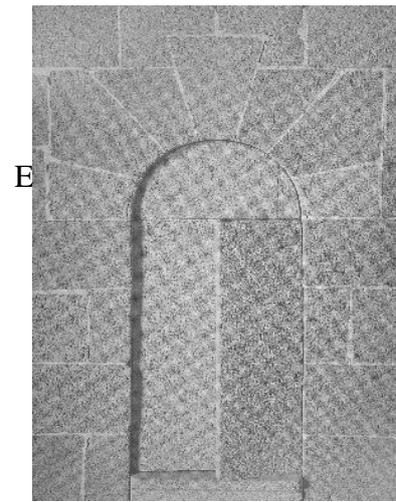
Joseph Cornell.
Fuente de arena, ca.1961

²⁵⁷ RICO, Pablo J. (com.). + - 25 años de arte en España. *Creación y libertad* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003, p. 68.

importante inspiración que la obra del americano supuso para él, realizó la obra con la que participaría en el homenaje dedicándole una obra a medio camino entre lo compositivo y lo relivario, en la que una base plana dispuesta sobre cuatro cilindros que le otorgan altura, presenta un recuadro, como si fuera uno de los *boxes* del norteamericano, relleno de gravilla, bajo el que se lee la inscripción “A Cornell. Miquel Navarro 1978”. La composición queda dominada por el cromatismo terroso.



Homenaje a Cornell, 1978. Refractario y terracota, 8,5 x 39,5 x 44,5 cm.

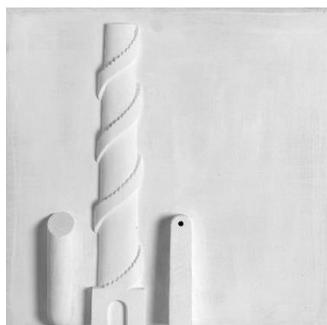


Puerta entreabierta, 1977. Refractario, 38 x 44 x 7 cm.

Miquel Navarro desarrolló un marcado gusto por la escultura de piezas pequeñas – incluso en sus grandiosos montajes– resultando interesante observar el proceso evolutivo dentro del compendio creativo del artista. Junto a estas reducidas composiciones de objetos, realizó una serie de obras que fueron transformándose poco a poco en relieves. Realmente, y desde un punto de vista objetivo y pragmático, la diferencia entre los montajes sobre una tabla y un relieve, tal y como se concibe en su forma clásica, reside en disponer la base de la obra en horizontal o en vertical. Pero antes de aventurarse a ofrecer una misma obra desde dos puntos de vista diferentes, algo que por su concepción resultaría muy moderno, llevó a cabo algunos relieves tradicionales que refieren, una vez más, evocaciones de sus orígenes como son una chimenea fabril, la fachada de una farmacia o una puerta que presenta cierto dinamismo al mostrarse entreabierta. Aunque la temática no es nueva, estas creaciones de menor relevancia ya destilan un sello propio que las hacen inconfundibles y que se identifican plenamente con su autor.



Farmacia, 1977.
Yeso sobre refractario,
39 x 43 x 6 cm.

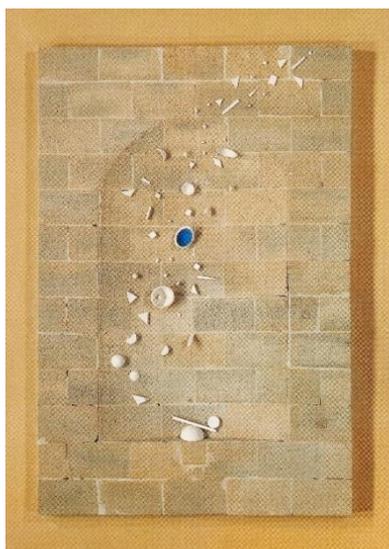


Fumeral amb escala, 1977.
Yeso sobre refractario,
49 x 49 x 6 cm.

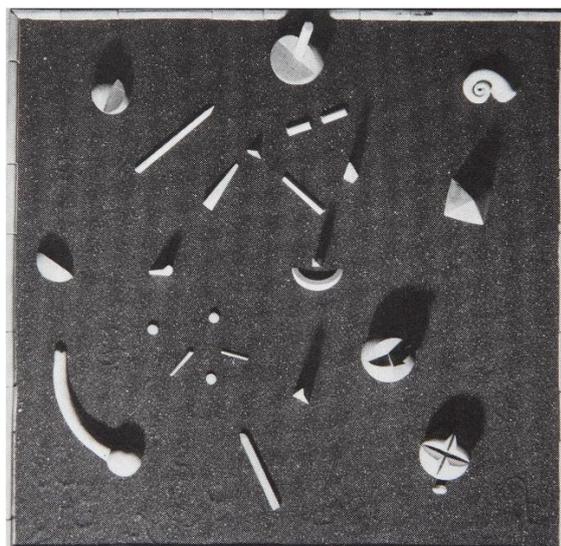


Exposició al mur, 1977.
Ceràmica, pintura y madera,
45 x 39 cm.

Finalmente, Navarro dio ese paso hacia la tridimensionalidad total en sus composiciones verticales, algo que denota una mentalidad artística propia, sumamente moderna por la concepción múltiple de las posibilidades creativas que, con el simple gesto de modificar la disposición de la pieza, creaba un formato completamente distinto al anterior. Al fin y al cabo, lo que en todo momento hace es adosar objetos tridimensionales a una base plana, que dispone bien sobre un pedestal, horizontalmente, o bien sobre la pared, verticalmente. *Capilla* y *Cosmos* constituye un primer acercamiento a esa concepción renovada de lo tridimensional. Era un positivo síntoma del calado que estaba experimentando el arte internacional del momento en los creadores españoles que hasta finales de los setenta no tuvieron posibilidad de acceder a estas estéticas ni estos conceptos. Lo mismo sucede con *Cosmos*. Una serie de elementos que van desde lo orgánico hasta lo geométrico, se entremezclan desordenadamente en el espacio sin otra finalidad que mostrar una escena de formas variadas en la que no cabe la racionalidad, desprendiendo un halo de infantilismo propio de artistas de la talla de Joan Miró, al que Navarro ya había homenajeado en una de sus obras algunos años atrás.

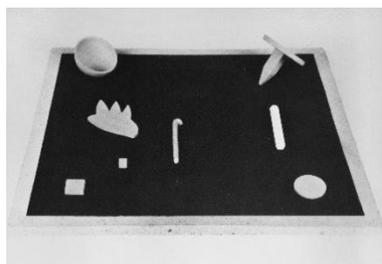


Capilla y cosmos, 1978.
Refractario, terracota y madera,
110 x 80 x 6,5 cm.

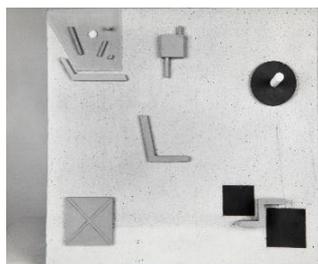


Cosmos, 1979.
Refractario, terracota y madera,
8,5 x 50 x 50 cm.

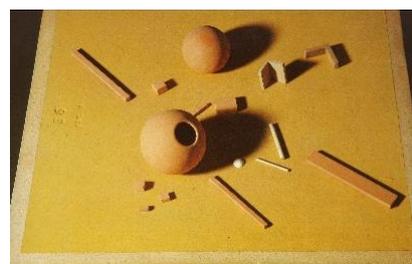
Estos relieves verticales los retomará pasados unos años, desde otra perspectiva y otra manera de entender lo tridimensional. Mientras tanto, siguió fortaleciendo su discurso con composiciones escultóricas horizontales que parten de pequeños escenarios constructivos como se observa en *Cactus*, y que anticipa un contenido en el que iba a insistir muchísimo a lo largo de su producción artística, y ya de una manera más abstracta y pragmática en tres obras que ejecuta en 1982. Tanto en *Media esfera vaciada* como en *Solar con rueda* mantiene su forma habitual de repartir en el espacio que la base ofrece, los recursos tridimensionales de los que se sirve, es decir, sin ordenación, otorgándoles cierto aire de volatilidad. No obstante, cabe destacar que en la segunda de estas dos creaciones se adivina una vista aérea de un paisaje fabril. Es en *Solar industrial amb esferes* donde la disposición es más pulida y reflexionada, incluso más detallista en las piezas, lo que recuerda al suprematismo ruso de artistas como El Lissitzky.



Media esfera vaciada, 1982.
Refractario, terracota y oro,
9 x 44 x 49 cm.



Solar con rueda, 1982.
Refractario, terracota y mármol,
9 x 40 x 42 cm.



Solar industrial amb esferes, 1982.
Refractario y terracota,
9 x 39 x 43 cm.

3.4.3. Esculturas

Al final de esta etapa tan prolífica en lo que a ejecuciones escultóricas se refiere, Miquel Navarro desarrolló algunas esculturas de bulto redondo que traen a la memoria otras creaciones pictóricas o dibujísticas plasmadas sobre el papel con anterioridad, y que el artista aprovechó para trabajar de forma experimental con nuevos materiales y nuevas técnicas que le proporcionaban acabados novedosos. Es el ejemplo de *Enroscado*, imagen que ya se había visto en sus pinturas de principios de los 70 en la que una serpiente enrosca una chimenea o cualquier construcción ascendente, oprimiéndola. Si entonces definió esta idea en papel, ahora iba a hacerlo



Enroscado, 1977.

Refractario, hierro y aluminio, 96 x 22 x 22 cm.

desde la frialdad que proporciona lo metálico, el hierro y el aluminio, pero combinado con la calidez de lo terroso, el refractario. A pesar del juego de combinar materiales opuestos, siempre retorna al origen y a los elementos alusivos a este. Tanto al origen de la humanidad como al de su propia biografía, que casualmente, o no, remiten a lo mismo: la tierra.

Esto puede analizarse, una vez más, en obras como *La fábrica* o *Torreta amb cresta*, ambas realizadas en 1978. La primera de ellas representa una construcción industrial propia de Mislata, tal y como él las recordaba en su niñez. Ofrece una visión del edificio principal de estética muy clásica y realista. Sin embargo, la flanquean dos grupos constructivos que ya manifiestan un halo constructivista, geométrico y abstracto que Navarro venía mostrando desde años atrás. En la segunda de las obras mencionadas, *Torreta amb cresta*, la modernidad queda mucho más patente, tanto por el empleo en exclusiva de elementos constructivos rigurosamente geométricos y por la estética minimal que desprenden la pureza de las líneas, aplicable a los objetos tridimensionales como en las formas plasmadas en ellos, que evocan de nuevo al arte vanguardista ruso.



La fábrica, 1978.
Refractario, 88 x 50 x 50 cm.



Torreta amb cresta, 1978.
Terracota, 55 x 30 x 30 cm.



Edificio I, 1981. Hierro, porcelana
y vidrio, 261 x 70 x 31 cm.

El principio de los años 80 supuso para el creador valenciano la continuación experimental con nuevos formatos y materiales. Es en 1981 cuando concluye su primera obra pensada para el exterior. En *Edificio I* la innovación no se detiene en la disposición elegida para la pieza, sino que también alcanza a sus características matéricas. Sobre una estructura de hierro, que contribuye a la solidez, Navarro dispone un remate superior realizado en materiales tan delicados como la porcelana o el vidrio, reincidiendo en la hibridación de contrarios. Esta obra forma parte de la colección de la Fundación Josep Suñol, en Barcelona.

Por último, el recorrido escultórico de esta etapa finaliza con la ejecución de dos piezas alusivas a un contenido ya tratado y estudiado por el creador, como son las cabezas. Cabe recordar que desde el año 1975 no había vuelto a tratar en sus obras esta temática, y que entonces lo hizo desde una estética cercana al cubismo. Pasados unos años reanudó aquel motivo desde una meditación muy superior de lo esculpido, con referencias indudables a artistas de suma relevancia en la historia del arte más reciente. Dos son las obras que aluden a este asunto de las cabezas que, a pesar de ser coetáneas, son sumamente diferentes. Por un lado, *Cabeza terracota de joven*, realizada en barro cocido raso, retrata el rostro, sin posado, de su sobrina, y se aproxima a las formas realistas y figurativas, con unos característicos ojos almendrados. Por otro lado, *Cap* refiere afinidades con el arte más abstracto y geométrico, mostrando referencias orgánicas palpables en las zonas curvas, y declarando la contemporaneidad desde tales formas, aunque continuando el material terroso.



Cabeza terracota de joven, 1982.
Terracota. 30 x 26 x 20 cm.



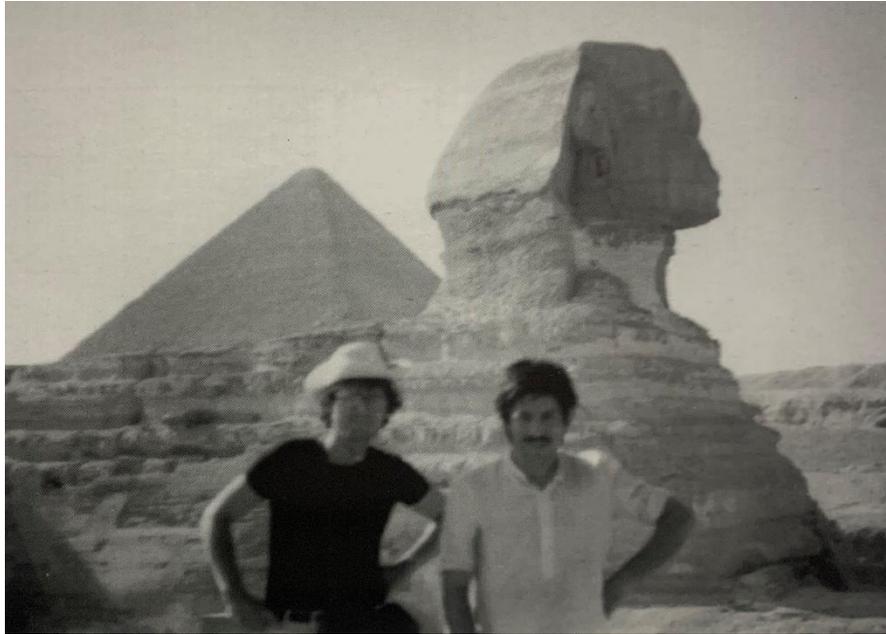
Cap, 1982. Terracota.
34 x 22,5 x 11,5 cm.

3.5. – EGIPTO: UN VIAJE INSPIRADOR

En 1978, movido por la inquietud que le producían las culturas ancestrales y su historia constructiva, decidió realizar un viaje que marcaría un antes y un después en su producción artística. El destino fue Egipto. Su historia y su cultura constituía, sin duda alguna, una enorme fuente de inspiración para el artista que retornaría de su periplo cargado de ideas nuevas que ejecutar en sus próximas obras.

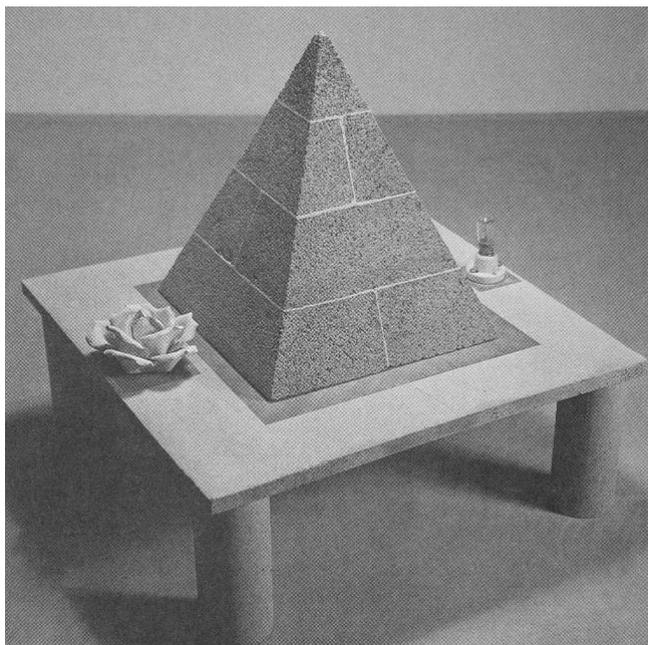
Egipto es, no solo uno de los focos culturales de la humanidad por excelencia, sino también el punto de encuentro entre Oriente, Occidente y África, un oasis fértil en medio del árido desierto, crisol de culturas y creencias. Egipto es sus pirámides, mezquitas, bazares y dunas, el país de los faraones que conjuga el monte Sinaí, el mar Rojo y la fertilidad del Nilo. Testigo del cruce de culturas entre griegos, romanos, turcos y árabes desde hace más de 5.000 años. Faraones, dioses y jeroglíficos han llegado hasta nuestros días a través de papiros, estatuas, templos y otras construcciones milenarias. Todo este rosario de imágenes nutriría la cultura iconográfica de Miquel, cuya obra vendría a sumarse a una larga y prolífica tradición orientalista que desde principios del siglo XIX, con la exploración de lugares como Egipto y Siria por parte de Napoleón, se dio en el arte europeo

de la mano de artistas como Ingres, Delacroix, Gèrôme, incluso Matisse, y en España, Fortuny.

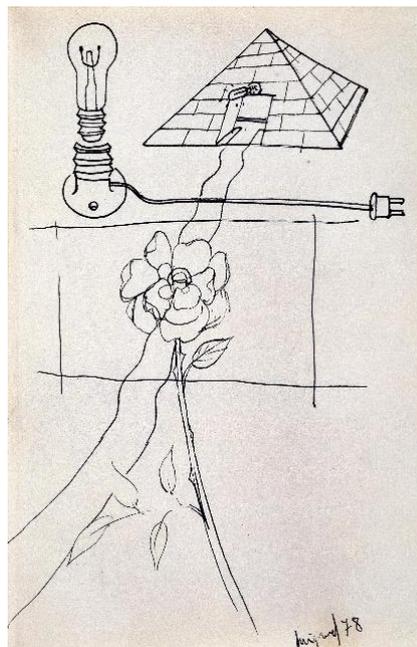


Miquel Navarro junto a Rafa Marí en su viaje por Egipto. El Cairo, 1978

Navarro realizó este viaje en el verano de 1978, año clave para Egipto en que tuvo lugar la firma de los acuerdos de Camp David entre el presidente egipcio Anwar el-Sadat y el primer ministro israelí Menachem Begin. La firma de estos acuerdos suponía la paz entre ambos territorios y el fin de los conflictos bélicos entre ambos países que acumulaban hostilidades desde treinta años atrás. El tratado de paz definitivo se firmaría en 1979.



Pirámide con rosa, 1978.
Terracota y refractario, 28 x 42 x 40 cm.

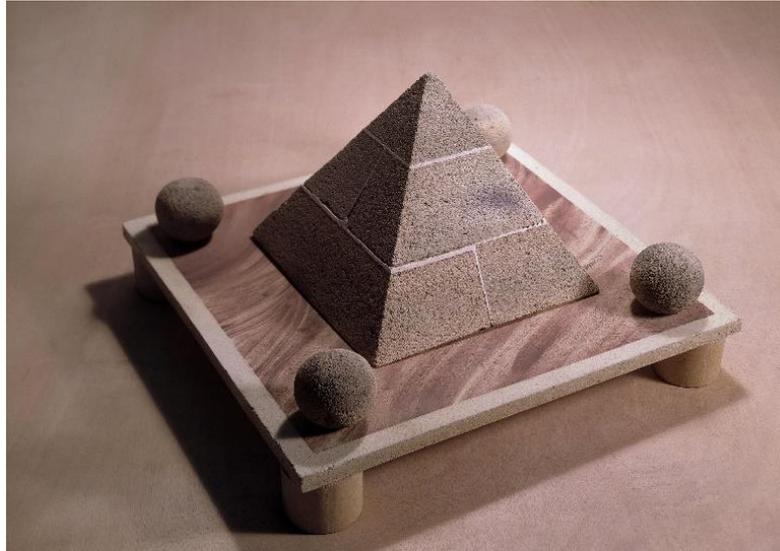


Sin título, 1978.
Tinta sobre papel, 22 x 13 cm.

De aquella andadura extrajo Miquel, no solo un extenso repertorio simbólico repleto de referencias a lo piramidal y a los jeroglíficos –recordemos que Oriente Medio es la región donde se inventó la escritura hace más de 6.000 años–, sino también la consulta de primera mano de las construcciones ancestrales que allí pudo encontrar, lo que le permitiría afianzar sus ideas sobre las culturas pretéritas, sobre su tradición arquitectónica y la importancia del vestigio como testigo de la historia. En palabras del artista “el viaje a Egipto sirvió para consolidar algunas ideas que tenía en la cabeza”.²⁵⁸

La variedad de formatos y técnicas empleadas en el repertorio que creó a raíz de aquella experiencia oscila entre la escultura y el dibujo, pasando por el relieve, tan característico de la cultura egipcia. Sin embargo, en estas creaciones, por lógica, tradicionales, introdujo elementos propios de la modernidad o de su repertorio artístico contemporáneo. Esto se aprecia con claridad en obras como *Pirámide con rosa*, de la que se conserva la escultura y su dibujo previo. Conservando la base sobre cuatro patas que Navarro venía empleando en las composiciones ya analizadas, dispuso una pirámide bastante apuntada, flanqueada por una rosa y por un sistema eléctrico que emite una pequeña luz, en alusión a la supuesta capacidad que tienen estas construcciones de generar energía cósmica, relacionada con el campo magnético y eléctrico.

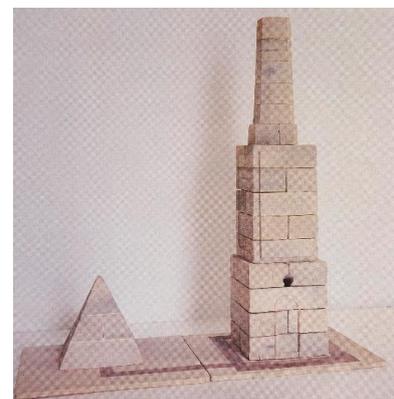
²⁵⁸ *Apud.* BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado*, p. 20.



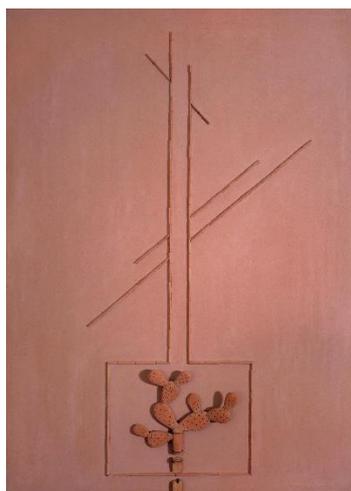
Pirámide y esferas, 1979.
Refractario, 39 x 42 x 20 cm.

Del mismo modo, sorprendieron al artista los laberintos que albergan los interiores de las propias pirámides, ideados de este modo para evitar posibles saqueos y proporcionar al faraón allí sepultado un descanso eterno. De esos complejos entramados de pasillos, corredores, cámaras y estancias nació la idea que llevó a Navarro a realizar dos relieves en barro cocido que, si bien representan la idea de aquellos caóticos conductos, no definen con rigor histórico la finalidad de los mismos.

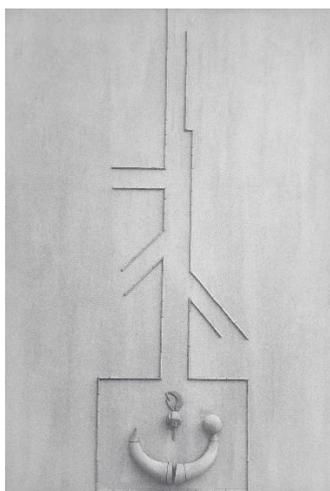
Estos pasadizos, que constituyen una interpretación “decó” de lo egipcio, no conducen a los sarcófagos de ningún faraón, sino a una serie de formas un tanto *sui generis*, como un cactus o la cornamenta de un astado junto a una llama de fuego, lo que alude a elementos tradicionales de su entorno vital como son, por un lado, la chumbera, una especie de cactus abundante en la flora local mediterránea y, por otro lado, el toro embolado, festividad muy arraigada en los pueblos valencianos, que consiste en aplicar estopas ardientes en los cuernos del animal.



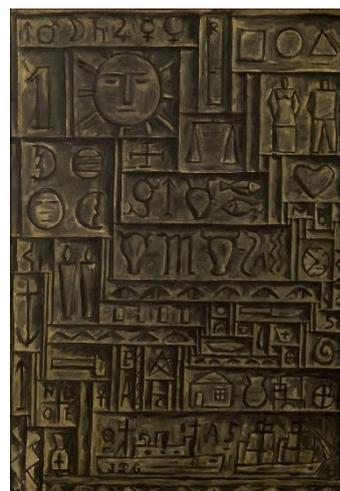
Chimenea, 1979.
Refractario, 100 x 100 x 43 cm.



Figa palera, 1979.
Terracota y madera,
150 x 150 x 7 cm.

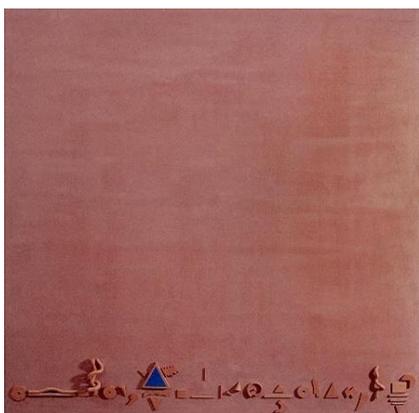


Bou embolat, 1979.
Terracota y madera,
150 x 150 x 10 cm.



Joaquín Torres García.
Arte Universal, 1943

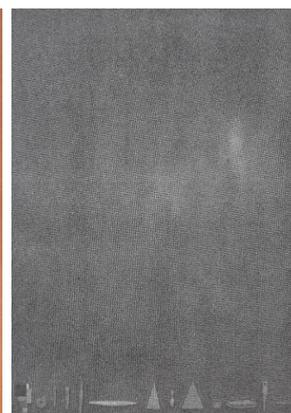
Una de las cosas que más atrajo la atención del creador en su visita a Egipto fue la escritura jeroglífica. De ella pudo extraer el gusto por la simplicidad y la sencillez de las formas representadas, así como la minuciosidad requerida en su ejecución. Tal es la sacralidad que desprenden estos relieves que calaron de manera notable en el artista valenciano. Esa fijación por el componente arqueológico a través del cual, desde un punto de vista romántico, se recupera el pasado para contemplarlo en el presente, es decir, la idea de vestigio, es algo que también caló en otros artistas de su generación como Carmen Calvo que también pudo percibirlo y trasladarlo a sus obras, no solo por lo que supone esta idea de testimonio histórico, sino por el componente estético que aporta la reiteración de elementos. Del mismo modo, el artista uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949) coincide con Navarro en esa influencia de lo críptico y las formas relacionadas con los jeroglíficos, además de encontrar un nexo común en su percepción del Universalismo constructivo, movimiento del que se le considera fundador, así como en los volúmenes de la ciudad, el empleo de piezas modulares, incluso en el interés por lo industrial y el componente lúdico infantil del juego en sus creaciones. En el caso de Navarro, los elementos que repite en sus relieves se basan en formas geométricas algo más abstractas que las egipcias, en los que se cuela algún elemento autóctono valenciano como son los aperos de labranza, los cuales ya había introducido en otras obras anteriores, y que no desentonan en este contexto exótico, pues tanto Egipto como Mesopotamia se caracterizaron por ser fuertes imperios agrarios.



Jeroglific, 1979.
Terracota y madera,
150 x 150 x 7 cm.



Origen I, 1979.
Terracota y madera,
105 x 105 x 8 cm.



Origen II, 1979.
Terracota y madera,
150 x 150 x 7 cm.

Pero sin duda, el símbolo que más cautivó la mente creadora de Miquel Navarro fue, como no podía ser de otra forma, la pirámide. Unas construcciones que ya fascinaban a Miquel en su niñez cuando las observaba con entusiasmo en sus cromos coleccionables de *Las maravillas del universo* de Nestlé. Fueron esas imágenes infantiles las que le llevaron a recrear el mundo egipcio en algunas obras que ejecutó a finales de los 60. Pero fue a su vuelta del viaje por Egipto cuando se decidió a componer una nueva instalación que tituló *Pirámide*.

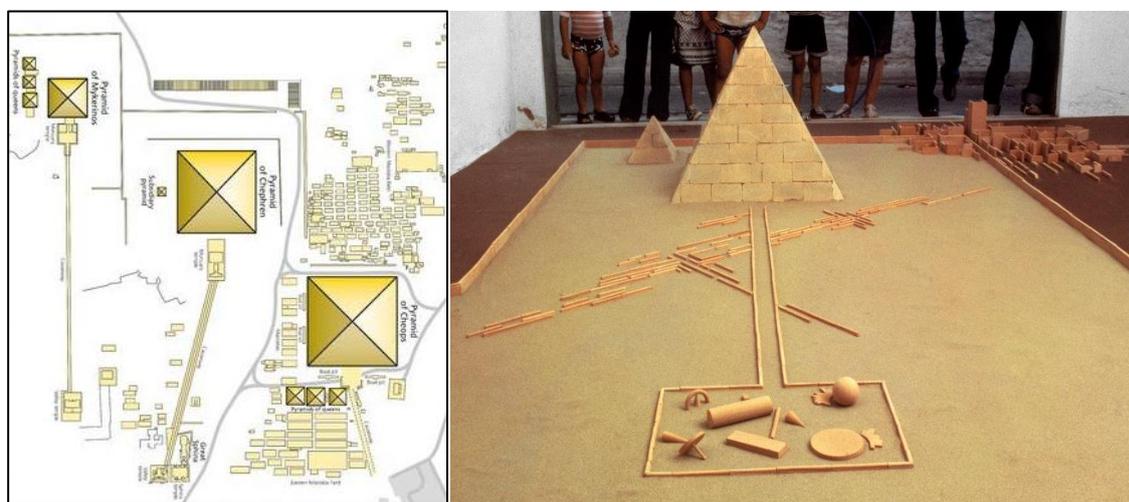
La elección de la Pirámide responde a muchos significados. La escojo como elemento enclavado en la Historia, como elemento geométrico. La Pirámide es también un edificio funerario, que sugiere una serie de cuestiones filosóficas entre el sexo, la vida y la muerte. [...] Antes de viajar a Egipto ya había empezado a trabajar con la pirámide, que además es una figura que se encuentra en dibujos y grabados míos del 68.²⁵⁹



Pirámide, 1978-1979.
Terracota, refractario y arena, 63 x 600 x 270 cm.

²⁵⁹ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Op. cit.*, p. 20.

Lo enigmático y lo oculto que transmiten las pirámides fue plasmado por Navarro en esta obra que se compone de una gran explanada de arena cercada por un límite de piezas de terracota.



Comparativa entre el complejo funerario de Giza y la obra *Pirámide*

En el interior de este recinto aparecen varios grupos escultóricos. El principal, protagonizado por la pirámide que da nombre a esta obra que, junto a otras dos de menor tamaño, recuerdan irremediabilmente al complejo de Giza, y que están construidas con bloques de refractario, emulando los sillares con los que los antiguos egipcios levantaron las de Keops, Kefrén o Micerino, y que presenta un lado deteriorado, tal y como se encuentra en la actualidad las pirámides de las reinas, dentro del complejo funerario de este último faraón. Una gran avenida, a modo de la calzada procesional de la nombrada necrópolis, conduce desde la pirámide a otro recinto cercado en cuyo interior se encuentra una gran variedad de formas geométricas que ya habían protagonizado obras anteriores del artista, y que por su forma y composición recuerdan a los conjuntos que estaba realizando en los últimos años.

Si lo ancestral se encuentra representado en estas dos partes de la instalación, la contemporaneidad hace acto de presencia en otros dos grupos escultóricos que se entremezclan con los ya comentados. Atravesando la avenida central, un grupo de piezas alargadas crean una diagonal que rompe compositivamente el montaje. Vendrían a reflejar un conjunto de pequeñas construcciones que formarían parte de los cementerios de

mastabas y tumbas, propios de este tipo de escenarios. En uno de los laterales del conjunto se abren al exterior en diagonal unas avenidas de acceso, mientras que en el lateral opuesto crece, extramuros, un poblado o aldea, pensado para ser habitado, y no con fines funerarios como el resto de las edificaciones dispuestas en esta *Pirámide*.

Aunque la referencia indiscutible de esta instalación es el complejo funerario de Giza, según ha manifestado su autor, *Pirámide* no pretende ser, en ningún caso, una maqueta de este, ni siquiera la representación de un escenario real. Aunque se observan trazas de modernidad, esta obra no se gestó inspirada en ninguna corriente artística previa ni ningún artista en concreto, si bien es cierto que bebe de algunas tendencias contemporáneas:

No hace referencia al constructivismo de una manera formal directa, sin embargo, el esquema donde se asienta la pirámide sí que es constructivista, un poco. Pero luego hay una mezcla de detalles, por una parte, hay unos elementos muy primitivos, con referencias arqueológicas y luego referencias también míticas y filosófico-metafísicas, como pueden ser los laberintos.²⁶⁰

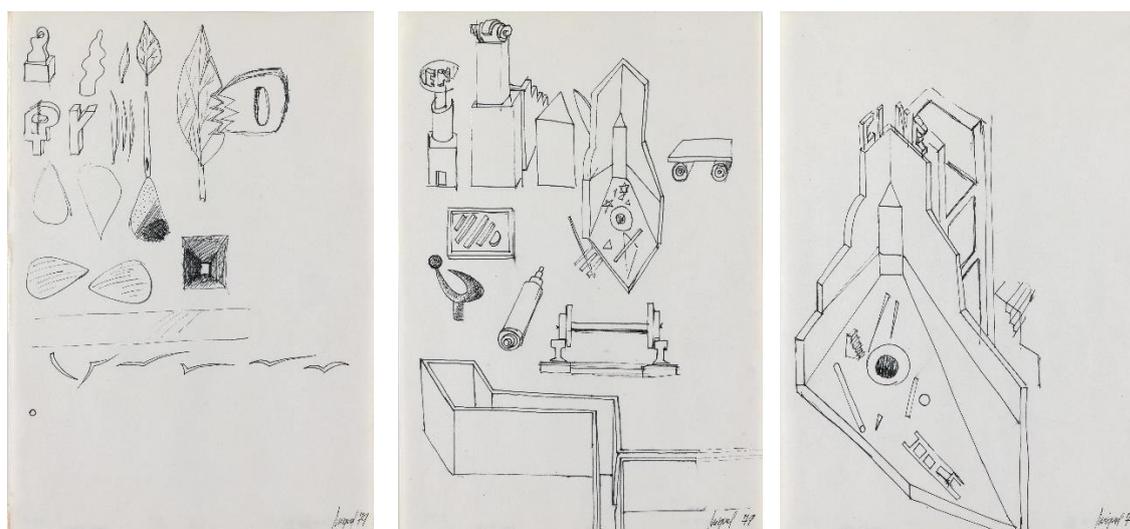
Es este tema de lo egipcio el que constituye la novedad en este tipo de obras, pero lo que Navarro realizó en esta ocasión es lo mismo que venía plasmando en sus anteriores ciudades desde la ejecución de la primera de ellas a principio de la década de los 70, es decir, un terreno con construcciones agrupadas en una escala muy inferior al hombre. Como en las composiciones previas, se han generado multitud de interpretaciones a su alrededor, que van desde la plasmación artística de los diferentes tipos de muerte (corporal, mística, etc.), hasta la importancia que trasciende de la combinación de lo arqueológico con lo conceptual.

Esta instalación se expuso por primera vez en la exposición individual dedicada a Miquel Navarro que tuvo lugar en la Galería Vandrés de Madrid celebrada a finales de 1979. En la muestra también se expusieron obras relacionadas con la temática egipcia como las analizadas anteriormente entre las que se encontraba todo tipo de géneros artísticos como la escultura, la instalación, el relieve o el dibujo. Algunas de ellas fueron *Pirámide con rosa*, *Puerta entreabierta*, *Capilla y cosmos*, *Bou embolat*, *Figa palera*, *Pirámide y esferas* o *Jeroglífico*, todas ejecutadas entre 1978 y 1979.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 20.

3.6. – EL ESTUDIO TÉCNICO DE LAS ESTRUCTURAS CONSTRUCTIVAS EN DIBUJO Y ESCULTURA (1979 – 1982)

Con el fin de los años setenta y el inicio de la década de los ochenta, Navarro rescató un asunto ya tratado en obras anteriores como muestra de preocupación por su tratamiento, así como por un afán de perfeccionamiento sobre esta temática, simple en apariencia pero de gran relevancia y de alta exigencia técnica. Hablamos de la representación de lo constructivo, contenido que ya se había visto en obras de principios de los setenta como la serie de dibujos de *Naturalezas muertas* (1972), y posteriormente en lo tridimensional con *Observatorio* (1973-1974) o *Frontón* (1974). Entre el año 1979 y 1982 Navarro llevó a cabo una larga lista de obras, tanto en dibujo como en escultura, que versan sobre esta materia, aunque en este caso se percibe un mayor perfeccionamiento, no solo en la técnica para ejecutarlas, sino también en su manera de concebirlas, mucho más aventurada, personal y contemporánea.

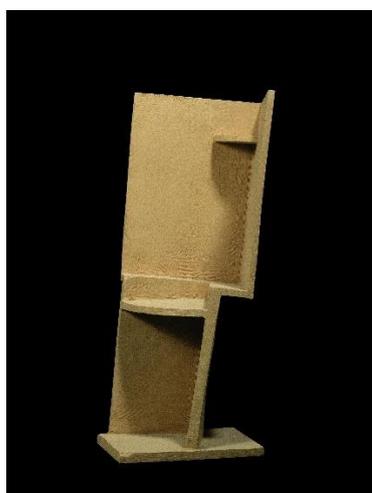


Serie *Suelto*, 1979. Tinta sobre papel, 31,2 x 21,5 cm.

La serie *Suelto*, que consta de tres dibujos en tinta sobre papel, es la antesala de lo que se va a gestar posteriormente en terracota y refractario. En ellos, el artista insiste nuevamente en la representación de esquinas interiores que marcaron sus esculturas de estos años. Esta obsesión por los rincones reside en la intención empeñada de reanudar artísticamente la estrecha relación que une al autor con los elementos contextuales de su infancia, incluso de su juventud, pero siempre muy arraigado a sus orígenes y sus lugares

habituales entre los que se encuentra, como resulta lógico, su casa. El hogar donde creció junto a su familia remueve la memoria de Navarro para traer al presente pequeños fragmentos de aquellos lugares más íntimos y familiares, donde se sintió protegido y que ahora plasma en sus obras de arte para transmitir el calor de la interioridad que en él producían aquellos entrañables recovecos. ¿O es que a caso existe un lugar durante la infancia que vincule más a un ser humano que su propia casa? Juan Ángel Blasco Carrascosa lo explicaba de la siguiente manera:

La casa –“su casa” como referente más o menos consciente– y los rincones que son sus auténticos gérmenes. Esa casa que él representará descompuesta o desdoblada en sus esquinas y rincones, muros y paredes de cuartos y habitaciones. La casa constituida como un centro cósmico, su particular *omphalos*, el ombligo del mundo. Ese lugar fijo e inmóvil de aspecto protector que nos da refugio, que acoge a quien en ella vive. El espacio propio que nos procura la seguridad; el reducto privado que garantiza nuestra intimidad. Ese centro espiritual interior, espacio al que aferrarse para la búsqueda soledad; el ámbito reducido que activa el ejercicio del recuerdo, la posibilidad del reencuentro con la memoria íntima; el lugar propicio para el ejercicio de la imaginación; el hogar del autorrepliegue intimista, del soliloquio o mudo diálogo con la meditación y el ensueño.²⁶¹



Pequeña esquina I, 1979.
Terracota, 48 x 16 x 18 cm.



Pequeña esquina II, 1979.
Terracota, 33 x 17 x 12 cm.

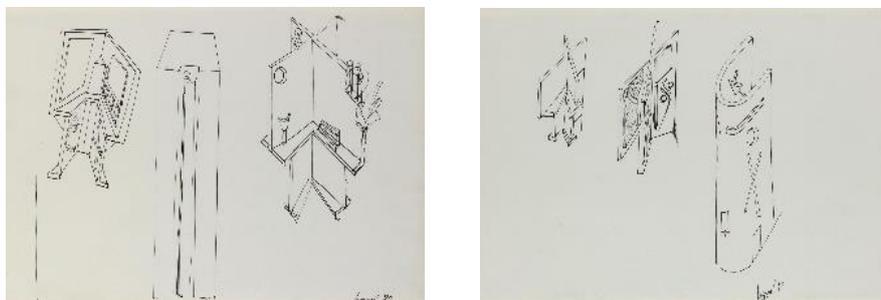


Sin título, 1979.
Terracota, 68 x 28 x 26 cm.

En las tres esculturas resultantes de estas reflexiones y miradas al pasado, se observa el creciente interés por emplear el recurso de las diferentes alturas para conseguir la perspectiva y escala deseadas. Incluso mantiene una aparente inestabilidad, al igual que en su obra gráfica acerca del tema constructivo. Se hace además una interesante lectura sobre

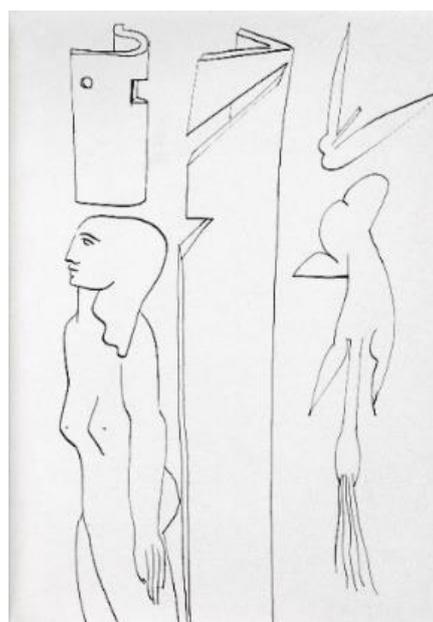
²⁶¹ *Ibid.*, p. 20.

el juego entre la materia y el espacio, entre la masa y el vacío. Este recurso ya había sido empleado en sus instalaciones en las que las piezas matéricas adquirirían tanto valor como el espacio que las separaba. Las primeras manifestaciones llevadas a cabo por el artista, recién inaugurada la década de los ochenta, fueron una serie de dibujos en los que no cesa la persistencia sobre la cuestión constructiva. La serie *Dibujos de paredes*, formada por cuatro dibujos en tinta y grafito sobre papel, podría considerarse una prolongación de la serie *Suelto*, aunque se detectan influencias decorativas sobre los muros representados, de corte geométrico y notas suprematistas, que se materializarán tridimensionalmente este mismo año.



Serie *Dibujos de paredes*, 1980. Tinta y grafito sobre papel, 23 x 32 cm.

Tras esta secuencia gráfica, el artista creó una extensísima colección de dibujos que representan todo tipo de estructuras arquitectónicas, retratos, formas orgánicas indefinidas, escenas surrealistas y detalles cotidianos, que en total superan los sesenta ejemplares y que suponen para Navarro una especie de *brainstorm* que trasladará a sus esculturas. Debe destacarse que, si bien la representación de seres humanos y otros objetos es algo meramente anecdótico y fruto del capricho de su autor, lo verdaderamente relevante en estas ilustraciones es el diseño de los tabiques y muros. Fue entonces cuando Miquel Navarro llevó estas ilusorias escenas a la realidad de lo corpóreo que otorga el género



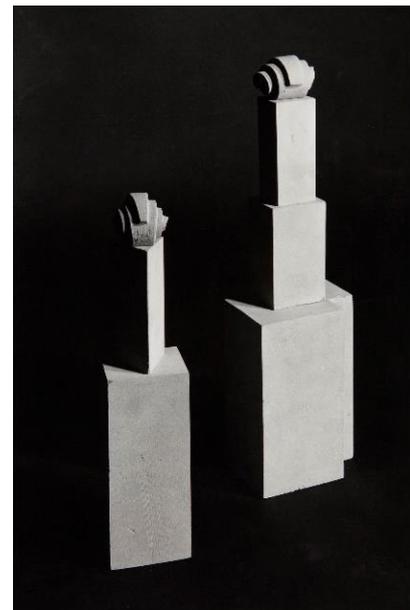
Sin título, 1980.
Tinta sobre papel, 30 x 20 cm.

escultórico. Se sucedieron, del mismo modo que había ocurrido con los dibujos, numerosas esculturas de pequeño tamaño que versan sobre el contenido de dichos esbozos, esto es paredones, diques y muros de todo tipo, a los que añade su particular visión abstracta, además de una serie de guiños decorativos coloristas de reminiscencias vanguardistas.

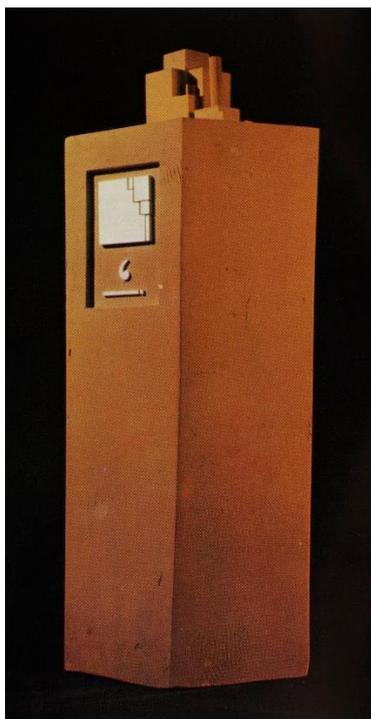


Esquina, 1980. Madera y terracota, 106 x 47 x 35 cm.

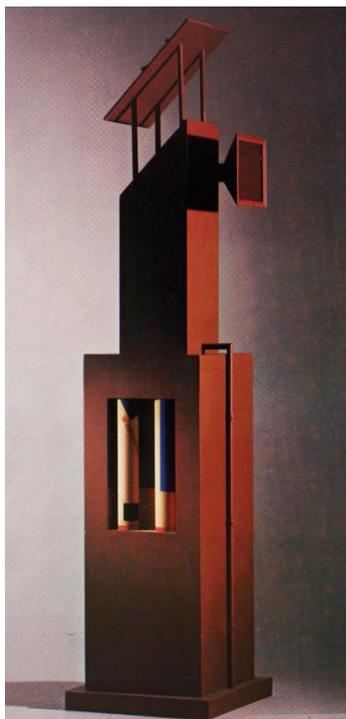
De fríos ángulos cerrados, con una enigmática asimetría, estas pequeñas piezas en terracota conservan el intimismo de las esculturas de este estilo que realizó en 1979 y de los dibujos que las preceden. De gran delicadeza y fragilidad, estas variadas paredes no se limitan a ser la representación de simples construcciones, sino que incluyen una visión meditada y artísticamente culta de lo que quieren transmitir. Rasgo común en la mayoría de ellas es la presencia de un pequeño orificio a modo de ventana que ya se había advertido en las gráficas de sus cuadernos, y que insiste en la idea de jugar con la materia y el vacío, así como con la finalidad de establecer un conducto al exterior.



Sin título, 1980.
Terracota, 70 x 80 x 30 cm.



Arábigo aragonés, 1980.
Terracota, 72 x 28 x 28 cm.



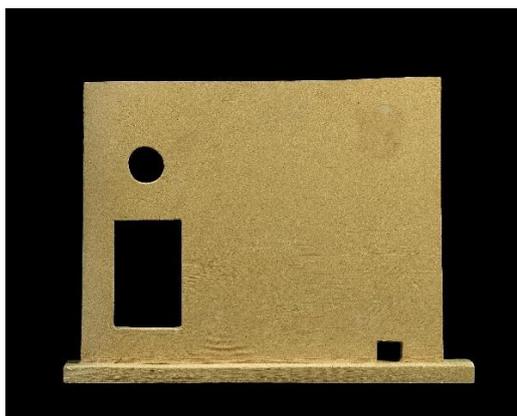
Torre control, 1980. Hierro y terracota, 117 x 27 x 27 cm.



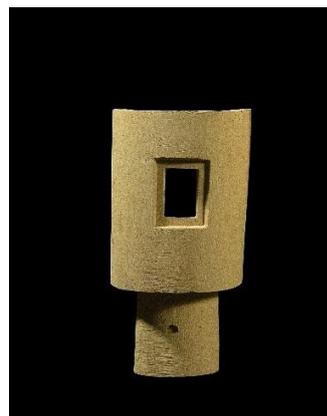
Torre con un solo objetivo, 1980.
Terracota, 73 x 25 x 27 cm.



Mirador I, 1980.
Terracota, 58 x 13 x 14 cm.



Mirador II, 1980.
Terracota, 31 x 42 x 5 cm.



Mirador III, 1980.
Terracota, 20 x 10 x 8 cm.



Remate con chaflán, 1980.
Terracota, 66 x 12 x 12,5 cm.



Pared, 1980.
Terracota, 27 x 28,5 x 10,5 cm.

Todas las ideas y estéticas plasmadas en estas esculturas quedaron reunidas en la composición *Paredes*, que a modo de conclusión, resume de manera muy lúcida esos muros curvados y ligeramente inclinados propios del surrealismo, pero también los cromatismos neoplasticistas, y la geometría abstracta que bebe del suprematismo.



Paredes, 1980. Terracota, Medidas variables

El artista remató esta fructífera etapa escultórica avanzando un paso más en lo que al color y la línea se refiere. En 1981 realizó tres esculturas que aportaron tres innovaciones a desarrollar en la década que entonces empezaba. Por un lado, otorga una gran importancia a la diagonal como línea compensatoria en la composición de la pieza. También se reafirma en el valor de la intersección de planos creando así más volumen y perspectiva. Por otro lado, amplía las dimensiones de sus obras superando el metro de altura y dejando relativamente relegadas las pequeñas tallas que venía realizando hasta el momento. Por último, el empleo cromático de un color vibrante como es el característico azul que se observa en obras como *Cuatro rincones*, *Intersección* o *Cuatro rincones con espiral*, muestra rasgos suficientemente personales como para afirmar que estamos ya ante las piezas de un artista con contenido propio.



Intersección, 1981.
Terracota y madera,
93 x 52 x 53,5 cm.



Cuatro rincones, 1981.
Terracota y madera,
139 x 59 x 85 cm.



Cuatro rincones con espiral, 1981.
Terracota y madera,
139 x 45 x 85 cm.

3.7. – ACTIVIDAD EXPOSITIVA

Como se adelantaba al inicio del presente capítulo, las vías de lenguaje que desarrollaron los artistas españoles de los ochenta gozaron de un considerable calado en el ámbito internacional, lo que se tradujo en un aumento de exposiciones colectivas en las que se mostraban sus trabajos fuera de España. Miquel Navarro participó en algunas de ellas, no sin antes formar parte de otras a nivel nacional. Estas iban afianzando su papel dentro del orbe artístico nacional del momento, como ocurrió en dos discretas individuales de las que no se conservan datos, siendo una de ellas la celebrada en 1973, en el marco de las Salas de Arte, organizadas por la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, y otra la organizada en la galería Val i 30 de Valencia. También en la muestra colectiva “Pintura Española Actual”, que tuvo lugar en el centro de Arte M-11 de Sevilla en 1974, o en la ya comentada presentación de su obra *La Ciutat 73-74* en el Colegio de Arquitectos de Valencia y Murcia ese mismo año.

Las muestras mencionadas condujeron a que un año más tarde, en 1975, recibiera la propuesta para exponer de forma individual en la reconocida Galería Buades de Madrid, lo que supuso una inyección de notoriedad dentro del ámbito nacional. En ella mostró de nuevo *La Ciutat 73-74* junto a otras obras, principalmente escultóricas, aunque también hubo cabida para obras bidimensionales. Cuarenta años después de aquella muestra, la crítica seguía recordando la exposición, como expresó Mariano Navarro en 2016:

Cuando expuso en Buades en marzo de 1975 –de la que recuerdo la escultura hecha de ladrillo refractario y arcilla modelada por él mismo, que tenía una vaga relación con los cementerios marroquíes o egipcios–, se hizo evidente que su trabajo pertenecía a la misma órbita que surcaban desde principios de esa década artistas como Carlos Alcolea, Carlos Franco y otros que conformaron la figuración madrileña. La misma que subvertiría muchos de los presupuestos que se daban por fijados en la pintura española.²⁶²

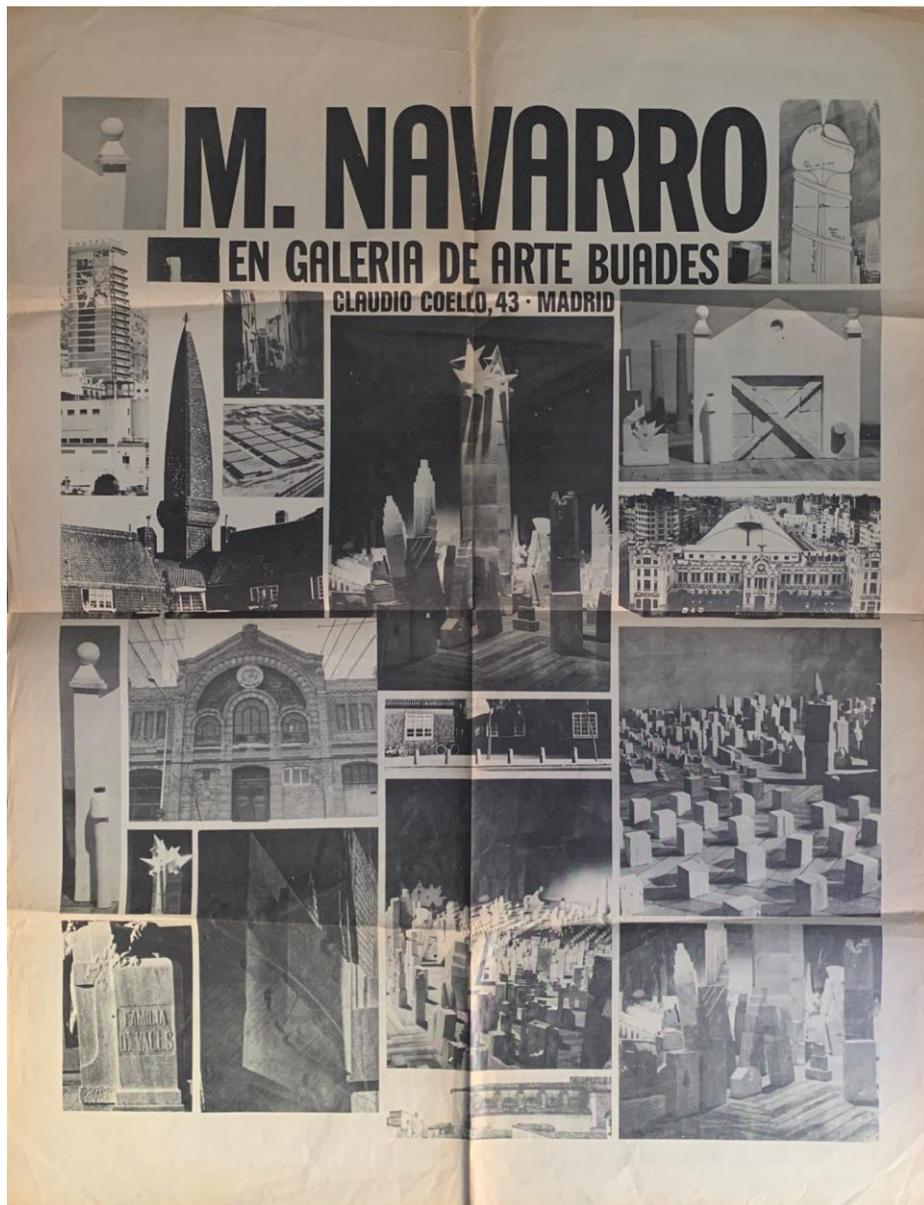
Con motivo de la muestra se editó un desplegable que, a modo de catálogo, mostraba las obras expuestas acompañadas de un interesantísimo texto del crítico de arte Juan Manuel Bonet, promotor e impulsor de la muestra. En él, además de advertir la convivencia entre múltiples conceptos, entre ellos lo tradicional y lo visionario, junto a ciertas pinceladas de erotismo, Bonet reconoce su admiración por las obras de Navarro, exaltando de ellas que “la motivación poética y sentimental adquiere formas lógicas”.²⁶³ Además, ya

²⁶² NAVARRO, Mariano. “Miquel Navarro: Jardín de cactus”. *El Cultural*, 19 de febrero de 2016.

²⁶³ BONET, Juan Manuel. “Miguel Navarro constructor”. En: *M. Navarro en Galería de Arte Buades*. Madrid: Galería de Arte Buades, 1975, s/p.

detecta en las creaciones del valenciano el tan evidente peso de la nostalgia y las remisiones al pasado:

Una ciudad en base al deseo y para el deseo, pero en la que pervive el peso de las civilizaciones pasadas y la utópica voluntad planificadora de los arquitectos visionarios: el plano imaginario de Miquel Navarro se identifica en el pensamiento con el mapa de Borges y con la arqueología, en la que a menudo las motivaciones aparentemente científicas no son más que una justificación y encubrimiento de una poética del retorno a las cosas pretéritas.²⁶⁴



²⁶⁴ *Ibid.*

La buena acogida que tuvo por parte de la crítica se plasmó en las palabras de Calvo Serraller:

No dudo en calificar como auténtico acontecimiento la muestra individual que presentó, en la madrileña Galería Buades [...] con el título genérico “La ciudad”. Un año antes la había presentado en la sede del Colegio de Arquitectos de Valencia, pero fue con motivo de su presentación madrileña cuando se produjo esa resonancia polémica que convierte un suceso artístico en un factor de positiva significación.²⁶⁵

En 1976, la galería valenciana Temps dedicó una exposición al diálogo que establecían las obras de dos creadores, todavía emergentes como eran Miquel Navarro y Carmen Calvo. En sus salas exhibió obras tridimensionales de reducido tamaño con alusiones fálicas, conjuntos de pequeñas piezas independientes de aspecto anatómico, la obra *Pas a nivell*, y algunas piezas de lo que conformaría la instalación *Torre avenida*. En el catálogo editado con motivo de la muestra se recoge una interesante conversación entre ambos creadores de la que se extraen conclusiones que anticipan su obra posterior.

Navarro formó parte de la legendaria muestra “Els altres 75 anys de Pintura Valenciana”, encuentro imprescindible en la historia del arte valenciano reciente, en la que colaboraron las galerías Punto, Val i 30 y Temps de Valencia, en el marco de los actos de protesta promovida por el Col·lectiu d’Artistes Plàstics del País Valencià, contra el Ayuntamiento de Valencia por la exposición “75 años de pintura valenciana” celebrada en 1975, que había excluido a la mayoría de artistas emergentes. Esta exposición fue acompañada de un manifiesto²⁶⁶ que Navarro también firmó.

El año 1977 le deparaba al artista cinco muestras: una colectiva en la sala de exposiciones perteneciente a la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, junto a otros artistas del momento como Alaminos, Alcolea, Criado, Lootz, Navarro Baldeweg, Serrano, Utray y Valcárcel Medina; las colectivas “Cinco ceramistas” y “6 artistas valencianos”, ambas en la



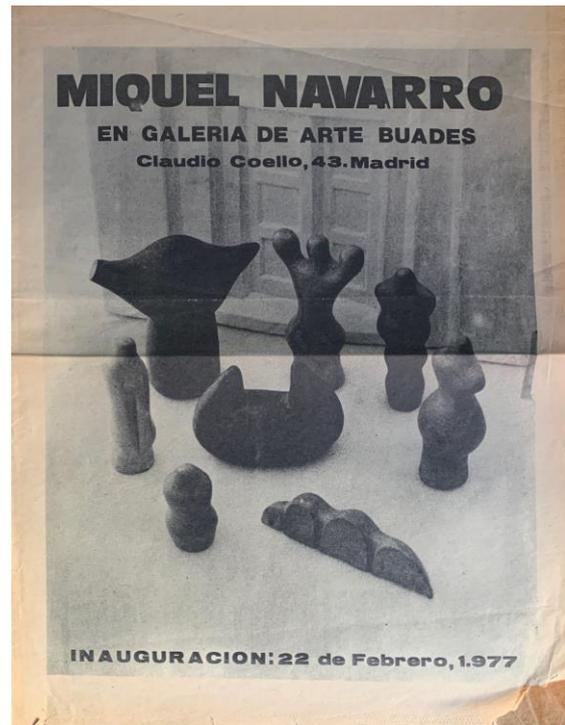
Reverso de la invitación a la inauguración de la muestra “6 artistas valencianos”. Galería Ponce de Madrid, 1977

²⁶⁵ CALVO SERRALLER, Francisco. *Escultura española actual. Una generación para un fin de siglo*. Madrid: Fundación Lugar C, 1992, p. 53.

²⁶⁶ LLORENS, Tomàs; MARQUÉS, Josep Vicent. *Els altres “75 anys de pintura valenciana”: proposta de treball col·lectiu de pintors del País Valencià*. Valencia: Col·lectiu d’Artistes Plàstics del País Valencià, 1976.

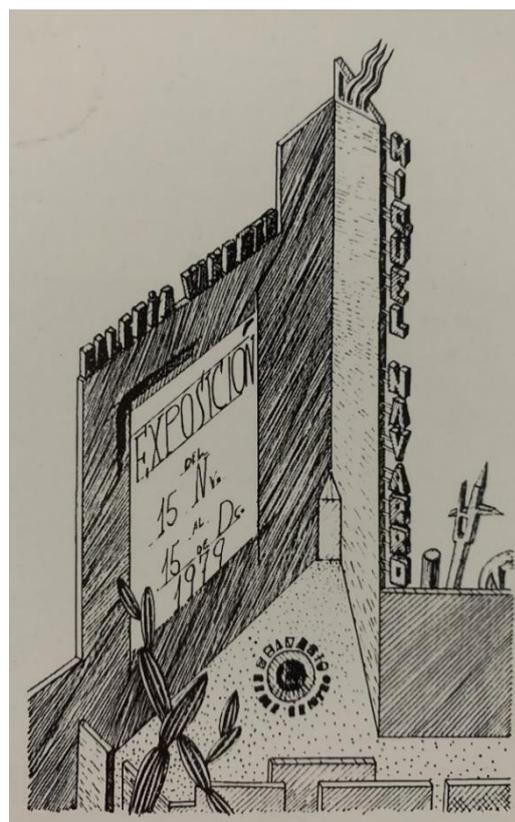
galería Ponce de Madrid, siendo en esta última en la que expuso el montaje arquitectónico *Construcción* junto a las creaciones de Carmen Calvo, Javier Calvo, Ángela García, Gabriel Gomis y Rosa Torres; y dos individuales en las galerías Juana de Aizpuru de Sevilla y Buades de Madrid, siendo en esta última la segunda ocasión en la que expondría en solitario.

En la capital expondría una serie de piezas punzantes extendidas sobre el suelo, algunas piezas en refractario y una interesante vitrina con una escultura a base de escayola y cerámica. Además, la instalación *Torre avenida* y el desmontable *Pas a nivell* también formaron parte de la selección exhibida.



Miquel Navarro en la exposición "Miquel Navarro" en la galería Buades de Madrid, 1977

Los años sucesivos serían para el artista un incesante encadenamiento de exposiciones entre las que destacan la celebrada en 1978 en la Staatliche Kunsthalle de Berlín, “Katalanische Funts des 20 Jahrhunderts”, lo que supondría su primera salida expositiva al extranjero; también los homenajes a Joan Miró en Palma de Mallorca, y a Josep Cornell en Juana de Aizpuru. Resultó tremendamente relevante la muestra individual de la galería Vandrés en 1979, en la que presentó, junto a otras piezas de inspiración egipcia, su obra *Pirámide*. Con motivo de este acontecimiento, el artista realizó dos tintas sobre papel, que se emplearían como carteles de la propia exposición, además de incluir en el catálogo algunos dibujos realizados expresamente para la publicación que acompañaban a los textos de Joan Antonio Toledo y Fernando Huici.



Carteles realizados por el artista para su exposición individual en la Galería Vandrés de Madrid, 1979

La calidad de las obras seleccionadas, así como la buena labor de artista y galería, generaron buenas críticas que se publicaron en la prensa nacional del momento. Decía Juan Antonio Toledo:

Salta a la vista que, además de un hecho físico, ciertamente muy cuidado, amorosamente realizado, estos atractivos ingredientes culturales, lo son de una cierta cultura. [...] Su *escultura* es-cultura. [...] Aquí, además de un paisaje, se está, a la vez, construyendo una *obra*. [...] Podríamos decir que, no tan obviamente, el trabajo que Miquel Navarro nos presenta, está bien “orientado”.²⁶⁷

Miquel Navarro se presenta como escultor, y lo es –¿quién lo duda?– a su manera. [...] se expresa inequívocamente su firme voluntad de trascender la singularidad formal de cada una de las piezas modeladas y el sistema de agrupación ‘pintoresca’ o ‘escenográfica’ de que se había servido hasta ahora. [...] La coherencia con que ha sido montada la ‘maqueta’ de la *Pirámide* (el conjunto más espectacular de esta exposición), extraña por completo a la combinación, feliz, sin duda, pero artificiosa al fin y al cabo, de aquella *ciudad* que expuso en la galería Buades, en 1977. [...] No son versiones miniaturizadas de objetos reales o verosímiles, sino objetos radicalmente nuevos, monumentales incluso, a pesar de su corta estatura, cumpliendo así la paradoja clásica de que lo pequeño parezca mucho mayor gratia artis. [...] La cultura artística de Miquel Navarro juega aquí un papel determinante; y lo juega con la ironía y la nostalgia, a partes iguales, que encontramos sintomáticamente en la mayoría de los artistas valencianos de su generación. [...] Si la originalidad es un criterio suficiente para juzgar una obra, aquí la hay para dar y tomar. Pero no es eso todo. Miquel Navarro ha presentado una exposición muy meditada –voluntariamente ecléctica–, que anuncia soluciones cada vez más brillantes a los problemas que ya nos había propuesto en exposiciones anteriores.²⁶⁸

El año 1980 fue el que catapultó expositivamente a Navarro en el panorama internacional al participar en “New Images from Spain”, una muestra colectiva celebrada en el Museo Guggenheim de Nueva York, patrocinada por el Comité Conjunto Hispano-norteamericano para asuntos Educativos y Culturales, el Instituto de Cooperación Iberoamericana y la Merrill G. And Emta E. Hastings Foundation. Apoyada por el galerista Fernando Vijande y comisariada por Margit Rowell, en esta exposición lo que se pretendía era mostrar al mundo qué se estaba haciendo artísticamente en España. En ella, Miquel Navarro compartió espacio con artistas como Camen Calvo, Sergi Aguilar, Guillermo Pérez Villalta, Zush, Teixidor o Darío Villalba, entre otros. Simultáneamente, se celebraron en Nueva York dos eventos artísticos relacionados con el ámbito español: una gran retrospectiva sobre Picasso en el MoMA, y una imponente exposición individual en el

²⁶⁷ *Apud.* CALVO SERRALLER, Francisco. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985* (Vol. II). Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, p. 1006.

²⁶⁸ GONZÁLEZ, Ángel. “Miquel Navarro”. *El País*, 17 de noviembre de 1979, p. 3.

mismo Guggenheim dedicada a la obra de Chillida, perteneciente a una generación anterior a los participantes de “New Images from Spain”. Paralelamente, también se organizó una exposición en la Hastings Gallery con obras de los mismos artistas que exponían en el Guggenheim a los que se sumó el artista Jose Luis Alexanco. En palabras de Alfonso de la Torre “una auténtica primavera española con ocasión de las inauguraciones, a la par que se generaba, o reeditaba, un secular debate sobre el concepto de ‘lo español’. [...] No cabía duda, aquel era ‘el año del arte español en América’ ”.²⁶⁹



Es primordial remarcar la importancia de aquellos años para los artistas españoles, pues fueron decisivos: la muerte de Franco no solo propició el fin de un sistema dictatorial y el inicio de uno democrático, sino que se gestó un marco incomparable en el que se descubrió internacionalmente el arte contemporáneo español. Nuestro país se reincorporaba al concierto de las naciones democráticas mientras que Navarro era seleccionado por primera vez para una exposición internacional de un nivel superior. Exponer en el Guggenheim de Nueva York catapultó a Navarro a la constelación de artistas relevantes del panorama artístico del momento.

Uno de los momentos más importantes de mi carrera es cuando me seleccionaron para una exposición en el Guggenheim, en 1980. Entonces empecé a pensar que ya podía profesionalizarme y dedicarme exclusivamente a la escultura, aunque todavía con algunas dificultades.²⁷⁰

²⁶⁹ TORRE, Alfonso de la (com.). *New Images from Spain. Guggenheim, NY 1980* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería José de la Mano, 2018, p. 2.

Las obras que el artista mostró en la exposición fueron dos dibujos y un conjunto de piezas escultóricas, algunas de ellas relieves ejecutadas a lo largo de la década de los setenta, entre las que destacan las de contenido oriental, fragmentario y artesanal a raíz de su periplo por Egipto. Si hay que determinar un denominador común en las obras seleccionadas del valenciano ese es, sin duda, el componente constructivo y arquitectónico. En este sentido, la elección de las piezas resulta reveladora, pues es curioso que teniendo en su haber una colección extensa de pinturas y obra gráfica, se decidió mostrar casi únicamente piezas escultóricas, lo que constituye una señal inequívoca de su ya decidida vocación de ser escultor, así como de situarse firmemente como tal en el panorama tridimensional de un modo definitivo. De la Torre observa que “Miquel Navarro mostraba la condición de escisión del ser en el mundo moderno reconociendo el fragmento, como inalienable materia de expresión”.²⁷¹



Recuerda Navarro: “aquello fue importantísimo para nuestras carreras. A mí, por ejemplo, me seleccionaron como uno de los mejores escultores españoles del momento para otra exposición en Washington”.²⁷² Luego itineró a la Hasting Gallery/Spanish Institute (Nueva York), y a las



Miquel Navarro con Jordi Teixidor y Carmen Calvo. Nueva York, 1980

²⁷⁰ FERNÁNDEZ, Montserrat. “Miquel Navarro. Prototipo de escultor de la nueva era”. *Revista MAN*, nº 26, 26 de diciembre de 1989, p. 66.

²⁷¹ TORRE, Alfonso de la. *Op. cit.*, p. 4.

²⁷² LÓPEZ, Ianko. “El día en que 11 artistas españoles ‘asaltaron’ el Guggenheim de Nueva York, gracias a ‘la Mr. Marshall del arte’”. *El País*, ICON, 2 de enero de 2019.

ciudades de Corpus Christi (Tejas), San Antonio (Tejas), Colorado Spring (Colorado) y Alburquerque (Nuevo Méjico) entre el 80 y el 81.



Artistas participantes en “New Images from Spain” junto a la comisaria Margit Rowell.
Nueva York, 1980

El éxito de Navarro en esta exposición fue tal que, una vez finalizada la muestra fue invitado a participar en convocatorias de gran prestigio internacional como “Architectural Sculture” en el Institute of Contemporary Art de Los Ángeles en 1980, así como en diversas muestras celebradas en Europa y América, como la XI Conferencia Internacional de Escultura, donde coincidió con Chillida y Miró, celebrada en Washington en 1981. Además, participó en la IV Bienal de Coltejer (Medellín), y en dos colectivas simultáneamente: “Arte en el país valenciano” en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, patrocinada por el Ayuntamiento de Valencia, y “30 artistas valencians”, que se inició en el Ayuntamiento de Valencia para posteriormente itinerar como “30 valencianische Künstler” a Rathaus (Maguncia), compartiendo muestra con otros 29 artistas que por aquellos años habían cosechado un reconocimiento notable en España, o estaban en vías de hacerlo.

En 1982 fue seleccionado en la XII Bienal de Jóvenes de París, cita de referencia en el sistema artístico europeo, siendo también uno de los representantes del pabellón español en la Bienal de Venecia de este año, sin lugar a dudas uno de los pabellones más exitosos de dicha edición. Expuso en el “II Salón de los 16”, organizada por el periódico Diario 16 y celebrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, junto a Menchu Lamas, Joan Cardells o Alfonso Albacete, entre otros. En ella exhibió su composición *Paredes* y varias esculturas de torres. De sus ciudades se dijo en el catálogo, al que dieron aspecto de periódico, que eran “un proyecto de vida. Porque esto es lo que florece en la geografía escultórica/arquitectónica de Miquel Navarro: un proyecto de vida. Una remodelación del ser y del estar, de la conciencia del hombre ante las cosas”.²⁷³

En la galería Fernando Vijando formó parte de una colectiva y, posteriormente, también expuso de forma individual con la muestra “Esculturas, acuarelas, dibujos. 1972-1982” en la que se presentaron varias instalaciones pero también esculturas exentas y parte de su obra gráfica, todas ellas de contenido metafísico, como *Torre con un solo objetivo* (1980), *Arábigo aragonés* (1980), *Depósito con respiradero* (1981), *Metafísica I* (1981), *Bifurcación* (1982) o *Media esfera vaciada* (1982), entre muchas otras. De esta muestra, Francisco Calvo Serraller escribiría una crítica en la que resaltaría el carácter moderno y revolucionario del artista:

Quien quiera conocer los nuevos derroteros del arte en nuestro país debe visitar la exposición que ahora exhibe en Madrid el escultor valenciano Miquel Navarro. [...] Lo importante es, en definitiva, poder desarrollar coherentemente una imagen plástica del mundo sin pararse a pensar en los condicionantes del pasado. [...] Pero hay que añadir otra nota distintiva nueva en el momento actual, que es el que vive y representa un artista como Miquel Navarro, y esta se refiere a la cualidad sincrética, compleja, manierista, a través de la cual se relacionan con el pasado los creadores de ahora, llamados quizá por eso posmodernos o posvanguardistas. M. Navarro [...] es uno de ellos. [...] Para Miquel Navarro la modernidad es ya un almacén de símbolos y formas con los que puede hacerse un mundo a su medida, reavivar la inteligencia y la pasión mediante un juego fascinante.²⁷⁴

²⁷³ LOGROÑO, Miguel. “Miquel Navarro. Arquitecto de sueños”. *Diario 16*, 23 de mayo de 1982, s/p.

²⁷⁴ CALVO SERRALLER, Francisco. “La escultura posmoderna de Miquel Navarro”. *El País*, Artes, n° 133, 29 de mayo de 1982, p. 3.

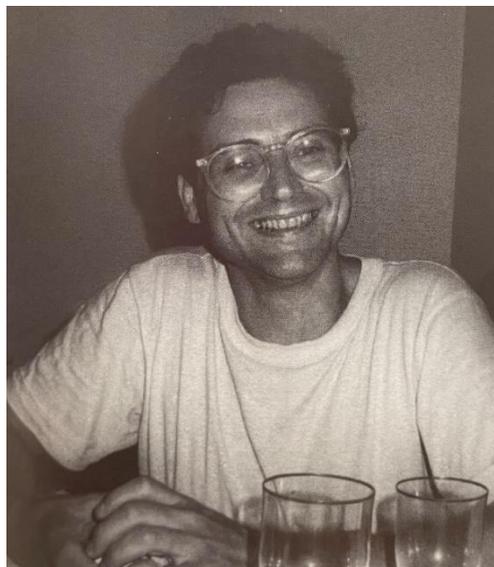
CAPÍTULO IV

Pasado y “presente inmediato”. Entre las añoranzas de la infancia y la mirada a la modernidad, 1983-1994

- CAPÍTULO 4 -

PASADO Y “PRESENTE INMEDIATO”.²⁷⁵ ENTRE LAS AÑORANZAS DE LA INFANCIA Y LA MIRADA A LA MODERNIDAD, 1983 - 1994

Miquel Navarro siempre ha reconocido que la añoranza del pasado es algo innegable en su obra. Así se ha podido comprobar en las creaciones analizadas en páginas anteriores donde las alusiones a su época infantil y al entorno en el que creció son una constante. Pero también ha quedado demostrada su habitual mirada hacia las vanguardias. Ante el planteamiento de un posible sentimiento de nostalgia en su obra, decía Navarro:



Miquel Navarro, 1984

La verdad es que para mí el pasado es muy importante como creo que lo es para todo el mundo: el pasado y también el presente. Y a veces, en ese presente y en ese pasado y puede que también en algún futuro, existe lo que podríamos llamar un presente inmediato. Es ahí donde se encuentra el aspecto vital de la cuestión, que en mi obra corresponde al elemento del agua. [...] No me interesa el futuro, sino solo el presente inmediato. [...] Creo que más bien se trata de una reflexión sobre el presente eterno. Detesto profundamente toda ideología que comprometa a las personas para “el futuro”.²⁷⁶

En la etapa que procedemos a desgranar, que abarca la producción artística entre principios de los ochenta y mediados de los noventa, Navarro demuestra un claro dominio de las técnicas y las temáticas trabajadas hasta el momento, reafirmando en sus obras, concebidas desde nuevos puntos de vista, pero sin abandonar su particular modo de ver y comprender el mundo. Uno de los mayores rasgos que identifica las obras realizadas en estos años es el carácter intimista que desprenden piezas cuyo contenido ya ha sido tratado con anterioridad, pero que ahora incrementarán su sentido más personal y profundo. Continúa tratando temas como lo constructivo y lo ascendente, siempre con connotaciones irónicas, tan características en su repertorio. Retoma las anatomías humanas de mediados de los sesenta para adaptarlas a sus nuevos conocimientos artísticos, empleando su material

²⁷⁵ KELLY, Liam. “Entrevista con Miquel Navarro” [entrevista]. En: KELLY, Liam; PÉREZ, David (com.). *Miquel Navarro 1973-1996* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996, p. 46.

²⁷⁶ *Ibid.*, pp. 46-47.

fetichismo: el barro. No obstante, el afán experimental de este creador saldría a relucir, llevándole a tratar otros contenidos con nuevos materiales mediante técnicas innovadoras.

Así, un tema tan amplio como el agua, fue uno de los asuntos vertebradores, no solo de esta etapa, sino de toda la producción del artista a partir de ese momento. Se trata de una cuestión que remite, de nuevo, a su niñez, por aquello del juego con el agua, el abastecimiento de los campos o los ecosistemas que se organizaban a su alrededor —que también tratará en una gran cantidad de acuarelas—, así como también contempló la necesidad de la humanidad por un bien tanpreciado y vital como es el agua. En ese sentido, se generaron en su imaginación creativa una serie de imágenes muy características y llamativas acerca de la importancia y el significado de este fluido y otros presentes en el cuerpo humano, que hibridaban conceptos, en origen contrarios, como la violencia y la liberación, la fertilidad y la muerte, o el fluir de la vida y el tiempo detenido. Relacionado también con la fecundidad, el contenido que trata sobre cuestiones relacionadas con la mujer y su significado, humano y simbólico, también constituyeron una nueva vía temática que articuló gran parte de las obras de este periodo.

Tal y como se analizará pormenorizadamente a continuación, se observa que todas las cuestiones que trabajó durante estos años estaban condicionadas, en la totalidad de los casos, por sus recuerdos infantiles, pero siempre supeditados por las experiencias vitales, tanto artísticas como personales que le obligaban a enfocar su mirada hacia una modernidad creativa de la que iba a ser plenamente partícipe. Esta combinación de nostalgia y modernidad iba a dar como resultado unas interesantísimas obras de cariz intimista, pero no por ello exentas de contemporaneidad, sino todo lo contrario. El collage, la acuarela, los metales policromados o el hierro vivo aportaron las notas de vanguardia artística, mientras que temáticas como el ser humano en su dimensión física y psicológica, o las ya conocidas instalaciones urbanas, en las que centró gran parte de sus esfuerzos, representaron la pervivencia de las ideas originales de este artista que, tras veinte años creando, acumulaba a principios de los ochenta una notable cantidad de obras realizadas que le otorgaron un merecido reconocimiento por parte del público y de la crítica nacional e internacional.

El panorama artístico en España durante la década de los ochenta se caracterizó por un hecho clave: tras una tradición eminentemente pictórica, la escultura comenzaba a

equipararse a la pintura, justificado en un “interés creciente por lo objetual”,²⁷⁷ y no solo acabaría por superarla, sino que conseguiría derribar las separaciones establecidas entre disciplinas haciendo muy difusos los límites entre ambas prácticas. Una ruptura que en la España de los setenta ya definieron, según Huici, el “par dual representado por las figuras de Sergi Aguilar y Miquel Navarro”.²⁷⁸ Dejando atrás una etapa condicionada por las normas de la dictadura y como una lógica reacción ante el tradicional aislamiento, los artistas españoles trabajaron desde un espíritu cosmopolita sin precedentes, lo que ocasionó la salida al extranjero de varios de ellos a los más diversos destinos donde se estaban desarrollando tendencias como la transvanguardia italiana, el neoexpresionismo alemán o el posmodernismo en EE.UU.

Si en los años setenta se establecía una nueva forma de entender la escultura, en los años ochenta tuvo lugar el asentamiento y la definición de tales fórmulas. Se trata, por tanto, de “un momento especialmente rico de este arte, por encima de épocas anteriores”.²⁷⁹ No obstante, como destacaba Calvo Serraller, “aun así, ni la pintura ni la escultura española de los ochenta pueden homologarse con el arte del exterior por el peso pictórico tradicional español”,²⁸⁰ si bien es cierto que había excepciones como las de los escultores Chillida o Alfaro, ya consagrados, que ofrecían unas estéticas muy personales y de gran calidad y contenido. Por ello resulta gratamente sorprendente que ya en los setenta empezaran a despuntar artistas en el ámbito tridimensional, entre los que se encontraba Miquel Navarro, quienes ya abogaban por una escultura concebida desde un punto de vista tremendamente innovador que iba a despertar el interés de la crítica más especializada, incluso en el ámbito internacional, y que asentarían sus propuestas durante los ochenta. En este marco de planteamientos personales junto a la libertad creativa del momento destacaron artistas como Tom Carr, Eva Lootz, Ángeles Marco, Mitsuo Miura, Adolf Schlosser, Susana Solano, Evaristo Bellotti, David Lechuga, Andrés Nagel, Sergi Aguilar, Jaume Plensa, Francisco Leiro, Joan Cardells, y más recientes como Juan Muñoz, Cristina Iglesias, Txomin Badiola, Maria Luisa Fernández, Pello Irazu, Juan Luis Moraza y Emilio Martínez. Sus propuestas,

²⁷⁷ HUICI, Fernando. “Aliento finisecular”. En: SALAZAR, M^a José (com.). *Hiszpaniska sztuka lat 80-90 z kolekcji Muzeum Narodowego Centrum Sztuki im. Królowej Zofii (Arte español de los años 80 y 90 en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, p. 127.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ BOZAL, Valeriano. *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. Madrid: Espasa Calpe. Ministerio de educación y ciencia, 1992, p. 631.

²⁸⁰ CALVO SERRALLER, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1988, p. 183.

sumamente variadas y con contenido propio, permiten hablar de esta oleada como “Nueva Escultura Española”,²⁸¹ algo que hasta el momento no había sido posible, pues las propuestas de los artistas no mostraban unos fines comunes que autorizaran a hablar de ellas como movimiento.

Superados los años setenta, la escultura española comenzaba a abrirse camino dentro de esa tradición pictórica, como demuestra el hecho de que en la comentada exposición “New Images from Spain” (1980), ya hubo presencia de escultores, siendo Sergi Aguilar y Miquel Navarro los seleccionados, frente a siete pintores. Aunque en minoría, lo tridimensional se abría paso. Otras medidas promovidas desde la administración venían a confirmar el ánimo generalizado de promoción exterior de esta nueva escultura española, renovada por el nuevo sistema sociopolítico postdictatorial. Este mismo apoyo institucional permitió el surgimiento y la proliferación de movimientos localistas como la “nueva escultura vasca”, el “atlantismo gallego” o la “nueva escultura valenciana”, que fueron acompañados de un evidente entusiasmo por parte de los organismos culturales, y que llevaron a la apertura de galerías y museos en las regiones correspondientes. En definitiva, aunque España seguía marcada por los acontecimientos políticos como la muerte de Franco y el inmediato proceso democrático, se imponen una serie de cambios como la creación de nuevas instituciones que defienden valores estéticos innovadores, publicaciones especializadas, así como una buena labor expositiva y crítica, que conducirán a una definitiva modernización y homologación internacional del arte español.²⁸²

El caso valenciano podría aplicarse a estos mismos rasgos, aunque, claro está, marcados por el espíritu local y las posibilidades de una ciudad que, en aquellos años, no se situaba entre las primeras del país. La década de los ochenta en Valencia se podría calificar como una época artísticamente rupturista con lo que se venía viviendo en los años anteriores, que vio con el fin del franquismo la oportunidad de comenzar una etapa en la que el optimismo, el entusiasmo y el ansia de libertad iban a marcar el panorama sociocultural.

Durante los primeros años, Valencia formó parte del auge escultórico nacional en relación a la preeminencia pictórica anterior, pero no será hasta mediados de los ochenta cuando pueda afirmarse un avance efectivo en la superación de lo tridimensional sobre la

²⁸¹ *Ibid.*, p. 184.

²⁸² MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015, p. 128.

pintura. Los artistas valencianos del momento se vieron atrapados en un panorama cultural carente de antecedentes locales, por lo que se vieron abocados a ese nomadismo para acogerse a los referentes internacionales como el formalismo, el minimalismo y el arte conceptual que había tenido lugar en Inglaterra, Alemania o EE. UU. Esto ocasionó una internacionalización del arte tridimensional valenciano, aunque no llegó a equipararse a la calidad y el mensaje del arte exterior. Juan Ángel Blasco Carrascosa definía la escultura valenciana de los ochenta como “esa objetivación descriptiva y/o significativa tridimensional de un estado de conciencia”.²⁸³

Los nuevos artistas se beneficiaron de las oportunidades del momento, como una mejor formación teórica y un mayor acceso a ideas estéticas. Creadores como Pepe Romero, Eduardo Maria Lastres, Adriano Carrillo, Ana María Llanas, Maribel Doménech, Amparo Carbonell, Evarist Navarro, Sara Giménez o Joan Llaveria se sumarían a los artistas surgidos en la década anterior, que ahora se dedicaban a asentar sus propuestas. Todos ellos ofrecen unas obras muy personales que han perdido el sentido de la provocación, centrándose en un arte íntimo que rastrea nostálgicamente el pasado y donde prima la idea sobre el objeto, el *logos* sobre la *techné*.²⁸⁴ En palabras de Blasco, estaban marcados por la “reclusión en el *ghetto* íntimo, con impregnación de una laxitud moral y estética, en la línea de un neonarcisismo hedonista, parejo con la renovada sensibilidad tardorromántica”.²⁸⁵ Estos artistas presentan una serie de rasgos comunes que permiten hablar de la “Joven Escultura Valenciana”, cuyas características son el hiperindividualismo, intimidad, libertad creadora, lo autobiográfico, las alusiones a la memoria, la nostalgia y la añoranza del pasado, las mitologías privadas, la autorreflexividad, sin compromiso social, y con una marcada ironía.²⁸⁶

Otro rasgo fundamental a tener en cuenta es la dependencia que se generó entre los artistas y el mercado del arte. Es importante destacar el cambio de concepción de la escultura, que pasó de ser considerada una obra a adquirir mayor valor como objeto y, por tanto, de mercancía. La adecuación de la escultura a formatos aptos para su venta fue uno de los condicionantes para que lo tridimensional se renovara e invadiera espacios

²⁸³ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. “Rasgos –y posibles claves– para una caracterización de la escultura valenciana de los ochenta”. En: CALLE, Román de la (coord.). *El arte valenciano en la década de los ochenta. Asociación Valenciana de Críticos de Arte* [actas de congreso]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1993, p. 80.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 81.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 83.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 83.

tradicionalmente reservados para la pintura. Por último, el empleo de materiales económicos y la rapidez en la ejecución marcaron ese nuevo carácter mercantilista de la escultura de los ochenta en Valencia. Esto contribuyó a concebirla también como intervención en el espacio, remarcando la importancia de la creación del lugar con una función simbólica. Es decir, tanto en la obra de interior como la prevista para el exterior, la escultura tendría la capacidad de crear atmósferas y a su vez de traslucir sensibilidades, por lo que sería una obra interdisciplinar,²⁸⁷ algo que resalta el carácter anticipatorio de la obra de Miquel Navarro, que ya había comenzado a trabajar la instalación desde principios de los 70.

Todo ello llevó a un panorama cultural local muy activo y apasionado con el momento que se estaba viviendo, y que se tradujo en la creación de ferias de arte internacional como *Interarte* en 1984, o la inauguración del IVAM en 1989, que a su vez animó al acercamiento del público al sistema artístico, al coleccionismo y a la apertura de nuevas galerías. La potente promoción por parte de los museos, el incremento de las publicaciones especializadas, una mayor atención por parte de la crítica, la opción de las galerías por decidir la exhibición de escultura, y en la práctica artística, el aumento del censo de estudiantes de Bellas Artes en la especialidad de escultura, incluso la práctica de lo tridimensional llevada a cabo por parte de artistas reconocidos como pintores, supuso el afianzamiento definitivo de la escultura como género preeminente.

4.1. EL AGUA, EL ORIGEN

Con un papel biológico fundamental, el agua constituye el elemento crucial para el desarrollo de la vida. Así ha venido siendo desde tiempos remotos que escapan a la ciencia y a los estudios, no solo en lo referente a su relevancia química en su función molecular, sino también en la vertiente cultural del ser humano desde su origen. La presencia del elemento acuoso siempre ha sido sinónimo de prosperidad. Las antiguas civilizaciones como Egipto o Mesopotamia establecieron sus asentamientos cercanos a los ríos Nilo, Tigris y Éufrates motivados por una tierra fértil y próspera para la agricultura, la ganadería y el autoabastecimiento de agua. Del mismo modo, las grandes capitales del mundo se

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 83.

fueron estableciendo a lo largo de la historia en zonas donde el agua proporcionaba estas mismas ventajas y que con el tiempo favorecieron, además, a las comunicaciones marítimas y fluviales.

Este elemento también ha tenido una gran importancia en mitos y creencias, siendo muy común su presencia en ritos y prácticas religiosas de cualquier lugar y época. Así, las culturas ancestrales veneraban a fenómenos naturales como la lluvia o las crecidas de los ríos como símbolo de fertilidad, no solo de la tierra sino también del ser humano. Con el surgimiento de las civilizaciones griega y romana, numerosas figuras mitológicas relacionadas con el agua adquirieron papeles mayores. El hecho de que estas culturas aportaran un elevado número de figuras mitológicas relacionadas con el agua estaría motivado, muy probablemente, por su condición geográfica en la que el mar rodeaba la mayor parte de su territorio. De este modo surgieron los titanes, numerosas ninfas, nereidas, monstruos, héroes y dioses como Peneo, divinidad fluvial, o Poseidón (Neptuno en la cultura latina), dios de mares, océanos y ríos, que vertebraron las creencias populares de las antiguas Grecia y Roma. También la filosofía se encargó de establecer la significación del agua a través de Tales de Mileto, quien afirmó que esta era la sustancia última del cosmos, donde todo está formado por agua.

Del mismo modo, numerosas doctrinas vigentes en la actualidad practican rituales relacionados con el agua, como el bautismo cristiano o las ceremonias de purificación hinduistas, la creencia en las propiedades curativas del agua de zonas sagradas como es el caso de Lourdes o el río Jordán –en el caso del cristianismo– o el río Ganges –para el hinduismo–.

Como ha quedado patente en el análisis realizado sobre Mislata como entorno donde creció Miquel Navarro, también en esta ocasión el agua adquirió una serie de connotaciones que calaron de por vida en la mente del artista y le proporcionaron múltiples y variadas imágenes para conformar el repertorio temático que vertebraría su obra. Si bien no es necesario abundar de nuevo en ellas, sí cabe recordar que la ingeniería hidráulica, las soluciones para abastecer campos y gestionar el regadío de estos, fue fundamental sin duda para el progreso del pueblo de Mislata, pero también para nutrir el imaginario del Navarro niño. Este discurso, que ya adelantó Leonardo da Vinci con la afirmación de que “El agua es el vehículo de la naturaleza”, queda confirmado por el artista en numerosas ocasiones, identificando la relevancia del juego con el agua de las acequias, con el lodo que se

generaba al contacto con la tierra, y con la flora y fauna creadas a su alrededor. Pero también las imágenes de la playa valenciana o la Albufera fueron el caldo de cultivo para la conformación de un interesante archivo visual del que se serviría años más tarde, esta vez como creador:

De pequeño jugaba a hacer canales y retenciones de agua, a crear manaderos o hacer surtidores con el chorro de una manguera. Esto puede que provenga de mis ancestros y por mi condición de haberme criado en la huerta, surcada de canales y jalonada por compuertas. Una razón geográfica y física. [...] Desde niño me ha emocionado pasear por la montaña, toparme y encontrar los manantiales; ver cómo brota el agua de la tierra, que es como un milagro.²⁸⁸

Aunque por el tema hídrico ya había mostrado interés en algunas obras realizadas antes de los ochenta, eran piezas muy puntuales, con corto recorrido e independientes, por lo que no podía hablarse de un asunto que centrara sus pensamientos. Obras como su *Proyecto de instalación para fuente pública* (1972) o *La séquia* (1976-1977) anticipan cierta inclinación hacia la representación de imágenes alusivas a la expulsión de fluidos desde un lenguaje irónico, así como el gusto por representar los sistemas hidráulicos.

- 4.1.1. Primera etapa (1980 – 1982)

Con la llegada de los años 80 despertó en Miquel un gran interés por este asunto tan relevante en las imágenes de su niñez. Entre los años 1980 y 1982 el artista generó una ingente cantidad de obras relacionadas con el agua, que oscilan entre dibujos y esculturas. Abandonó el tema durante un par de años y lo retomó en 1984, pero de una forma menos obsesiva, combinando lo acuoso con otros temas y generando menos cantidad de obras alusivas al agua. Muchas de las piezas que ejecutó en esta primera etapa se centran en plasmar todo tipo de maquinaria encargada de la gestión del agua dentro de un marco rural y campestre. Depósitos, bebederos, acequias, abrevaderos, cisternas, fuentes, aljibes y conductos son los protagonistas de unas obras que, aunque su fin último es rescatar de la memoria las imágenes de aquellos mecanismos, resuelven con elegancia la tarea de representar algo que, en principio, no contempla la estética, y que solo pretende servir de forma práctica en las labores de la huerta. Como indica Kosme de Barañano: “La identidad del paisaje mental de Navarro es el agua, la necesidad de canalizar y trabajar la presencia

²⁸⁸ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado. Esculturas, dibujos, pinturas y fotografías*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2015, p. 23.

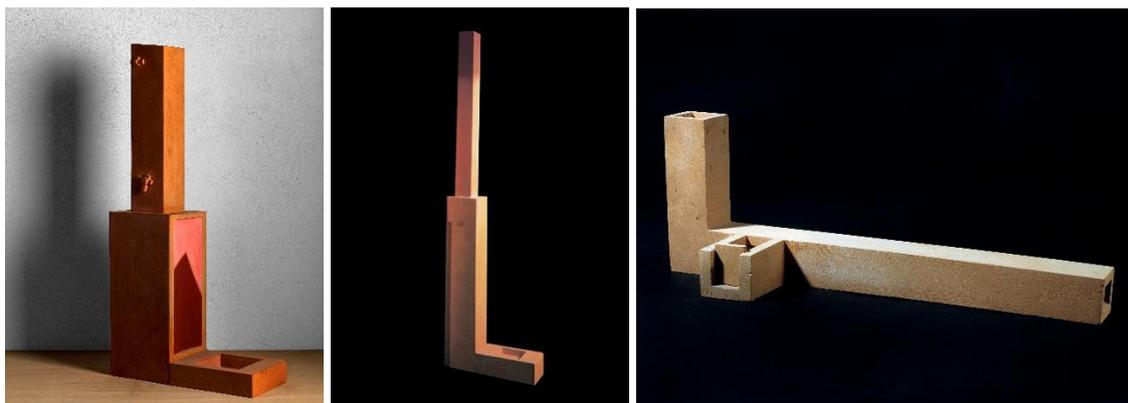
del agua. Una parte importante en las piezas de Navarro son los elementos de canalización, los túneles de agua, las acequias, los viaductos que coloca en sus ciudades”.²⁸⁹

En *Torre cisterna*, una construcción que no supera el metro de altura, se advierte una clara asociación al antiguo pozo de Mislata, del que ya se ha hablado anteriormente. Ambas construcciones presentan dos alturas, siendo el cuerpo inferior más compacto y el superior mucho más ligero. Tanto aquel pozo como esta *Torre cisterna* coinciden también en su finalidad, que no es otra que permitir la distribución del agua, algo que Navarro pretende recalcar disponiendo en su obra unas acequias que nacen de la base de esta torre, que a su vez está coronada por un embudo en su parte superior. Lo que buscó Navarro con estas construcciones hidráulicas fue plasmar, tal y como ya había hecho en obras anteriores como sus ciudades, la oposición reconciliada de los elementos verticales, representados en el elemento ascendente, y horizontales, pudiendo materializarse en forma de acequia, canal, o en la propia agua que, por naturaleza, se extiende en la horizontalidad.



Torre cisterna, 1980. Terracota
81 x 21 x 22 cm.

²⁸⁹ BARAÑANO, Kosme de. *Miquel Navarro*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 77.



Metafísica I, 1981.
Terracota, 113 x 24 x 25 cm.

Metafísica II, 1981.
Terracota, 118 x 31 x 12 cm.

Metafísica III, 1981.
Terracota, 30 x 115 x 12 cm.

A este respecto, el artista ha manifestado en numerosas ocasiones el significado de verticalidad y horizontalidad, y de la importancia de la combinación de ambos conceptos: “lo curioso es que el agua al final es siempre horizontal; los albañiles y los constructores han usado el agua y hasta el vino para conseguir la horizontalidad, el nivel. Y esto también es verdad cuando se mira desde la orilla del Mediterráneo”.²⁹⁰ La disposición natural del agua es horizontal, y en tal sentido se desplaza por ríos y mares, pero también así se dispone en balsas, acequias y demás sistemas de canalización.

Por el contrario, no sucede lo mismo con las fuentes o los mecanismos que arrojan el agua al exterior desde la potencia que busca Navarro, y que se vincula, no solo a la simple asociación de lo vertical y lo horizontal, sino a la fecundidad femenina (horizontal) y la virilidad masculina (vertical). Es ahí, y no en otro lugar, donde reside la verdadera fijación por el abismo del artista: en esa contradictoria, pero interesante forma vertical del agua. Es esta una idea que también relacionó con el concepto temporal y que se vio reafirmada en su obra pública: “Todo discurso incluye su contradicción. Así, el manantial guarda parentesco con lo que emerge; y lo que cae, también sale y emerge. Las referencias totémicas son casi constantes en mi trabajo”.²⁹¹

²⁹⁰ *Apud.* BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado*, p. 23.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 41.

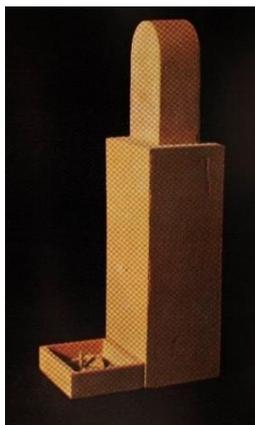
Sucede lo mismo en la trilogía *Metafísica*, que conformada por tres esculturas de estética similar a un bebedero, reafirma el binomio vertical-horizontal dotando a estas tres piezas de ambos factores, y lo hace de una forma muy marcada y evidente. Su título no es casual, y es que la metafísica de Miquel Navarro se basa en retomar momentos del pasado para detenerlos y, posteriormente, trasladarlos a la dimensión artística. Esta visión le permite basarse en aquellos objetos de su infancia y filtrar tales recuerdos simplificando sus formas para hacerlas más universales trayéndolas a la contemporaneidad. De manera que lo que realiza son unas obras que hablan de un tiempo detenido con una estética universal. Sin embargo, Navarro unifica de nuevo dos conceptos opuestos, pues si bien esta metafísica propia se resume en el detenimiento del tiempo, el agua evoca el correr del este: “el agua simboliza el pasar del tiempo; por otro, simboliza la fertilidad y la vitalidad”.²⁹²

En otro orden de cosas, la elección del barro tampoco es una cuestión azarosa, ya que Navarro decide emplearlo constantemente en estas esculturas que versan sobre su infancia, sobre el agua y sobre la construcción. Como ya había sucedido con otras obras anteriores, parece que el diálogo entre las ideas del artista y su materialización es total: no existen cabos sueltos en la representación de un artefacto con el que trabajar el agua, ejecutado con un material hecho de agua y tierra. Aunque fue introduciendo metales y otros componentes, lo hizo a modo de una leve introducción de los elementos propios de la modernidad industrial, demostrando que, otra vez más, la hibridación de contrarios es posible, dejando siempre el protagonismo absoluto a la terracota y los materiales terrosos.

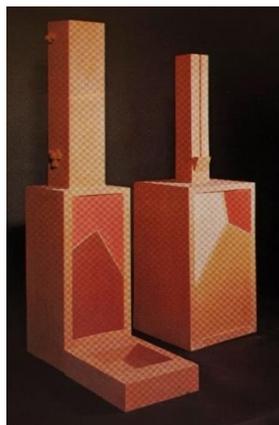


Embut al temps, 1981.
Terracota, hierro y zinc,
134 x 19 x 22 cm.

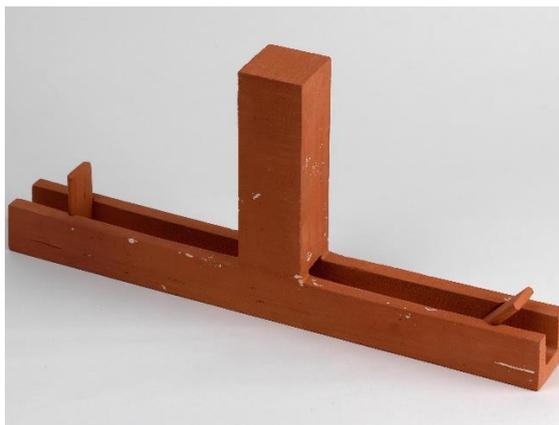
²⁹² KELLY, Liam. *Op. cit.*, p. 46.



Depósito, 1981.
Terracota,
41 x 20 x 10 cm.



Depósito con respiradero,
1981. Terracota,
102 x 28 x 30,5 cm.



Acequia con respiradero, 1982.
Terracota, hierro y zinc,
23 x 50,5 x 6 cm.

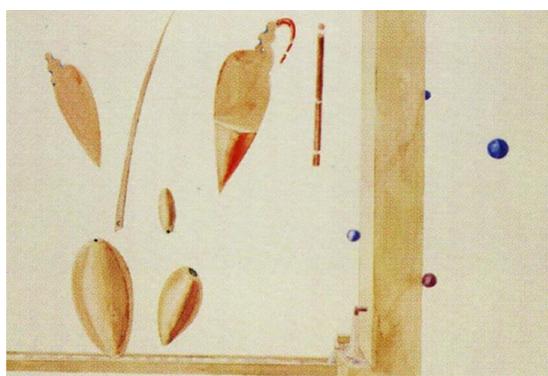


Embudo al revés, 1982.
Terracota, 22,5 x 11 x 10,5 cm.

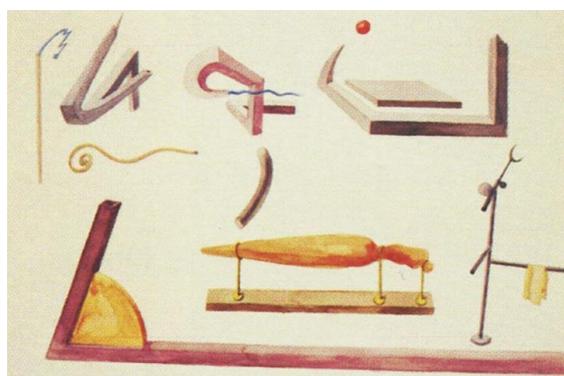
Las obras *Depósito*, *Depósito con respiradero*, *Acequia con respiradero* y *Embudo al revés*, realizadas entre 1981 y 1982, tienen como objetivo reflejar esa tradición alfarera y manufacturera, tan propia de las tierras del Mediterráneo, en las que Navarro aplica, por un lado, la técnica aprendida durante su estancia como modelador en la fábrica de loza; por otro lado, los conocimientos histórico-artísticos adquiridos en la academia; y finalmente, y de forma más significativa, las imágenes del entorno que le rodeaba en su época infantil, y el contacto con el barro que ya desde pequeño venía practicando a modo de entretenimiento. Estas esculturas permitían a Navarro continuar con su juego. Aunque la fisicidad que

le proporcionaba lo tridimensional era lo que verdaderamente satisfacía los deseos del artista por estos años, la práctica dibujística continuaba siendo un medio mucho más factible, a los que se sumaba el valor de la inmediatez, que la escultura no ofrecía. Es por ello que durante los primeros años de los ochenta combina la realización de dibujos, especialmente acuarelas, con la labor escultórica. La práctica de esta técnica suponía un nuevo reto para el artista que, si bien ya había trabajado el óleo durante los setenta, no había optado todavía por experimentar con los pigmentos de la acuarela.

Iba a encontrar en este nuevo método un aliciente para captar en sus pinturas factores como la luminosidad y las texturas, que técnicas como el óleo o el grafito no concedían. Las aguadas de la acuarela le permitían jugar con las sombras, graduando las tonalidades y acentuando los contrastes cromáticos según sus necesidades. También le proporcionaba mayor facilidad para recoger detalles de las texturas representadas, lo que iba a traducirse en unas obras donde destaca una línea muy definida, un repertorio colorista acorde a lo que se iba a representar, y una seguridad nunca vista hasta el momento en su obra pictórica.



Agua corriente, 1981.
Acuarela sobre papel, 35 x 50 cm.



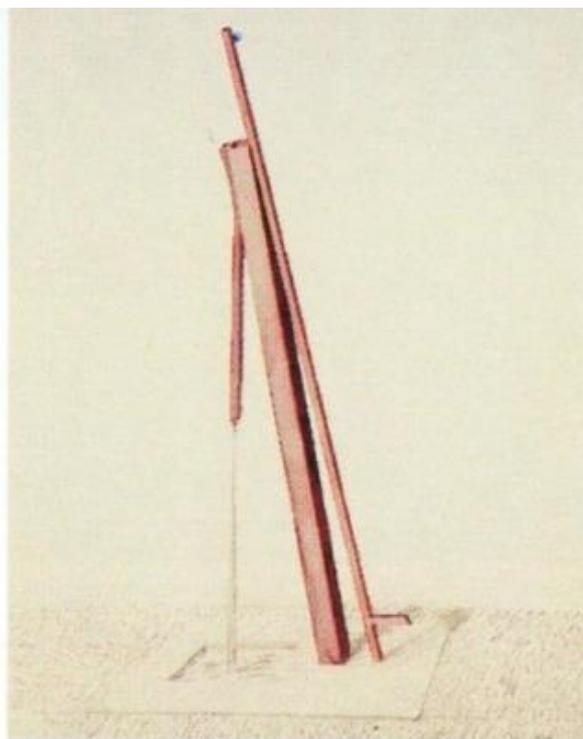
Sueño, 1981.
Acuarela sobre papel, 35 x 50 cm.

El asunto del agua como recurso temático, como ya se ha anticipado, fue una constante desde estos años en la obra del creador valenciano, pero cabe diferenciar varias formas de interpretar este elemento en las diferentes etapas creativas que se irían sucediendo. Mientras que en las esculturas en terracota se centraba indudablemente en la maquinaria hidráulica, en las acuarelas abría su mirada hacia otros lenguajes lindantes con el surrealismo y la metafísica. Sus acuarelas *Agua corriente* o *Sueño* se aproximan a las representaciones que artistas como Miró llevaban a cabo pocos años antes. El subconsciente, la ensoñación y la irracionalidad se apoderan de estas representaciones que siguen hablando del agua y sus posibilidades, pero ahora no tanto de la ingeniería que la gestiona, sino más bien a los resultados que proporciona.

Una suerte de frutos levitan en el espacio de la composición que rodean el abrevadero de *Agua corriente*, siendo este un recurso que su autor dejó en la recámara para retomarlo años más adelante en obras de mayor entidad y mejor calidad técnica, mientras

que en *Sueño*, el surrealismo es total. En esa línea se desarrollaron un grupo de acuarelas – algunas perfiladas con grafito– donde la ausencia de colores vivos emplaza a detenerse en el detalle de los objetos en ellas representados, que van desde muros y construcciones, como ya hiciera en la serie *Dibujos de paredes* (1980), hasta paisajes, frutos y plantas, y los más variados objetos, ya sean reales o fruto de la invención.

Dos de las acuarelas que ejecutó Navarro durante esta etapa revelan un contenido premonitorio de lo que acabaría siendo su obra pública a mediados de esta década. En *La ciudad y el plano* se advierte una leve idea del papel que jugaron sus instalaciones dentro del espacio urbano, mientras que en *Proyecto fuente* la visión que hace del resultado final es totalmente adaptada a lo que en un futuro será realidad. Tras este primer contacto con la técnica acuarelística, fue a partir de 1982 cuando se decidió a abordar definitivamente el tema que le venía ocupando la mente los últimos años, alusivo al agua y todo lo que la rodea. Ejecutó entonces una serie de acuarelas de una calidad excelente, detallistas y elegantes que, a su vez, combinan contenido y estética dando como resultado una colección de pinturas muy interesantes.

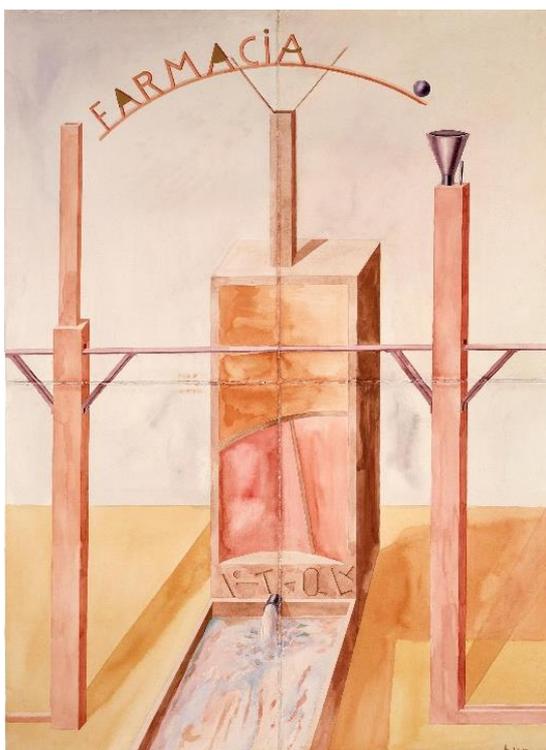


Proyecto fuente, 1981.
Acuarela sobre papel,
70 x 50 cm.

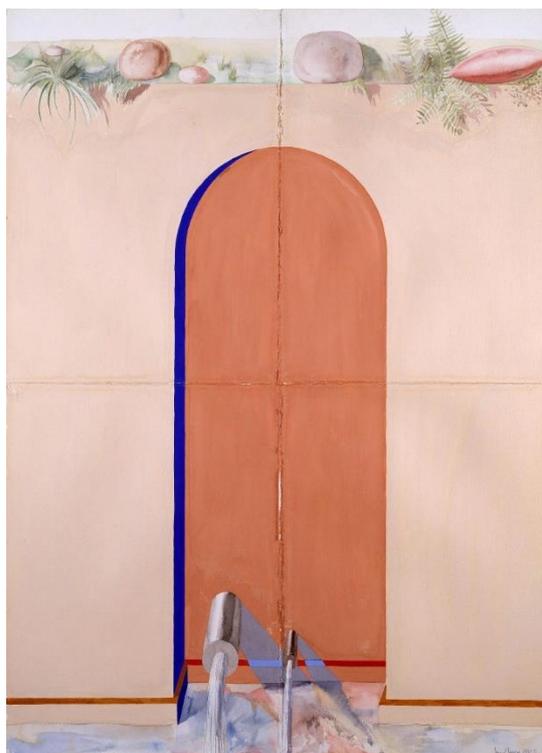
En ellas repasa con gran delicadeza en cada línea y cada pincelada, pues hay que tener en cuenta, por una parte, que lo que se refleja en estos ejemplares son partes muy concretas de ciertas estructuras, como una puerta o la boquilla de una fuente, y por otra parte, que el tamaño del papel empleado supera el metro cuadrado. Esto implica la obligación de recoger con mayor amplitud las particularidades de estos escenarios. Todas ellas muestran la presencia del agua, algunas en forma de fluido, como es el caso de fuentes y conductos, y otras en forma de vegetación. Será este el punto de partida para la expresión de dos conceptos muy importantes dentro del cosmos navarrista. Por un lado, esa expulsión del agua derivará en nuevas imágenes donde el conducto abierto que emana es símbolo de

la vida, incluso llevado al extremo con mutilaciones del cuerpo humano. Por otro lado, la aparición de cactus como emblema de lo punzante, con todas las connotaciones que esto implica, será definitiva, aunque este tema tendrá su verdadero auge bien entrados los noventa.

Las farmacias representan para Navarro un proceso angustioso, incluso de ocaso vital: “La farmacia tiene para mí un sentido de dolor y de muerte”.²⁹³ Obedeciendo a esta percepción, no es casual que en esta acuarela proponga un ensamblaje de la idea de farmacia con la idea del agua, como ambos lugares que proporcionan salud: “La fuente se asocia también a la idea de manantial, de lugar donde se acude a beber y, en su sentido filosófico, donde te vas a curar”.²⁹⁴ La acuarela *Farmacia* remite a este ámbito ya tratado a finales de la década anterior.



Farmacia, 1982.
Acuarela sobre papel, 153 x 115 cm.



Sin título, 1982.
Acuarela sobre papel, 152 x 115 cm.

²⁹³ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 30 de marzo de 2020.

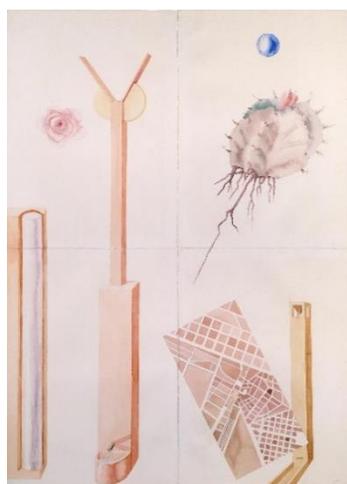
²⁹⁴ *Apud.* BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado*, p. 37.



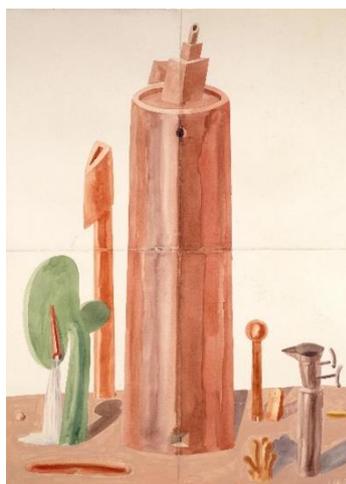
Sin título, 1982.
Acuarela sobre papel,
152,5 x 116 cm.



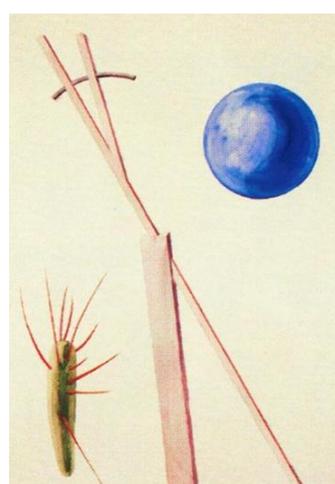
Sin título, 1982.
Acuarela sobre papel,
152 x 115 cm.



Sin título, 1982.
Acuarela sobre papel,
115 x 111 cm.



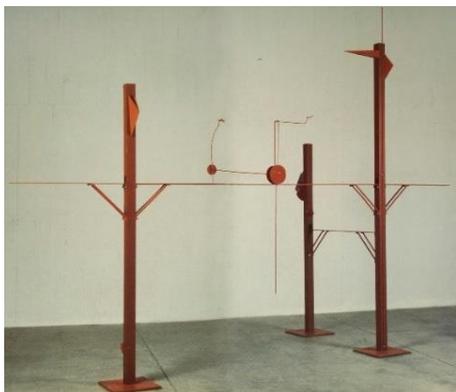
Aljub, 1982.
Acuarela sobre papel,
153 x 115 cm.



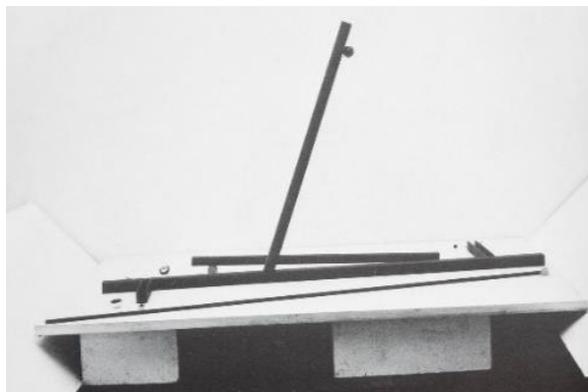
Bola azul, 1982.
Acuarela sobre papel,
70 x 50 cm.

En ellas no solo se limitó a mostrar el agua, sino también sus posibilidades y resultados. Se observa que Navarro ya disponía de los elementos iconográficos suficientes para elaborar un discurso propio y personal. Es por ello que, aunque tomó como base de todo ello el agua, los protagonistas de estas escenas son también la vegetación –los cactus concretamente–, lo telúrico que alude al lodazal de los campos, al barro y la cerámica de su entorno, y a unas primitivas representaciones de la luna, asociada a la fertilidad. De todas ellas es *Aljub* la que más interés despertó en la crítica y los estudiosos que se han interesado por el análisis de la obra del artista valenciano, precisamente por este motivo de entremezclar elementos arquitectónicos y naturales.

Es sabido que Miquel Navarro se posiciona más cercano a la escultura que a la pintura y el dibujo, aunque durante los primeros años de profesión se dedicara mayoritariamente al trabajo sobre papel, por motivos ya expuestos. Aunque llegó al punto de disfrutar con la práctica dibujística, lo que realmente le emocionaba era lo tridimensional, y como tal debe entenderse su producción pictórica, como un camino hacia la escultura. Esto es algo que se observa con mucha claridad en dos de sus esculturas realizadas a principios de los ochenta, que tratan el tema hídrico y que, a su vez, se aproximan a la metafísica y el surrealismo de las acuarelas que se acaban de analizar. Tanto en *Puentes* como en *Regar* se advierte la importancia de lo ascendente y lo diagonal como estructuras vertebradoras de una composición geométrica y descargada de elementos, que ya se había visto en pinturas como *Farmacia* o *Bola azul*, creadas el mismo año.

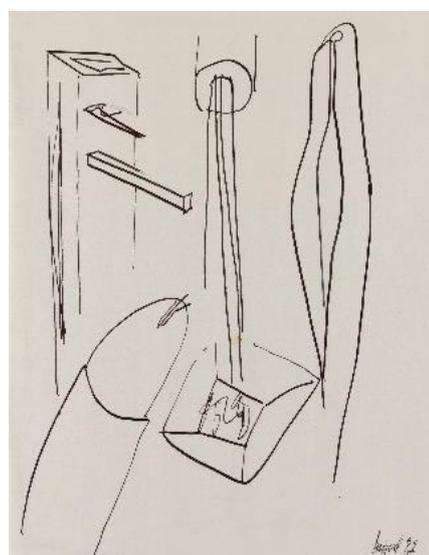
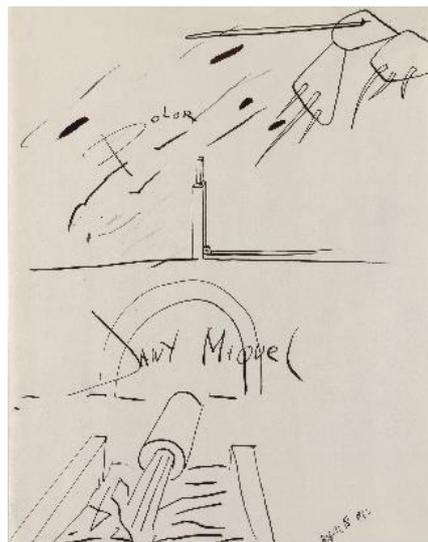


Puentes, 1982.
Hierro, aluminio y latón,
263 x 350 x 119 cm.



Regar, 1982.
Hierro, cerámica y oro
93 x 250 x 141,5 cm. ,

Navarro hizo tangibles sus deseos constructivos expresados en las acuarelas y lo hizo, en esta ocasión, alejándose del barro para acercarse a la modernidad que proporcionan los materiales féreos como el hierro, el aluminio, el latón, incluso el oro. Todo ello sin dejar de lado la cuestión del agua, y más concretamente la maquinaria que permite su distribución y aplicación en fines agrícolas o de transporte, que era lo que ocupaba de forma primordial su labor por estos años. En esa misma línea temática ejecutó una serie de dibujos que aluden a las propiedades sanadoras del agua en relación a la onomástica del artífice, lo que conduce a acudir a la mística cristiana y a las fiestas patronales del pueblo valenciano de Lliria, de donde San Miguel es patrón. Según mantienen las historias populares, en 1885 el destino y la insalubridad azotaron esta localidad con una epidemia de peste junto a una sequía que dejó desabastecidos de agua a toda la población. Aunque la devoción por San Miguel venía de siglos atrás, no estaba reconocido canónicamente como patrón. Fue el 4 de octubre cuando los lirianos se vieron sorprendidos por una abundante lluvia que arrastró consigo la enfermedad y la sequía. Fue esa misma tarde cuando, obrándose el milagro, el pueblo recibió la comunicación por parte del papa León XIII que les informaba de la concesión del patronazgo de San Miguel.²⁹⁵ Las cuatro tintas sobre papel que forman la serie *Sant Miquel* 82, muestran esas escenas de desbordamiento de agua desde conductos que, en la mayor parte de los casos, pertenecen a fuentes o canalizaciones rematadas por un letrero que dice “Sant Miquel”, y que mantienen la misma estructura que las fuentes retratadas en las acuarelas anteriormente analizadas. Como nota disonante, aparece de nuevo la presencia del falo como parte de la composición, descontextualizado, observando tales emanaciones.



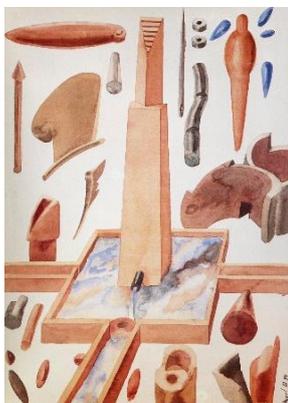
Serie Sant Miquel 82, 1982.
Tinta sobre papel, 27 x 21 cm.

²⁹⁵ Vid. monasteriosantmiquel.lliria.org.

- 4.1.2. Segunda etapa (1984 – 1994)

A pesar de la fijación, casi obsesiva, del artista por la práctica escultórica y pictórica relacionada con los contenidos acuosos durante los primeros años de los ochenta, con el ocaso de 1982 el creador haría un paréntesis con esta temática tal y como la venía ejecutando en sus obras hasta el momento, para retomarla desde otra vertiente en 1984. Comenzaba así lo que se ha establecido como una segunda etapa en lo que respecta a la plasmación de las ideas relacionadas con lo acuático. Un cambio que, probablemente, estuvo motivado por su debut en el ámbito de la escultura pública que tuvo lugar en 1984. Quizá por ello, esta etapa fue mucho menos productiva que la anterior, en lo que a pequeña obra se refiere, limitándose a elegir este contenido para un escueto número de ejemplares que, si bien atestiguan que este es un tema presente, no se trata de obras de marcada entidad en su repertorio.

Una acuarela de tintes surrealistas rememora, sin duda alguna, las pinturas llevadas a cabo por Navarro en el 82, aunque en esta ocasión combina la presencia de una fuente vertical protagonista adosada a un estanque con canalizaciones que proceden a la repartición del agua, quedando todo ello rodeado de numerosos elementos suspendidos en el aire. Figuras geométricas y biomórficas que van desde flechas, tuercas, conductos y demás piezas industriales, hasta formas abstractas asociables a anatomías humanas o larvas de insectos, incluso ciertos detalles arquitectónicos como muros, conos o columnas. Aparentemente la ausencia de racionalidad es evidente, algo que recuerda que el mundo de la ensoñación, la imaginación y el surrealismo son rasgos imperantes en su obra.



Sin título, 1984.
Acuarela sobre papel, 75 x 57 cm.



Fuente con alberca, 1984-1985
Zinc, 19 x 80 x 80 cm.

Ese mismo año seguía afanado en la búsqueda de nuevos materiales, especialmente metálicos, y en ese proceso de investigación ejecutó la estructura *Fuente con alberca*, realizada en zinc. Aunque este ensamblaje de piezas de hierro no entraña interés más allá de la novedad en el material empleado, de nuevo el artista se encargó de traer a la realidad aquellos proyectos que plasmaba en sus acuarelas, pues indudablemente esta composición está íntimamente relacionada con la ya estudiada *Recipientes* (1981). Un dibujo rápido y una acuarela en la línea de su serie *Sant Miquel*, así como un par de tintas bajo el título *Fuentes I y II* completan la producción dibujística de estos primeros años, a falta de dos acuarelas tituladas *Canó I y II*, que el artista creó a finales de la década.



Sant Miquel, 1985.
Tinta sobre papel,
37 x 25 cm.



Fuentes II, 1985.
Tinta sobre papel,
30 x 21,5 cm.



Saint Michael, 1983.
Acuarela sobre papel,
157 x 120 cm.



Canó I, 1988.
Acuarela sobre papel,
105 x 70 cm.

Con la llegada de los noventa tuvo lugar el estallido geométrico total en la escultura de Navarro, algo que ya venía realizando en sus dibujos y pinturas, pero no es hasta el comienzo de esta década cuando procede a trasladarlos a la tridimensionalidad. Esta nueva forma de entender su escultura se analizará pormenorizadamente en las próximas líneas. No obstante, algunas de ellas seguían estableciendo como base temática el agua y sus mecanismos, siempre ejecutadas en hierro. Estas esculturas, aunque notablemente simplificadas respecto a las anteriores, por la natural evolución artística de Navarro con el paso de los años, todavía mantienen elementos que hacen reconocibles –o al menos asociables– las estructuras que se quiere representar. Ejemplo de ello son los conductos o cañones por donde se arrojaría el agua en fuentes o bebederos, o los embudos adosados a los pozos. Incluso puede adivinarse cierto rasgo de humanización en estas estructuras alargadas y ascendentes, similares al cuerpo humano, coronadas por un una pieza normalmente más amplia que se asemejaría a una cabeza. Es otro más de los juegos de

Capítulo IV. Pasado y “presente inmediato”. Entre las añoranzas de la infancia y la mirada a la modernidad, 1983-1994

Miquel, que seguía jugando a adivinar qué está representando, algo que se acentuó notablemente cuando una amalgama de fuentes, torres, guerreros e insectos, se acumularon entre las creaciones abstractas del artista, haciéndose muy compleja la tarea de diferenciar qué tenemos ante nuestros ojos.



Boceto de pouet, 1990.
Zinc,
87 x 60 x 34 cm.



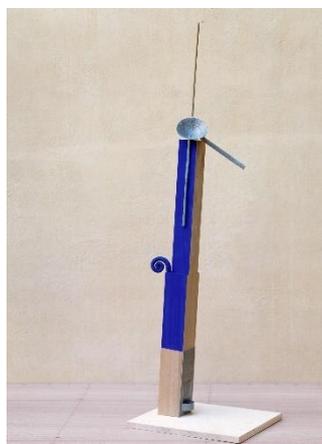
Bebedero, 1990.
Zinc,
44 x 20 x 15 cm.



Barranc, 1990.
Aluminio y zinc,
210 x 20 x 18 cm.



Pouet, 1990.
Hierro,
349 x 296 x 87 cm.



Font blava, 1991.
Zinc y madera,
112 x 35 x 27 cm.



Projecte Fontana, 1991.
Zinc,
146 x 25 x 25 cm.



Projecte fuente Turís, 1991. Hierro,
155 x 29 x 22 cm.

Recuperando la consideración de comparar las fuentes y el ser humano, existe un paralelismo añadido en el que se encuentra una fuerte identificación entre la expulsión del agua en las fuentes y la expulsión seminal del hombre.

El agua es el elemento seminal de la vida, que pertenece además al discurso del tiempo, en cuanto su “correr” es temporal y es movimiento y su existencia es racional y simbólica a la vez. La fuente es una conexión inaugural con el elemento humano. La fuente es la salida, lo que tú “arrojas”, entendiéndolo no solo en su posible referencia escatológica o fálica. Las fuentes que más me gustan son las que son caras por cuya boca sale el agua. La imagen de la gárgola medieval. Es un elemento de aportación vital que se asemeja al habla. Tú hablas y “arrojas”. [...] Mis fuentes son verticales porque necesito abismar el agua. Arrojar y abismar. Abismarla incluso cuando fluye hacia los cielos. El agua va de arriba abajo, lo que es una lectura racional, porque el agua tiende a ir así, de arriba a abajo. No es un agua violenta, sino potente y poderosa.²⁹⁶

De la misma manera que el manantial se convierte en fuente, la fuente es la salida, es la gárgola y el falo que conduce al agua, lo más espiritual de la materia, el abismo.²⁹⁷

4.2. SOBRE EL CONSTRUCTIVISMO Y LA VERTICALIDAD: LAS TORRES

Que lo constructivo es un tema que interesaba seriamente al artista es algo que ya había quedado patente tras las numerosas obras de los años anteriores, desde sus primeros acrílicos hasta las más recientes composiciones escultóricas de los años setenta. Lo mismo sucede con la verticalidad. Ya en algunos dibujos de finales de los sesenta Navarro mostraba un verdadero interés por representar lo ascendente y lo hace desde fórmulas universales que representan tal motivo, como rascacielos, chimeneas, cohetes o columnas de humo. Un gusto por las formas verticales que mantiene hasta sus últimas ejecuciones y que tienen una clara conexión con lo fálico y lo erecto, unido a su vez al poder masculino y al sentido de superioridad social, como ya se ha apuntado anteriormente. Reconoce que en algunas de sus esculturas “puede verse como si hubiese separado del cuerpo un falo y luego la torre, esa torre medieval en la que se instalaba el señor feudal y desde donde defendía su ciudad. Ahora bien, también representa un falo castrado”.²⁹⁸

Navarro comenzó esta etapa de plenitud artística con una fijación penetrante con el tema hidráulico, referente al agua y sus posibilidades, así como a los sistemas de gestión de esta. El agua, cuyo estado natural tiende a lo horizontal, contrarrestaría con la segunda obsesión del creador en estos años, las torres y las edificaciones independientes, tanto en

²⁹⁶ MURRÍA, Alicia; NAVARRO, Mariano (com.). *Espacios públicos, sueños privados* [catálogo de exposición]. Madrid: Comunidad de Madrid, 1994, p. 36.

²⁹⁷ SANCRISTÓVAL, Pedro de. “Mi escultura es mi ego” [entrevista]. En: *Miquel Navarro, escultura y lenguajes* [catálogo de exposición]. Álava: Diputación foral de Álava, 1996, p. 37.

²⁹⁸ KELLY, Liam. *Op. cit.*, pp. 44.

escultura como en la vertiente gráfica y pictórica, que son, lógicamente, verticales. Así reconoce el propio Miquel la antinomia y al mismo tiempo la dialéctica de ambos discursos:

Para mí y para los urbanistas el juego está en lo horizontal y la construcción en lo vertical. La urbe es un gran juego, complejo, multicultural, multidisciplinar, se puede decir "multilaboral", "multisocial", "multiformal", "multietcétera" [...]. Yo en la verticalidad veo una agresión poliédrica, piramidal o cilíndrica. Hay una cierta permanencia en lo vertical. Y en cambio, lo horizontal tiene muchas más posibilidades temporales y de juego. Es la cancha de la vida. En realidad son dos discursos distintos. El discurso de lo vertical que sube y baja, que emerge y se abisma y el discurso de lo horizontal que tiene la lenta y rumorosa sensualidad de lo temporal. Quizás lo vertical sea algo más brutal.²⁹⁹

En la interesante entrevista realizada por Liam Kelly al artista en 1996, también se plantea este dilema entre vertical y horizontal, y la asociación de lo ascendente con el poder masculino, no solo social, sino también político:

- *Liam Kelly*: Y está claro que en todo esto se articula un poder de dominación que corresponde al elemento masculino y la relación que mantiene con el poder del Estado. Estoy bastante convencido de que existe una relación entre el impulso masculino tal como se expresa a través del cuerpo y el poder del Estado. La mayoría de las ciudades se ven controladas por hombres, es decir, están en manos de hombres, y tus ciudades son muy masculinas. [...] Me parece inevitable establecer una conexión con el deseo masculino del poder.

- *Miquel Navarro*: Bueno, está claro que yo pertenezco al sexo masculino, pero no hace falta que entremos en cuestiones de psicología o psiquiatría. Lo cierto es que todo está mezclado, cosa que a lo mejor se debe a un complejo de Edipo –o a un deseo de autoanálisis– y es ahí donde me veo a mí mismo como miembro del sexo masculino. Se trata de una cuestión muy compleja, pero sí, el poder es erótico y, por supuesto, como hombre estoy en una posición donde puedo hablar del poder. Y como tú muy bien has dicho, el poder político que históricamente pertenece a los hombres también se encuentra en esa imagen. Si reflexionamos sobre la historia de la arquitectura y la escultura veremos que el elemento totémico siempre está presente.³⁰⁰



Torre vigía, 1981.
Terracota
93 x 29 x 29 cm.

En esta compleja reflexión entre erótica y poder, se suma un aliciente al que estas torres no escapan. Se trata del sentido de defensa que ha acompañado a la estructura arquitectónica desde que fuera ideada. De frecuente uso militar, la torre siempre ha desprendido una utilidad defensiva en tanto en cuanto que constituía un punto de vista

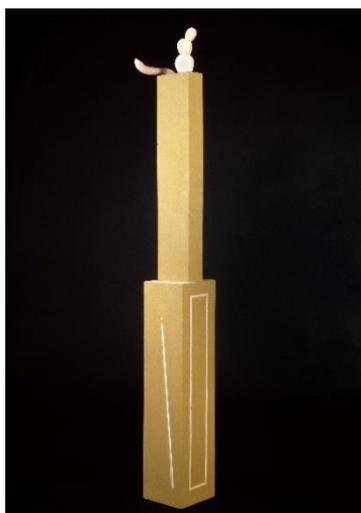
²⁹⁹ SANCRISTÓVAL, Pedro de. *Op. cit.*, p. 35.

³⁰⁰ KELLY, Liam. *Op. cit.*, pp. 48-49.

superior de un terreno o extensión que permitía anticiparse ante un posible ataque por parte del enemigo. También fue relevante la utilización de torres en las edificaciones de carácter religioso como los campanarios del cristianismo o los minaretes de la cultura musulmana. Las torres de Navarro son torres-vigía, con un claro carácter defensivo y vigilante, que constituyen un anticipo de la idea bélica que más tarde plasmaría en sus serigrafías e ilustraciones de guerreros.

- 4.2.1 – La construcción desde el refinamiento de las formas

La figura de la torre no es nueva para Navarro, pues ya existen imágenes de este tipo en numerosas obras desarrolladas en los años anteriores, tanto en el ámbito tridimensional como gráfico, que encuentran su inspiración en aquellas edificaciones fabriles de una Mislata industrial, así como en el icónico Miguelete de Valencia. La novedad de las atalayas que se ejecutaron en este periodo reside en que también entroncan con la tradición vanguardista europea de principios del siglo XX. Es el ejemplo de *Torre vigía*, cuyo título disipa toda duda acerca de su finalidad. Organizada en dos cuerpos superpuestos y rematada por un objeto circular que ya había aparecido en anteriores esculturas, es la terracota el material que revela las conexiones con ese pasado del que hablaba el artista. Presenta unas formas decorativas en sus muros que remiten a una estética constructivista, ya anticipada en sus pequeñas esculturas de paredes de estas mismas fechas, y que entroncan con la mirada a los movimientos más vanguardistas de la cultura europea reciente, centrada en la representación de formas geométricas y en la importancia del espacio. Lo que diferencia las esculturas en relación a lo constructivo realizado a partir del año 1982 es una mayor ligereza y estilización. De este modo, modeló varias esculturas que plasman esa misma idea de torre de vigilancia, aunque introduciendo imágenes de su repertorio personal que, con el tiempo, se tornarían icónicas. Es el caso de *Torre cactus*, *Torre flameante*, *Eixugador amb parallamps* o una sencilla instalación titulada *Torre con ventana en aspa*.



Torre cactus, 1982.
Terracota, 103 x 12 x 11 cm.



Eixugador amb parallamps, 1982.
Terracota, 124 x 23,5 x 23,5 cm.



Torre flameante, 1982.
Terracota, 118 x 17 x 17 cm.

En ellas se mantiene la estructura compositiva organizada en dos cuerpos superpuestos, aunque acentúa la diferencia de tamaño entre el inferior y el superior. Los muros de sus fachadas siguen presentando motivos geométricos sencillos, incluso con pequeñas piezas adosadas que otorgan volumen y perspectiva, como ocurre en su *Torre flameante*. Estas construcciones se ven rematadas por formas orgánicas que son las que brindan el nombre a cada una de estas obras. Así, la *Torre cactus* alberga en su azotea una pieza a base de pequeñas circunferencias que hacen alusión a esta planta, mientras que en la *Torre flameante* se disponen varios fragmentos curvos y rectos que responden a una imagen abstracta de una llama. Algo similar sucede en *Eixugador amb parallamps* (secador con pararrayos), donde el cuerpo superior presenta unas perforaciones que pretenden simular el filtro de aire de un secador de pelo, y, coronando el conjunto, una estructura en forma de Y que vendría a ser el aparato eléctrico. De la conjunción de esta estructura independiente con otros modelos



Torre con ventana en aspa, 1982.
Terracota, 78 x 7,5 x 8,5 cm.

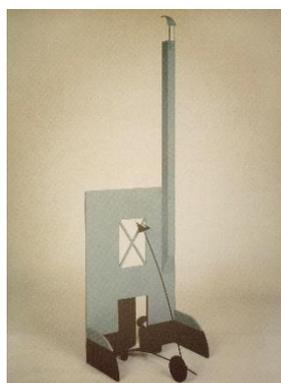
constructivos surge *Torre con ventana en aspa*, una pequeña composición de piezas al estilo de sus ciudades en la que esta torre se erige en protagonista por su altura, y queda rodeada por una serie de pequeños torreones, muros autónomos, piezas geométricas exentas y un sistema de canalización.

En el habitual ánimo experimental que siempre había movido a Navarro, en 1983 cambió levemente el rumbo de sus edificaciones y se decantó por unas estructuras constructivas que supusieron la recuperación de algunos rasgos propios de aquel grupo de piezas escultóricas ejecutadas entre 1980 y 1981 como sus miradores o sus paredes. Aunque quizá la característica estética más llamativa de algunas de aquellas obras fuese su cromatismo, Navarro rescató de ellas el sentido angular y estructuralmente modular, así como la importancia otorgada a la perforación de sus muros. *Ventana solar*, *Fachada con carro*, *Rincón con ave* o *Rampa al exterior* constituyen una reflexión acerca de objeto y vacío, plasmado tridimensionalmente en construcciones que parecen haber sido seccionadas por la mitad con el fin de mostrar su interior, en un alarde de mostrar un Miquel más arquitecto que escultor, y más reflexivo que estético. En un evidente ejercicio de simplificación, se acerca al minimal sin abandonar la geometría de aire constructivista.

Esta curiosa consideración respecto a la importancia del espacio que ya se había visto en obras anteriores, alcanzó su máxima en estas esculturas en las que se apartó de lo superfluo decorativo y se limitó a expresarse constructivamente. En este sentido, y coincidiendo temporalmente con estos planteamientos, trabajó también el escultor Erwin Heerich (1922-2004) quien cuestionó desde sus estructuras minimalistas alusivas a construcciones el problema específico de cómo representar y formar el espacio. Su obra, a



Ventana solar,
1983. Hierro,
74,5 x 33,5 x 26 cm.



Fachada con carro,
1983. Hierro,
154 x 47 x 56 cm.

caballo entre la escultura y la arquitectura, abre numerosos planteamientos y cuestiones sobre las estructuras espaciales y sus cualidades físicas, algo que se percibe en sus planes, modelos y maquetas de edificios en los que, partiendo a menudo de formas básicas cuboides, estudia la incisión entre volúmenes y la importancia del espacio como parte fundamental de estas estructuras.



Erwin Heerich. Modelos constructivos a base de poliestireno. 1980

Se observa una evidente coincidencia entre el alemán y nuestro artista, en cuanto al modo de trabajar los espacios vacíos en los muros restándoles carga y haciéndolos, visual y arquitectónicamente, más ligeros, así como posibilitar la visión interior del edificio desde el exterior, imaginando un espacio ilimitado e indefinible. Heerich llegó a diseñar construcciones reales como las ubicadas en la isla-museo Hombroich, en



Erwin Heerich. Construcción en la isla de Hombroich, Alemania. 1993

la región germana de Erft, también conocidas como esculturas de paseo, que establecen un interesante diálogo entre arquitectura y paisaje, y que constituyen la materialización total de las ideas planteadas por el escultor. Si bien es cierto que existen claras conexiones entre la obra de ambos artistas, también existen discrepancias entre ellos como el empleo del material, al que Navarro otorga una gran significación, mientras que Heerich lo considera superfluo. También en la concepción del objeto artístico, del que se aleja el alemán en pro de materializar una idea, y no una obra de arte. A excepción de esto, siguen estableciéndose paralelismos entre la obra de ambos creadores. Esta analogía se ve de nuevo en una serie de piezas que continúan la tradición constructiva que marcó los repertorios de ambos, y que en este caso se limita a obras de menor tamaño. Heerich las ejecuta en cartón a finales de los sesenta, mientras que Navarro hace lo propio en terracota a principios de los ochenta, se observa en las creaciones de uno y otro el eterno interés que despertaba en ellos la percepción ya comentada del volumen y el vacío en un contexto arquitectónico.



Erwin Heerich.
Sin título, 1967



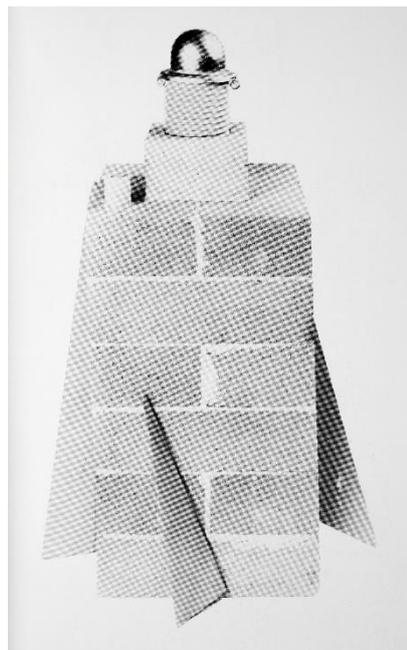
Lápida, 1983.
Terracota, 13 x 7,3 x 13,3 cm.

Como venimos apuntando, el protagonismo que refiere Navarro al material empleado en sus obras como parte significativa de su contenido y como herramienta importante en la transmisión de sus ideas es una noción clave para comprender su obra. Durante estos años, como ha quedado patente en sus planteamientos constructivos recientemente analizados, es el empleo del hierro el factor que denota las conexiones que presentan la memoria y la cultura visual del artista con unos orígenes donde lo industrial estaba presente a diario:

Como siempre quieres contar más cosas, llega un momento que utilizo el metal. Si quiero expresar un elemento frío o más fantástico o cósmico utilizo el aluminio. Si quiero expresar algo más mórbido sería el zinc, ligado también a mi infancia, a los canales de las casas, los desagües de los tejados, hasta los pequeños contenedores de agua para poner flores en el cementerio, como el que había en la tumba de mi abuela. [...] Si quieres un metal que se acerque al origen y que sea consistente tienes el hierro, en muchas modalidades: desde un hierro normal, hasta utilizando sistemas de calderería, hasta un hierro colado, que es el que se utiliza en las trampillas de los desagües de las calles, porque no se quiebra.³⁰¹

³⁰¹ Canal Sala kubo-kutxa Aretoa. *Entrevista a Miquel Navarro. Exposición "Arqueologías imaginarias"* [Archivo de vídeo] (17 de febrero de 2017). Youtube.

Aunque nunca abandona los materiales terrosos, por una serie de evidencias que han quedado sobradamente explicadas, en ocasiones llega a combinar ambas materias ofreciendo un binomio interesante en el que se hibridan a la perfección los conceptos de ese pasado vinculante y ese “presente inmediato” o modernidad, que persigue incesantemente. Esto es algo que se observa tanto en su obra *Condensador*, como en las esculturas realizadas en 1984 *Edificio con capilla*, *Esquina con muro* y *Muro con corazón*. Todas ellas recuperan la estilización de las primeras torres aunque ya no presentan el esquema de los cuerpos superpuestos. Sin embargo, se estructuran en base a un cuerpo principal realizado en refractario que alberga el motivo que los diferencia (la capilla, el corazón, etc.) que curiosamente eran los elementos que coronaban las primeras atalayas del artista. En estas nuevas construcciones, el conjunto se ve rematado por una estructura de hierro en forma de tubo, a modo de chimenea, que otorga a la composición mayor altura y, de nuevo, la conexión con lo fabril.



Condensador, 1983.
Terracota, refractario y acero,
58,5 x 35 x 28 cm.

Resulta interesante mencionar aquí la proximidad existente entre estas estéticas alargadas, ascendentes y poderosas con los tótems propios de culturas como la africana, que Navarro gusta de coleccionar en su domicilio y que ejercen su función inspiradora. En concreto, algunas de las adquisiciones que ha realizado durante sus viajes o a través de galerías consisten en objetos tallados en madera de claras connotaciones fálicas. Al igual que sucede con sus torres, estos penes enhiestos desprendían una doble función en su contexto original, pues por un lado constituyen un elemento de protección, de deidad a la que acogerse en momentos de escasez para evocar, entre otras cosas, la fertilidad de los campos o de los propios habitantes, pero también de seres superiores amenazantes, símbolos de poder, autoritarios, que dominan y controlan. Al fin y al cabo, son piezas que exhalan conceptos tan variados como la sexualidad, la religiosidad y la superioridad. Ideas que, si bien es cierto que difieren por la evidente distancia temporal y contextual, también aparecen como máximas en las estructuras constructivas que Miquel ejecuta en la etapa que nos ocupa.



Falos, Cultura Fon, Benim, s.d. Colección privada del artista



Edificio con capilla, 1984.
Hierro y refractario,
242 x 37 x 35 cm.



Muro con corazón, 1984.
Hierro y refractario,
222 x 35 x 35 cm.

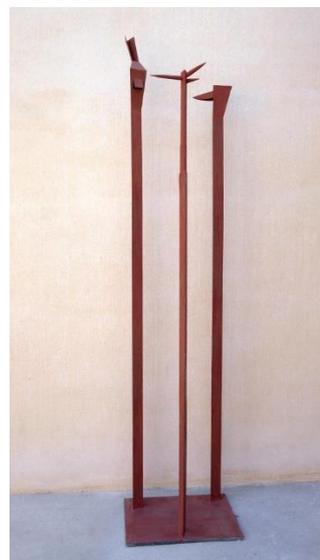


Edificio con capilla, 1984.
Hierro y refractario,
242 x 37 x 35 cm.

Esta etapa dedicada a la ejecución de torres y estructuras constructivas ascendentes finalizó con una primera materialización de un proyecto que ocupaba la mente del artista desde tiempo atrás y que no es otro que el alusivo a las fuentes. *Font*, una estructura organizada en dos cuerpos con un caño cada uno que arrojan un fino chorro de agua a un pequeño socavón, supuso, como sucedió con los volcanes, que pinturas y dibujos como *Proyecto de instalación para fuente pública*, y otras muchas imágenes de este tipo, salieran a la realidad y se concibieran, ya no como un proyecto o un boceto utópico, sino como algo físico y útil. Realizada en hierro y acero inoxidable, hoy propiedad de la Fundación Josep Suñol de Barcelona, esta *Font* también supuso el paso previo a su primera fuente pública de grandes dimensiones, instalada este mismo año. Por último, una composición en hierro de tres estructuras sumamente alargadas, rematadas por piezas geométricas más voluminosas, bajo el título *Tres personajes*, incorpora a las esculturas edilicias un aspecto humanizado, como si tres personajes estuvieran interactuando, algo que se irá reforzando en los años posteriores con rostros y cabezas escultóricas.



Font, 1983-1984.
Hierro y acero inoxidable,
260 x 140 x 95 cm.



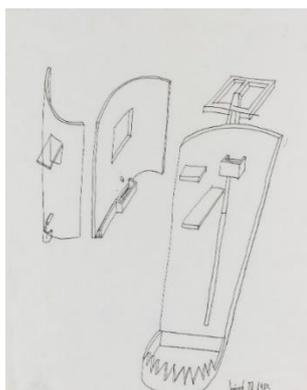
Tres personajes, 1985.
Hierro,
240 x 55 x 45 cm.

Esta fijación constructiva se reflejó también en algunas de sus representaciones gráficas, especialmente en sus dibujos y cuadernos, llevadas a cabo durante estos años. En ellas no solo plasmó edificaciones completamente acabadas, que podrían ser los bocetos previos de sus torres escultóricas que posteriormente ejecuta, sino que continuó con los

estudios técnicos de muros y paredes independientes, que se ven acompañados de dibujos de objetos inconexos como ventanas, embudos, fragmentos de materiales aparentemente deteriorados, incluso siluetas humanas de trazo rápido y referencias abstractas. De ahí que otros estudiosos de la obra de Navarro hayan detectado que estos dibujos “anuncian en su compartimentación de los elementos, lo que después será la visión de dispersión de [sus] sorprendentes esculturas”.³⁰²



Fachadas, 1983.
Grafito sobre papel,
33 x 24 cm.



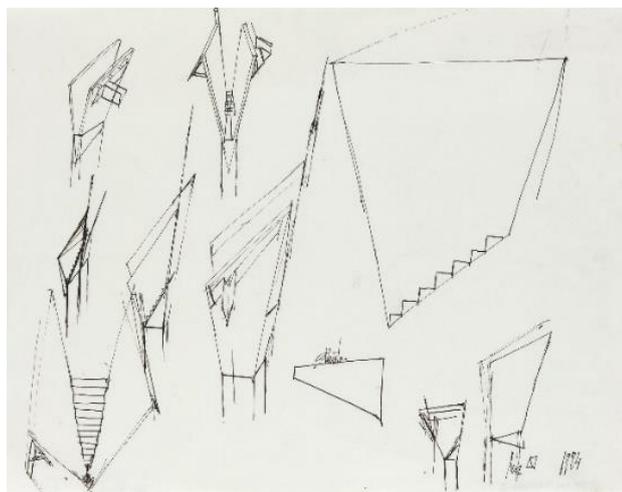
Dibujos de paredes 5, 1983.
Grafito sobre papel,
28 x 33 cm.



Serie suelto 2, 1984
Tinta sobre papel,
23,5 x 19,6 cm.



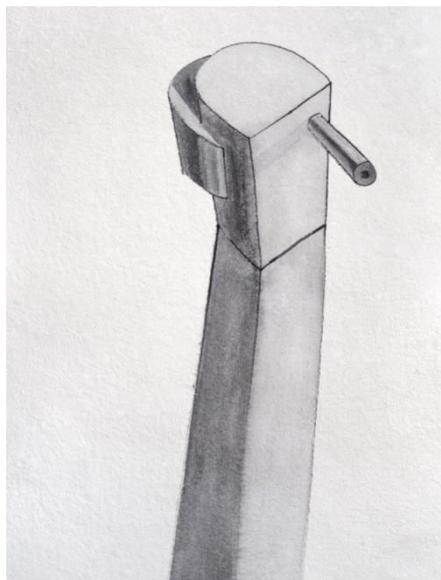
Sin título, 1983.
Acuarela sobre papel, 89 x 65 cm.



Serie Gran tamany, 1984.
Tinta sobre papel, 28 x 35,7 cm.

³⁰² PINTO DE ALMEIDA, Bernardo. “Pasaje de Miquel Navarro”. En: *Miquel Navarro. Simbioses: arquitecturas do corpo e da ciudades* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2007, p. 48.

- 4.2.2. – Arquitecturas humanizadas



Cigarret, 1986.
Acuarela sobre papel, 72 x 57 cm.

Navarro recurrió insistentemente a la figura de la torre como emblema de lo ascendente y del abismo, pero deben diferenciarse varias etapas dentro del tratamiento de esta temática. Si durante la primera mitad de los ochenta desarrolló un repertorio de imágenes donde las edificaciones estaban marcadas por estructuras finas y alargadas que evidenciaban su fijación por la altura y la elegancia de su fragilidad, a partir de 1986 y hasta que finalice la década, sus torres se modificaron, abandonando la verticalidad extrema que se venía observando hasta el momento, para aproximarse a una estética más robusta en la que las edificaciones, que continúan siendo de gran altura,

ganan en resistencia. Se obtienen así imágenes de estructuras arquitectónicas ascendentes que, por su organización compositiva, evocan referencias a la figura humana, de ahí que se establezcan paralelismos entre las torres iniciales y las que nos ocupan, con cabezas humanas. El tema de la cabeza tampoco resulta nuevo para el artista, pues ya lo trabajó en esculturas anteriores como *Cabeza* (1975), experiencia que aplica a obras como *Cap* (1982), *Cabeza espiral* (1983) o *Cabeza zinc* (1983), que ya advierten el empleo de la abstracción y la geometría en la representación de testas.



Cabeza espiral, 1983.
Terracota, 60,5 x 27 x 27 cm.

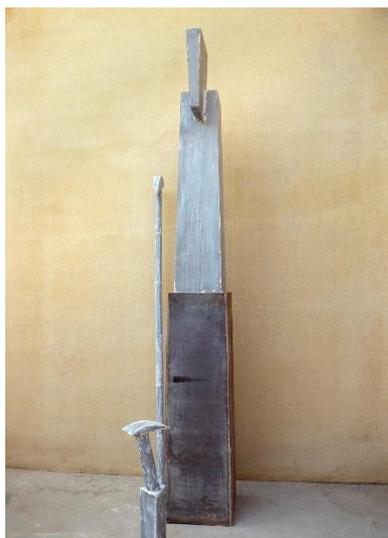


Cabeza zinc, 1983.
Hierro y zinc, 80 x 30 x 29 cm.

Aunque la base formal es la misma para ambas piezas, mientras *Cabeza espiral* mantiene el empleo del barro como material principal, *Cabeza zinc*, como su título indica, ya evidencia el uso del metal con hierro y zinc. Por otro lado, la escultura en terracota muestra una decoración a base de líneas rectas pintadas sobre su superficie, que remiten a la imagen de un plano o mapa y que acentúan la relación con el pensamiento continuo del artista en la ciudad. De un modo diferente, la ejecutada en hierro presenta como único elemento adicional un embudo adosado en su lado frontal.

Como se refleja en el capítulo anterior, las cabezas que ejecutó en los ochenta recibieron la herencia de aquellas primeras intentonas temáticas que ya bebían de algunos de los movimientos más relevantes del arte reciente como el cubismo o el constructivismo, lo que ofrecía la posibilidad de crear contrastes entre luces y sombras que remitían a lo expresionista, así como jugar con el volumen y el vacío que genera la combinación de los diferentes cuerpos geométricos que se funden para crear tales cabezas. Compositivamente se estructuran, en su mayoría, en dos partes: la inferior, de simpleza geométrica que alude al cuerpo desnudo, y la superior, más elaborada, que sería la cabeza. Esta última, parte del cuerpo humano donde reside el intelecto y, en definitiva, centro de operaciones del individuo, la concibe como un cúmulo de ideas, pensamientos, percepciones e ideales, que llegan a oponerse entre sí y que son exclusivos para cada ser, por lo que cada cabeza es distinta a otra. En este planteamiento encontraría el artista el nexo entre la descomposición de planos propia del cubismo y el camino artístico de descifrar la mente humana.

Esta hibridación entre cuerpo y arquitectura forma parte de su habitual repertorio de fantasía a la hora de componer unas imágenes que invitan al espectador a interpretarlas de forma única y a entregarse a su ensoñación, para así poder comprender las formas propias del universo utópico de Navarro. Viene a continuar las obsesiones ya plasmadas en obras anteriores en las que los diferentes miembros corporales adoptaban el rol de elementos urbanos, invirtiéndose ahora tal orden y considerando lo constructivo como partes del cuerpo humano. Todos estos rasgos se observan en obras como *Alta torre*, *Cap de Torre* o *Cara de nas*, todas de 1986, que constituyeron las primeras obras que llevó a cabo durante esta etapa. Una acumulación de fragmentos geométricos conforma el remate de un cuerpo inferior sencillo que, sin lugar a dudas, vienen a hacer las veces de clásico pedestal, de sujeción de lo verdaderamente relevante de la obra, que en este caso es la cabeza.



Alta torre, 1986.
Hierro y zinc, 254 x 48 x 31 cm.



Cap de torre, 1986.
Zinc, 52 x 48 x 24 cm.



Cara de nas, 1986
Zinc, 43 x 11 x 9 cm.

Estas esculturas marcaron el paso definitivo del artista hacia el empleo del metal como materia habitual que convive con la modelación en barro. Si bien es cierto que, a mediados de los ochenta, Navarro ya estaba plenamente familiarizado con el uso de la materia férrea, el asentamiento definitivo del zinc o el hierro en sus obras no se produjo hasta estos años, pues el empleo de estas materias que había realizado con anterioridad puede considerarse una mera actividad experimental, que aunque el artista dominara y se adaptara a sus ideas, no se trataba de un material de cabecera. De este modo, puede afirmarse con rotundidad que la mayoría de las obras tridimensionales que versan sobre cabezas las desarrolla en metal. En estos primeros años el zinc irrumpió de manera imponente en lo escultórico, por ser “un metal más mórbido”,³⁰³ que al presentar una mayor maleabilidad, le ofrecía posibilidades más próximas a los materiales terrosos, así como un aspecto más deteriorado que también entronca con la estética más imperfecta del barro, siempre continuando con el recurso del hierro.

³⁰³ Canal Sala kubo-kutxa Aretoa. *Entrevista a Miquel Navarro. Exposición “Arqueologías imaginarias”* [Archivo de vídeo] (17 de febrero de 2017). Youtube.



Cap X, 1986.
Hierro, 57 x 31 x 22 cm.



Coll, 1986.
Zinc, 66 x 22 x 18 cm.

El proceso de metamorfosis que muestran estas “cabezas” muestra el desarrollo de un amplio repertorio de imágenes que son el reflejo de la incesante voluntad del artista por plasmar físicamente sus pensamientos más profundos y las imágenes surrealistas que se le plantean constantemente. Las composiciones geométricas que se habían dado hasta entonces se transformaron hacia formas algo más reconocibles e identificables como una media luna, o formas alusivas a la defensa como cascos o lanzas, temas con los que posteriormente desarrollaría estas cuestiones centrales dentro de su obra y que se tratarán en su debido capítulo.



Cec, 1988.
Zinc y madera, 147 x 23 x 18 cm.



Torre sonora, 1987.
Zinc, 227 x 40 x 33 cm.

Como ocurre frecuentemente en la forma de proceder de nuestro artista, y aunque su producción tridimensional había alcanzado ya su máximo nivel siendo a mediados de los ochenta plenamente escultor, no hay que dejar de reconocer que su obra pictórica y dibujística corre pareja en el tiempo con la escultórica. Esto permite encontrar una doble versión de los conceptos que quiso trasladar al espectador, bien fuera desde sus lápices y pinceles o desde la fundición y la modelación. Esta vertiente gráfica se centró en temas ya analizados como la figura de la torre, tanto las estilizadas como las más gruesas, sus mutaciones hacia rasgos humanos, la fusión entre cuerpo y arquitectura, así como el estudio visual de algunos elementos constructivos independientes.

Es el caso de los dibujos de 1986 en su *Cuaderno*, y de sus *Dibujos torreta*, en tinta azul, que acentúa el carácter ascendente y apuntado de unas torres afiladas que no por ello pierden la estética de fortaleza. También expresó estas mismas ideas constructivas a través de las acuarelas *Dos caps*, *Desert*, *Castell*, *Ombra*, *Martell pico*, *Paterna II* y *Paterna III*, entre otras, que como ya se había visto en sus acuarelas del año 81, le permitían jugar con las sombras, los detalles, la luminosidad, los colores y la textura. Mientras en las tintas se observa una mayor estilización de las estructuras tratadas desde una técnica mucho más esbozada, en sus acuarelas aparecen construcciones de mayor envergadura, macizas y gruesas, que desprenden mayor consistencia, y que se relacionan con la representación de cabezas. Ya en 1987, en su serie de tintas *Sákara*, el artista mostró su interés por representar la fórmula del cilindro, dándose en ocasiones escenas donde una torre es completamente redonda y hueca, con otros cilindro o embudos adosados, formando conjuntos que aluden a imágenes genitales dentro de un contexto notablemente industrial.



Dibujos torreta I, 1986.
Tinta sobre papel,
27,5 x 21,5 cm.



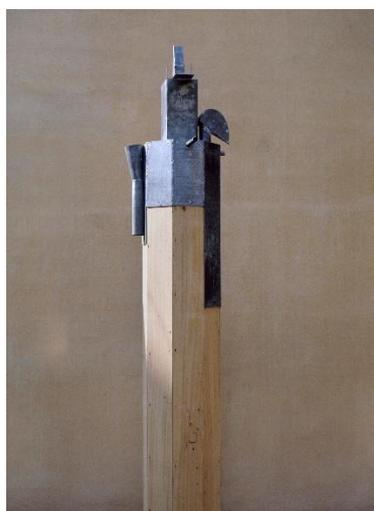
Paterna II, 1986.
Acuarela sobre papel,
107 x 77 cm.



Dos caps, 1986
Acuarela sobre papel
72 x 57 cm.

- 4.2.3. El concepto definitivo y los nuevos materiales

La tercera y última etapa de su dedicación a la plasmación de torreones tuvo lugar a partir de 1988 y se extendió hasta 1994, año que marcaría el final de un ciclo creativo del artista. Tras llevar a cabo un primer estudio técnico y artístico acerca de un tipo de torre alargada y estilizada, para luego hacer lo propio con una modalidad mucho más abrupta y tosca de estructuras constructivas macizas, Navarro materializó una tercera forma de abordar este concepto.



Torre, 1988.
Madera y zinc, 215 x 42 x 50 cm.



Torre cega, 1988.
Terracota, 69 x 21,5 x 10,5 cm.



Ull al dipòsit, 1988.
Zinc, 120 x 43 x 18 cm.

Para comprender las creaciones de Navarro a partir de este momento, es conveniente destacar de nuevo, por un lado el infinito sentido de lo experimental que ha marcado toda su obra y que le ha llevado a ejecutar piezas de lo más curiosas. Por otro lado su capacidad ensoñadora e imaginativa, lo que le ha permitido hibridar todo tipo de temáticas inconexas. Del mismo modo, hay que tener en cuenta que Navarro a finales de los ochenta contaba con un dominio de la técnica escultórica muy avanzado, conocía los materiales y sus posibilidades, y ya había adquirido una cultura artística lo suficientemente amplia como para rastrear en ella a la hora de crear, primero en su imaginación y posteriormente en la materia, sus obras. Este poso intelectual, mezcla de la experiencia artística y vital, dio como resultado unas curiosas interpretaciones de los conceptos que el artista venía empleando en los últimos años, combinando así nociones tan dispares como las ya estudiadas torres, cabezas humanas, atributos propios de los insectos, pequeñas composiciones urbanas, y

particularidades del cuerpo humano. También se alternan las dos tipologías de torres que se han visto anteriormente, para finalmente conjugar todo tipo de materiales, tanto terrosos y féreos como otros menos usuales, incluso en una misma obra, como madera, terracota, yeso, aluminio, zinc o hierro, entre otros.

En ese ánimo general de probar con absolutamente todo tipo de técnicas, materiales y temáticas, encontramos la culminación de las estructuras constructivas de tipo grueso en las obras *Embut al temps I* y *II*, en las que un gran bloque cilíndrico ejecutado en zinc lleva adosado un embudo del mismo material, incluso en la segunda de ellas, algunas piezas independientes en yeso blanco que crean una pequeña instalación, y que sirvió de precedente para llevar a cabo la instalación *Soca II*, que será analizada en el capítulo dedicado a abordar las ciudades e instalaciones ejecutadas durante este periodo.



Embut al temps I, 1988.
Zinc, 101 x 180 x 130 cm.



Embut al temps II, 1988.
Zinc, aluminio y yeso, 75,5 x 180 x 130 cm.

Tuvo lugar la sucesión de una gran cantidad de piezas en las que se muestra una continuidad de esa convivencia ya señalada entre todo tipo de temáticas y materiales, lo que llevó al artista a realizar obras en pequeño tamaño de contenido constructivo en hierro como *Abismal*, *Barranc*, *Cúspide* o *Salt*, otras en terracota como *Torre aljub*, y otras realizadas a base de combinar materiales poco frecuentes como la madera o el cartón, como

Capítulo IV. Pasado y “presente inmediato”. Entre las añoranzas de la infancia y la mirada a la modernidad, 1983-1994

es el caso de *Subjecte*. Por lo general, en lo que a composición se refiere, la mayoría de ellas se organizan en dos cuerpos superpuestos, siendo el inferior un bloque rectangular que hace las veces de peana, para sujetar el cuerpo superior, consistente en una estructura arquitectónica más fina, rematada por composiciones de piezas geométricas de menor tamaño.



Abismal, 1989.
Hierro,
126 x 27 x 27 cm.



Torre aljub, 1990.
Terracota,
36 x 7 x 7 cm.



Subjecte, 1989.
Madera, cartón y zinc,
103 x 27 x 34,5 cm.



Barranc, 1990.
Aluminio y zinc,
210 x 20 x 18 cm.



Cúspide, 1990.
Aluminio,
176 x 19,5 x 19 cm.



Salt, 1990.
Aluminio,
148 x 35 x 19 cm.

Otra tipología escultórica a la que Navarro recurría constantemente y que, por tanto, generó un amplio repertorio de piezas que versan sobre este tema, fue el alusivo a las cabezas. También es una temática a la que dio continuidad, pues ya la había trabajado anteriormente en diversas ocasiones y en numerosos formatos. Lo que tiene lugar con estas obras es una interpretación más abstracta si cabe de aquellas cabezas. Si en las que realizó en las etapas anteriores ya se mostraba unas testas conceptuales y geométricas, que plasmaban el carácter único y exclusivo de la psicología y el pensamiento de cada ser humano, fue a partir de entonces cuando el artista desarrolló una nueva forma de visualizar y plasmar en lo tridimensional esta misma idea. Aquel planteamiento se sintetizaba ofreciendo unas formas más geométricas, más tendentes a la abstracción, cuya composición adopta el mismo esquema que en las torres analizadas anteriormente: un cuerpo inferior a modo de pedestal sostiene un cuerpo superior que revela el verdadero contenido de la obra. Siguiendo con las frecuentes analogías a las que Navarro recurre constantemente, mientras el cuerpo inferior es también un cuello humano, el superior es la cabeza, sus ventanas laterales podrían aludir a una nariz, y las formas que se sostienen sobre él, la vertiente psicológica del representado, ahora materializada en formas geométricas.



Testa solar, 1990.
Hierro pintado, 130 x 120 x 122 cm.



Cantell, 1990.
Hierro pintado, 361 x 97 x 90 cm.

Continuando con el variado empleo de materiales, propio de este periodo, tales estructuras desembocaban en imágenes que también recuerdan a sus montajes urbanos, a sus ciudades, lo que se corresponde con la propuesta que el artista llevaba hilando desde sus inicios, y que no es otra que la unión entre cuerpo humano y ciudad, como dos organizaciones en las que un conjunto de pequeños elementos conforma un todo.



Testa de lluna, 1989.
Terracota, 54 x 37 x 37 cm.

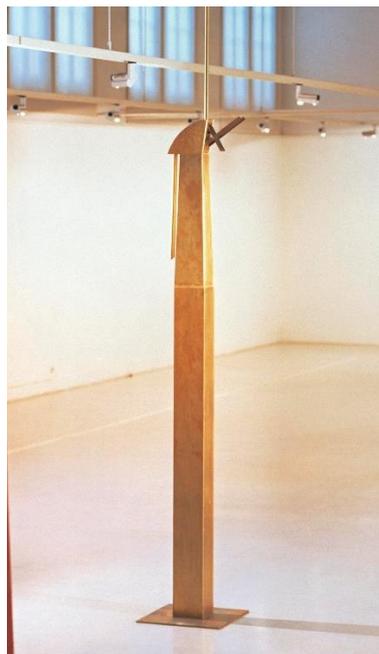


Testa amagatall, 1990
Bronce pintado, 79 x 37 x 37 cm.

En el marco experimental que siempre ha caracterizado la labor artística de Miquel Navarro, fue a principios de los años noventa cuando una serie de nuevos materiales irrumpieron en sus ejecuciones. Se trata del bronce, el latón y el aluminio. Unos materiales que, independientemente de sus características técnicas, confieren a la obra un aspecto resplandeciente por su brillo y su color. Con la elección de estas materias para la realización de esculturas comenzaron las obras de acabado brillante, donde la pátina de estos metales contrasta notablemente con la tosquedad del zinc o del hierro colado, que se identifican más con el acabado del barro. Además, se trata de materiales que ofrecen una gran estética tanto pulidos como pintados, siendo este policromado un recurso al que nuestro artista recurre en numerosas ocasiones, como es el caso de *Testa amagatall* y muchas otras obras que se sucedieron a partir de este momento.



Planell, 1992.
Latón, 361 x 97 x 90 cm.



Fontana, 1992.
Latón, 300 x 54 x 54 cm.



Testa amagatall amb embut,
1992. Bronce y aluminio,
106 x 37 x 37 cm.



Sin título, 1992.
Aluminio,
70 x 12 x 12 cm.



Trofeo Nuevo Estilo,
1992. Aluminio,
50 x 16 x 12 cm.



Bodegón geométrico, 1993.
Acero cromado,
15 x 24 cm.

Las obras de apariencia constructiva que realizó a partir de entonces, concretamente las alusivas a la fórmula de la torre, son continuistas de su particular tradición de entremezclar conceptos, con un notable afán experimental en cuanto a materiales y con la recurrencia habitual a los mismos temas constructivos, pero desde una línea de evolución constante e imparable que permitieron a su corpus artístico seguir creciendo e innovando.

Las piezas *Ciudad meseta* y *Meseta cañada* denotan un paso firme en la elaboración escultórica de las ideas planteadas hasta ahora: el cuerpo inferior que venía siendo el pedestal es ahora la testa, mientras que el segundo nivel queda reservado en exclusiva para disponer las figuras geométricas. No puede obviarse el detalle de que aquellas pequeñas composiciones de las cabezas han mutado en un paisaje urbano, organizado y resuelto con conceptos ya manidos por el artista, como las pequeñas edificaciones y el tótem apuntado que rige dicha organización espacial. Esquema que se repetirá en los años posteriores y que continúa en paralelo a su evolución, fundiéndose con contenidos todavía no trabajados durante estos años.



Meseta cañada I, 1993.
Bronce,
200 x 90 x 40 cm.

No solo se observa una gran evolución, incluso cierta investigación, en cuanto al empleo de nuevos materiales o motivos, sino también en la estructura organizativa en lo que a composición se refiere. Un grupo de esculturas ejecutadas entre 1993 y 1994 muestra la importancia de ese cuerpo inferior que empezó siendo una suerte de pedestal para luego ser parte del objeto representado, convirtiéndose en algo fundamental de la pieza, pues ese bloque cúbico que no generaba inicialmente demasiada atención aumenta su tamaño a unas dimensiones que ocupan prácticamente toda la obra, quedando los adosados geométricos como algo secundario. Al ampliarse el tamaño de esta parte inferior, el artista se permite adosar elementos que otorgan un mayor sentido artístico y estético a la pieza, aunque sin excesos, mientras que continúa siendo la parte superior la reservada a los elementos más detallistas.



Báguena, 1993.
Zinc,
134 x 20 x 20 cm.



Burbáguena, 1993.
Zinc,
134 x 20 x 20 cm.



Talaia, 1993.
Zinc,
93 x 14 x 14 cm.



Home canaleta, 1993.
Zinc,
137,5 x 39 x 20,5 cm.



Parabólica con casa,
1993.
Zinc y aluminio,
61 x 16 x 8,5 cm.



Torre inclinada,
1993.
Zinc,
130 x 40 x 20 cm.

Para finalizar con esta etapa referida a las torres, su autor comenzó a redirigir el contenido de las piezas que adosaba a tales estructuras, derivándolas hacia formas que posteriormente se identificarán con sus representaciones de insectos. Ejemplo de ello es la obra *Parabólica con casa* que queda rematada por un fragmento de zinc en forma triangular, alusivo a las alas de los insectos. También en *Torre inclinada* se observa una ligera inclinación de toda la pieza que ya no se presenta totalmente erguida, sino en diagonal, posición que adoptarán sus esculturas acerca de estos seres vivos en los años sucesivos.

Una muestra más del arraigo al pasado que demuestra nuestro artista a lo largo de toda su obra puede apreciarse en las esculturas *Fumeral I, II y III*. En ellas no solo hace un ejercicio de retorno al origen y recupera la estética de las chimeneas que llevó a cabo en sus comienzos, concretamente *Fumeralet* (1972), sino que retoma la terracota como material principal, aunque ahora la acompaña de un ligero toque férreo a través de un fino alambre que rodea la boca de a chimenea, remata la composición y otorga verticalidad al conjunto, que además triplica en altura al pequeño *Fumeralet* de principios de los setenta.



Fumeral I, 1993.
Terracota, 175 x 21 x 21 cm.



Fumeral II, 1993.
Terracota y hierro, 146 x 20 x 20 cm.

4.3. UNA REVISITACIÓN DEL CLASICISMO A TRAVÉS DE LAS ANATOMÍAS

La atracción que siempre ha generado el contenido anatómico en su mente creativa se observa desde sus más tempranas manifestaciones artísticas, pues ya en su serie *Figuras* (1964-1967) los trazos rápidos en sus cuadernos denotaban la fijación a la que nos referimos. En tales representaciones el desnudo constituía parte fundamental de unos cuerpos que, desde una estética clasicista, pretendían exhalar un todavía tímido erotismo. Por aquellos años también experimentó con la plasmación de zonas concretas del cuerpo humano en sus dibujos y pinturas que le llevaron a hacer algunos retratos centrados en los rostros introspectivos de los protagonistas, y que más tarde saltarían a lo tridimensional con sus primeras esculturas de cabezas, las cuales evolucionaron hasta llegar a las composiciones geométricas que hemos analizado en páginas anteriores. Lo mismo sucede con el tema genital, parte corporal a la que Navarro también dedicó una gran atención desde el principio de su obra dibujística que, como ya se ha apuntado, comienza con sus dibujos anatómicos de una manera sutil, para ir adoptando el protagonismo total a través de una ironía muy característica del autor, la cual empieza a detectarse a finales de los sesenta en sus pinturas y se ratifica a principios de los setenta con sus serpientes, volcanes, chimeneas y en obras capitales de su repertorio como *Proyecto de instalación para fuente pública* (1972).

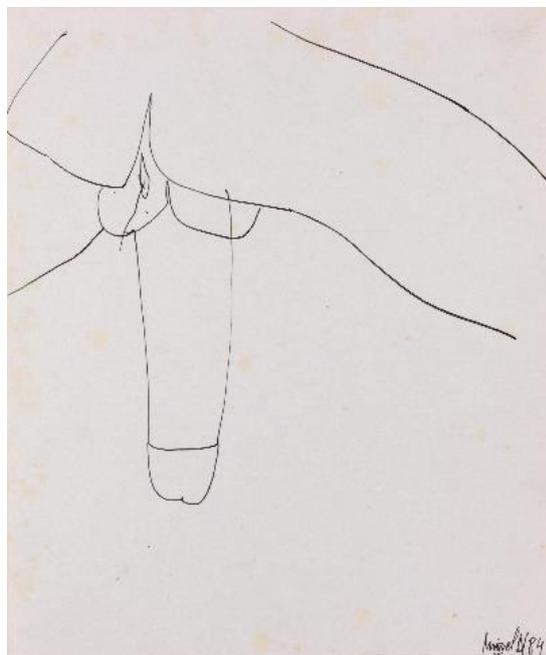
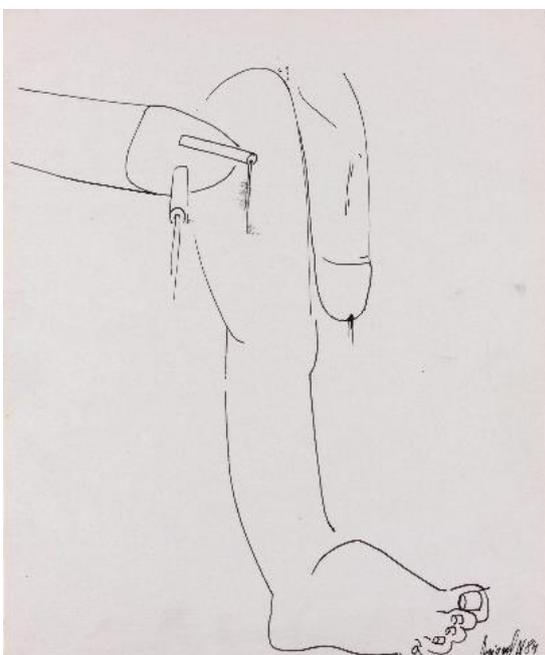
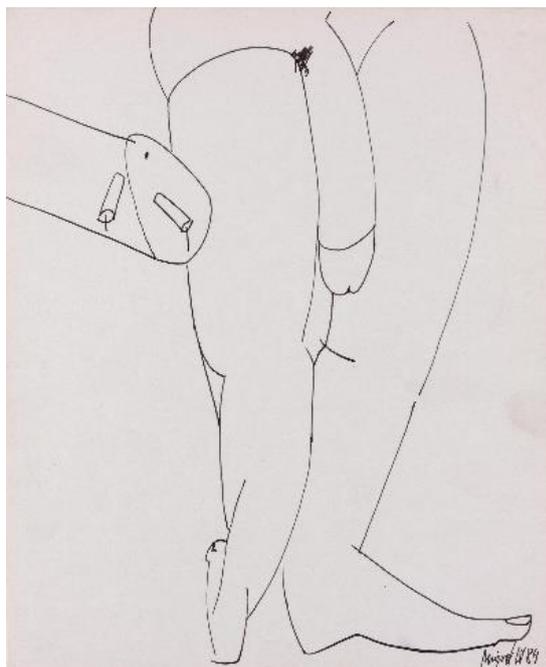
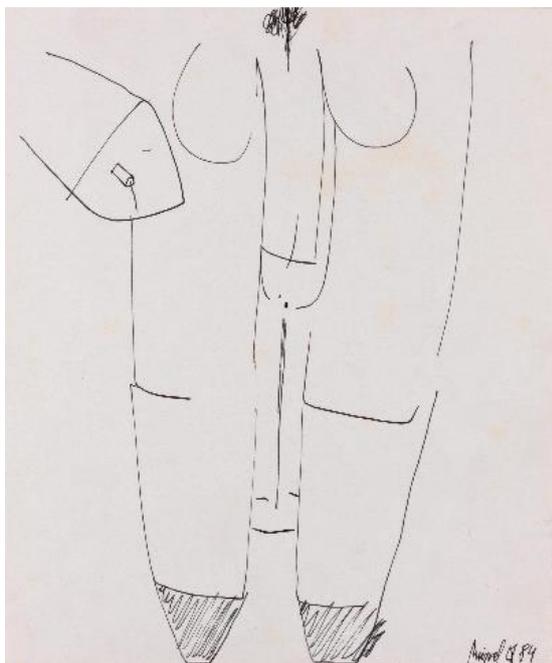
Durante los años que nos ocupan en el presente capítulo, Navarro trabajó dentro de ese marco temático hasta el punto de convertirlo en sus propias obsesiones, centrando la mayor parte de sus esfuerzos artísticos en plasmar un contenido focalizado hacia lo corporal, en el que las vertientes erótica y sexual adquieren un protagonismo sin precedentes. Las creaciones de esta etapa oscilan entre la representación de figuras anatómicas en esculturas de terracota y dibujos de partes concretas de estas, pasando por una interesante reflexión acerca de los miembros mutilados, las emanaciones de fluidos corporales y su significado, y la relación existente entre lo sexual y lo bélico. En palabras del artista: “Por una parte me interesa el cuerpo humano y por otra, los elementos más definidos como son las herramientas o las armas”.³⁰⁴

³⁰⁴ Apud. BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado*, p. 32.

- 4.3.1. El falo (serie *Glande*, 1984)

Con su revelador *Paisaje fálico* (1972) y su icónico *Proyecto de instalación para fuente pública* (1972), Miquel Navarro sentaba las bases de una obra gráfica centrada en lo genital que, a diferencia de la escultura, le permitía transmitir una intimidad mucho mayor. Si bien es cierto que a lo largo de los años puede encontrarse la presencia del falo en algunos de sus dibujos y pinturas (en ocasiones en un anecdótico segundo plano o en obras menores), hay que esperar al año 1984 para volver a encontrar este tipo de imágenes. Si hasta entonces la figura del pene aparecía como algo descontextualizado con el fin de justificar la ironía buscada por su autor, en forma de fuente, chimenea o en medio de un paisaje, a mediados de los ochenta se observa un cambio radical en la representación de lo priápico, algo que se observa en su serie *Glande*. Anticipada en uno de los dibujos que conforman la serie *Sant Miquel 82* (1982), un total de ocho dibujos en tinta sobre papel plasmados en las páginas de uno de sus cuadernos, muestran un falo protagonista, ubicado en su contexto original, es decir, junto al cuerpo humano, y que queda retratado desde múltiples perspectivas y en las más diversas actitudes y estados. Los miembros de esta serie no son falos erectos ni protagonizan escenas utópicas ni surrealistas, sino que bien podrían ser escenas tomadas del natural, dado el estado de reposo en el que se encuentra en cada una de las representaciones.

Resulta llamativo que en la gran mayoría de estas tintas aparezca el pene emanando orín o esperma, y que vendría a anticipar el amplio repertorio que desarrolló poco tiempo después centrado en el arrojado de este tipo de líquidos. Hasta entonces era el pene el que acompañaba a contenidos de mayor importancia, o incluso se camuflaba en él formando parte de un contexto impropio para un miembro viril. Sin embargo, en la serie *Glande* es el falo el que se erige en protagonista, viéndose acompañado por otros elementos que paradójicamente se descontextualizan. Ejemplo de ello es la tímida aparición de unos fragmentos constructivos, como si formaran parte de alguna estructura arquitectónica de las vistas en sus torres, que asoman su parte superior a la escena del dibujo, mostrando una boquilla que arroja un leve chorro de algún fluido. En otras ilustraciones, el falo aparece representado junto a otros miembros viriles en una actitud social entre sí, dotándolos de la humanización también analizada en sus construcciones, así como siendo parte de una penetración homosexual, junto a un preservativo, incluso frente a un rostro masculino.



Serie *Glande*, 1984. Tinta sobre papel, 23,7 x 19,5 cm.

Como indicaba el artista en una entrevista con Rafael Sierra, dentro de su obra gráfica de contenido erótico, existe un amplísimo abanico de posibilidades y enfoques con los que abordar estos temas. Prueba de ello es la distancia que separa la ironía de las primeras pinturas del lenguaje directo empleado en esta serie: “No todos mis dibujos tienen la misma situación erótica, algunos son más sutiles y no tan evidentes; en ellos aparece más la necesidad de afecto. Hay algunos que son hasta amables. Pero todos ellos son metáforas de la relación humana”.³⁰⁵

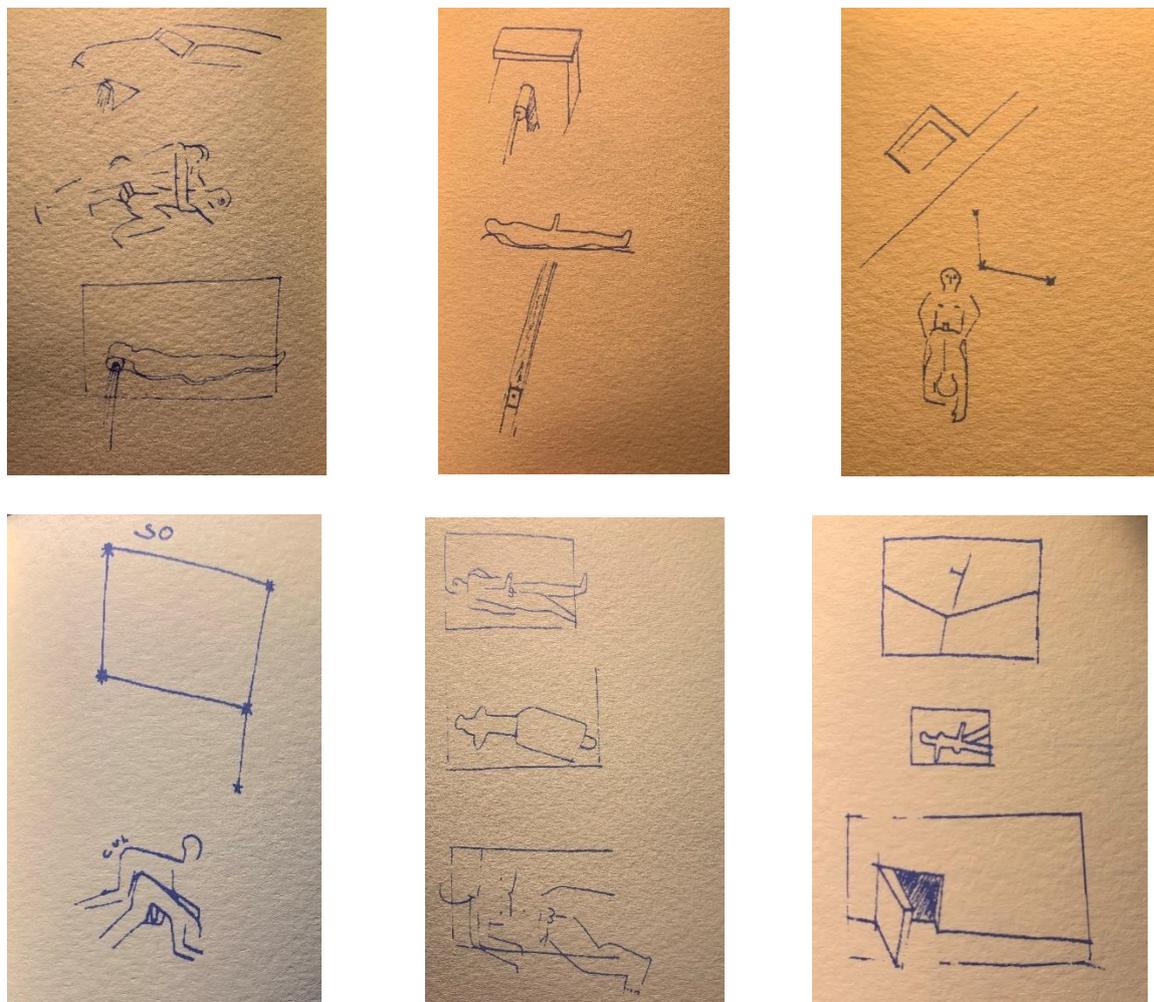
En este sentido cabe recordar que existen una serie de cuadernos de viajes que el artista conserva en su estudio con gran cariño, en cuyas páginas dibujaba todo aquello que le inspiraba. Se encuentran algunos dibujos fechados en 1990 en los que el artista plasma escenas sexuales muy explícitas entre hombres. Estas imágenes constituyen un anticipo de las serigrafías y pinturas que Navarro ejecutó años más tarde con escenas de lucha y sexo entre guerreros, de las que se hablará detenidamente en su correspondiente capítulo. Son dibujos en los que la imagen representada no deja lugar a la imaginación. Son claras y directas. Sin embargo, su reducido tamaño y la asociación a lo nocturno, generan una gran sensación de distancia con el espectador, lo que otorga a estas ilustraciones un cierto halo de intimidad y privacidad, como si quien estuviera cometiendo una indiscreción fuera quien las mira, no quien las protagoniza. Esto forma parte de ese juego irónico, metafórico y ambivalente tan del gusto de su autor. Es el propio artista quien declaró en su libro *Las ciudades* (1992) esta manera de entender las ilustraciones que nos ocupan, incluidas en dicha publicación como parte del capítulo “Fluido nocturno”: “Evidencia de la relación humana. Encuentro con el hombre. Búsqueda. Deseo. Discurso metafísico, como todo en mi obra”.³⁰⁶

Como se ha venido indicando, mientras que el canal tridimensional conduce a unas formas de expresión mucho más abstractas y metafóricas, el dibujo, que lleva implícito el trazo rápido y permite la inmediatez de la idea, evoca a unos lenguajes más próximos a la figuración, como ocurre en las series que se acaban de desglosar. Teniendo en cuenta que se trata de unas representaciones explícitas, cuyo objetivo es mostrar la sexualidad masculina, desvelan las pulsiones más íntimas de su autor, quien lo explicaba con las

³⁰⁵ SIERRA, Rafael. “Miquel Navarro: ‘La belleza me obsesiona y me asfixia’” [entrevista]. En: CÍSCAR, Consuelo (com.). *Miquel Navarro en la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2005, p. 35.

³⁰⁶ NAVARRO, Miquel. *Las ciudades*. Madrid: Celeste Ediciones. Ediciones de la Torre de Babel, 1992, p. 17.

siguientes palabras: “Yo creo que cuando la obra es muy personal y se manifiesta el estado psicológico, la sexualidad es una de las cosas que más se evidencian. La sexualidad que yo expreso es polivalente, con muchos sentidos distintos. Si por un lado está el deseo, por otro también está la ironía, y también el dolor”.³⁰⁷



Dibujos de uno de los cuadernos de viaje del artista, 1990. Tinta sobre papel. Medidas variables.

- 4.3.2. De la tradición del barro a la modernidad del metal

La alusión constante a la representación del cuerpo humano, así como a las partes que lo componen, remiten –qué duda cabe– al origen. Aluden a los inicios de la historia del arte, cuando el hombre prehistórico reflejaba escenas cotidianas en los muros interiores de

³⁰⁷ Apud. BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado*, p. 42.

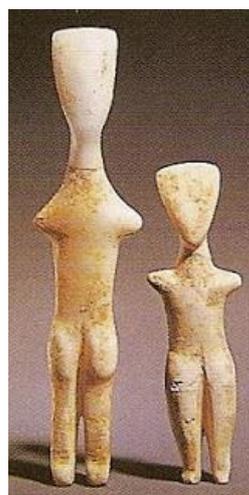
cuevas y grutas, que ya representaban la figura humana, imagen que se fue puliendo con el paso de los siglos y de las culturas hasta llegar a las vanguardias pero que se recupera posteriormente para seguir manteniendo la vigencia del principio, siendo el tema del hombre un contenido de absoluta actualidad en el arte contemporáneo.

Navarro era consciente de esta remisión al origen, de ahí que sus anatomías dibujadas en los años sesenta comenzaran siendo de estética clásica, tradicional, cuyo dinamismo podría equipararse a conocidísimas piezas de la tradición grecorromana como la *Ménade* de Scopas. Como se ha advertido, existe una gran diferencia entre el trato que se otorga a un tema en concreto, en este caso el anatómico, en escultura y en dibujo o pintura. En este sentido, Navarro desarrolló durante esta etapa un amplio conjunto de piezas escultóricas alusivas a la cuestión corporal que continúan remitiendo al origen, aunque en otros términos y de modos muy diversos.

El principal indicador de esta insinuación al origen se encuentra en el material. El empleo del barro cocido, elemento representativo por excelencia de Navarro, no solo desde sus primeras obras tridimensionales, sino desde el sobradamente comentado nexo con el lodazal de su entorno infantil, conduce a asociar estas pequeñas creaciones en terracota de contenido antropomórfico y acabado irregular, con las manifestaciones escultóricas propias de la tradición pagana durante la antigüedad, como las figuras votivas. Ejemplo representativo de ello son los ídolos de las islas Cícladas, cuyo tamaño, rostro desdibujado y ausencia de brazos entroncan perfectamente con la apariencia de las esculturas del artista valenciano.



Pequeña figura de terracota, 1984.
Terracota,
18,5 x 4,5 x 3,7 cm.



Figuras cicládicas de tipo Louros.
ca. 3.000 y 2.000 a.C.

El empleo de una materia terrosa ya constituye una fuerte conexión con lo prehistórico, como también lo hace el acabado fragmentario e inacabado que presentan estas esculturas. Un conjunto de formas sencillas y simplificadas permiten, tanto a los antiguos artesanos como al creador contemporáneo, transmitir una perfecta idea de cuerpo humano, a pesar de la ausencia de rasgos faciales, de extremidades superiores, incluso de unas partes del cuerpo poco definidas. En una experimental *Pequeña figura de terracota*, un pedestal cilíndrico, que resulta familiar, hace las veces de extremidades inferiores que sustentan el tronco desprovisto de brazos y rematado por una cabeza sin rostro, pero adornada con un atuendo a modo de casco. A su vez, Navarro se encontraba ejecutando otras piezas escultóricas que, aunque mantienen la temática corporal, se adentran, como ha venido sucediendo con el resto de las manifestaciones del artista, en la modernidad. Una modernidad que encuentra, en primer lugar, en el empleo de materiales férreos como el bronce, al que aplica una capa de pintura para conseguir la apariencia de la terracota, como ocurre en *Cos amb casc I* y *Cos amb pardal*. En segundo lugar, rastrea el pasado desde la contemporaneidad a través de un aumento evidente del dinamismo, así como una clara evolución de las formas como puede apreciarse en el abandono de la base cilíndrica en sustitución de unas piernas más realistas, y también en la disposición de elementos variados en las cabezas de los representados. Como ya ocurría en sus esculturas de cabezas anteriormente analizadas, las testas de estos cuerpos han mutado en composiciones geométricas que refieren a la forma de un casco, incluso elimina totalmente la presencia de la cabeza, decapitando al protagonista, para en su lugar disponer algún objeto o ser, como por ejemplo un pájaro.



Cos amb casc I, 1984.
Bronce pintado, 28 x 9 x 7 cm.



Cos amb pardal, 1984.
Bronce pintado, 28 x 7 x 10 cm.

En su incesante búsqueda del pasado, al empleo del barro cocido, o de materiales que se aproximen a su apariencia, se suman los recursos visuales del fragmento y del elemento del casco. El primero, que ya había sido utilizado por Navarro en sus ciudades y otras obras, se encuentra plenamente unido al concepto de vestigio y de ruina desde el punto de vista de algo antiguo que se agrieta y se fragmenta por el paso del tiempo, lo que provoca el extravío de ciertas partes de las esculturas, como tradicionalmente ha ocurrido con los brazos de muchísimas esculturas clásicas. Del mismo modo remite a la visión personal del artista que diferencia, al mismo tiempo que aglutina, su particular concepción de la parte y el todo, como también ocurría en sus instalaciones urbanas. En cuanto al recurso de un elemento como el casco, cargado de connotaciones y de significados, Navarro lo emplea como un agente protector y no de ocultación del rostro, sino todo lo contrario, pues el casco constituye uno de los atributos por defecto de los personajes que encarnan la valentía, es decir, los guerreros, a los que el artista dedicará una importante atención en su obra gráfica y tridimensional durante los años ochenta y noventa. Así lo explicaba Juan Ángel Blasco Carrascosa:

Miquel Navarro diferencia claramente el casco de la máscara. En su obra artística no aparecen jamás las máscaras, pues no está en su propósito el tapar caras para que no sean conocidas; más bien al contrario, en vez de la careta que favorece la ocultación, o el disfraz con el que se pretende no revelar lo verdadero, nuestro autor recurre al símbolo formal del casco: ese elemento que protege –pero no encubre–, y que ha venido significando el peculiar atributo de héroes y guerreros.³⁰⁸



Sin título, 1985. Terracota, 27 x 25 x 9 cm.

³⁰⁸ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Op. cit.*, p. 39.

No cabe duda de que estas pequeñas esculturas destilan una concepción muy personal de una obra íntima y poética, y que constituyen el punto de encuentro entre las primeras manifestaciones artísticas del hombre y las creaciones de un artista contemporáneo, pero también entre el barro y el bronce, la sencillez de una manufactura y la abstracción de algo muy meditado. Por último, también cabe destacar el nexo existente entre la visión positiva de algo, a priori, negativo como es la amputación de extremidades, y el nacimiento de la vida a través de los fluidos que emanan de tales mutilaciones. Esta particular percepción la desarrollará nuestro artista en multitud de obras ejecutadas durante este periodo y que se estudiarán pormenorizadamente en el capítulo correspondiente.



Sin título, 1985.
Terracota, 25 x 10 x 7 cm.



Sin título, 1985.
Terracota, 23 x 10 x 2 cm.

Con estas figurillas de 1985 Navarro detuvo su producción en este ámbito para retomarlo en 1989, ejecutando una serie de diminutas piezas en terracota que acentúan, todavía más, su sentido abstracto y la simplicidad de las formas. Aun con todo, siguen identificándose sin demasiado esfuerzo las anatomías humanas que representan, y que se aproximan a la estética geométrica de sus esculturas de cabezas. El artista recuperó con ellas aquella idea de disponer lo que serían las piernas con una sola pieza, a la vez que mantiene al representado con los brazos mutilados y cuya cabeza está realizada a base de un solo elemento geométrico o, directamente, no existe. Así, *Cuerpo en reposo* constituye

Capítulo IV. Pasado y “presente inmediato”. Entre las añoranzas de la infancia y la mirada a la modernidad, 1983-1994

el ejemplo más realista, reparando en detalles como los pies, al que le seguiría *Coche*, que eludiría el tema central que ocupa este tipo de esculturas al representar un bólido y no un cuerpo humano, para posteriormente llegar a la máxima geometrización de las formas con *Personaje* y *Cariátide*.



Cuerpo en reposo, 1989.
Terracota, 3 x 13 x 4,5 cm.



Coche, 1989.
Terracota, 4,5 x 19 x 3 cm.



Personaje, 1989.
Terracota, 13 x 5 x 3,5 cm.



Cariátide, 1989.
Terracota, 13 x 6 x 5,5 cm.

Prueba irrefutable de la procedencia de su inspiración para la ejecución de estas esculturas es la ya comentada atención que despertaban en él las manifestaciones artísticas de las culturas ancestrales, especialmente cuando el artista reconoce que atesora en su domicilio y en su taller una interesante colección de piezas de este tipo. El mero hecho de coleccionarlas forma parte, una vez más, de un juego en el que captar y apropiarse de momentos de la historia, sobre todo de la historia del arte, y la emoción que ello implica. Apuntaba Estrella de Diego:

Pese a las diferentes fórmulas, encontrarse frente a frente con la colección de un artista [...] es tener la oportunidad de repensar sus propuestas creativas, entrar un poco más en su memoria y sus deseos; encontrar explicaciones a los secretos incluso; o, sencillamente, abrir el camino a ciertas cuestiones no tan evidentes en los recorridos habituales -ya se sabe que las colecciones acaban por develarlo todo.³⁰⁹

Esta afición, compartida con grandes nombres de la historia del arte admirados de Navarro como Picasso, Breton, Dalí, Miró o Kirchner, permite bucear en lo más íntimo de sus pensamientos y sentimientos a través de lo que comenzaron siendo sencillos recuerdos de viajes y vivencias. Visitar el estudio de Miquel es adentrarse en su cabeza. Es percibir el origen prehistórico de sus contemporáneas creaciones. Esto es algo que emociona tanto al visitante como al artista, pues es la clara visualización de la lejanía que separa una civilización de otra, y al mismo tiempo, la proximidad y el paralelismo que presentan entre sí ambas culturas, o como explica De Diego “funde el origen y las reflexiones sobre el origen”.³¹⁰ Ante un nuevo ejercicio de hibridación, para Navarro no existe esa diferencia, pues una se nutre de la otra, pero son lo mismo: “El arte es la columna que sostiene la civilización”.³¹¹



Máscara.
Cultura Dogón, Mali. s.f.
Colección privada de Miquel Navarro

³⁰⁹ DIEGO, Estrella de. “Colecciones de artistas. La exposición ‘El gabinete secreto’ ha jugado a repensar y reproducir el mundo interior y personal de Miquel Navarro a partir de las piezas de su colección”. *El País*, 8 de febrero de 2020.

³¹⁰ *Ibid.* DIEGO.

³¹¹ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 30 de marzo de 2020.



Máscara casco.
Cultura Kantani, Nigeria. s.f.
Colección privada de Miquel Navarro

Este interés se traduce en algunas de las obras que el artista valenciano realiza a lo largo de toda su carrera artística, desde sus más discretas acuarelas hasta sus esculturas monumentales. Los tótems en forma de pene, ídolos, máscaras y fetiches africanos, objetos arqueológicos, figuras votivas que en muchas ocasiones se encuentran deterioradas por el paso del tiempo conservando únicamente algunas partes de su anatomía, en los que proliferan elementos líricos, sensuales y sexuales, constituyen ese cúmulo de inspiraciones e ideas de las

que Navarro se sirvió para desarrollar gran parte de su producción. Esos tótems fálicos fueron reformulados como esculturas geométricas ascendentes, mientras que las máscaras y cascos se pueden vincular con toda la iconografía guerrera que Navarro desarrolló tanto en formato tridimensional como en su obra gráfica y fotográfica que se analizará en el capítulo oportuno de esta investigación. En definitiva, estamos ante un proceso de revisión de lo ancestral hacia lo actual, convirtiendo sus perturbadoras creaciones en objetos de culto, siempre desde un *prima* histórico y cultural sumamente riguroso y basándose en las múltiples influencias de las que Navarro se nutre. A finales de los ochenta Navarro reconocía en una entrevista:

Como artista, donde he aprendido más es en la propia existencia histórica del hombre, en ese inconsciente colectivo que vas recuperando si te acercas a él. Eso compaginado con la información directa que te viene de la historia del arte, desde las cuevas de Altamira hasta el arte contemporáneo, pasando por Grecia. Digamos que puedo tener referentes de ese inconsciente colectivo, que se hacen conscientes a medida que yo los recupero, y luego referentes concretos como pueden ser las vanguardias de principios de siglo o el Auriga de Delfos o la Victoria de Samotracia.³¹²

³¹² FERNÁNDEZ, Montserrat. “Miquel Navarro. Prototipo de escultor de la nueva era”. *Revista MAN*, nº 26, 26 de diciembre de 1989, p. 66.

Igualmente, reconocería en 2019: “Mi obra tiene influencias de toda la historia del arte y de la evolución cultural y humana. Me interesa todo. El arte africano, el arte de las cavernas, el Antiguo Egipto, el románico, el gótico, el Renacimiento, el barroco, las vanguardias del siglo XX, el pop, etcétera”.³¹³ Todo ello aplicable al terreno formal y temático desde prácticamente sus inicios artísticos hasta sus obras de última creación.

En definitiva, que Navarro se interese por estos objetos, incluso llegue a coleccionarlos, viene a confirmar sus habituales obsesiones, más todavía cuando la temática de estas es eminentemente sexual, pero también reitera su fijación por el vestigio. El placer intelectual que genera poseer objetos realizados, pensados y confeccionados siglos atrás, y que forman parte del legado cultural y social de la historia de la humanidad es, para un romántico como Miquel, un auténtico privilegio que le emociona cada vez que *juega* con ellas.



Figura humana. Cultura Nok, Nigeria.
Siglo I d.C. Colección privada de
Miquel Navarro



Terracotas africanas. s.f.
Colección privada de Miquel Navarro



Estatuas africanas.
Colección privada de Miquel Navarro

³¹³ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 30 de marzo de 2020.

Fue a raíz de las figuras realizadas a partir de 1990 que el autor llevara al extremo los conceptos que venimos analizando, propios de estas pequeñas esculturas. Con el cambio de década creó dos ejemplares, *Cos amb casc testa I* y *II*, en las que quedaba demostrado que las cabezas de los representados habían alcanzado su máxima grado de transformación. Si comenzaron siendo un compendio de formas que, como ya se ha señalado, pretendían equiparar la acumulación de geometrías a la acumulación de ideas, a modo de síntesis intelectual del individuo, ahora esas composiciones formales habían evolucionado hasta ofrecer la imagen de una instalación urbana en la que el terreno es la propia superficie de la cabeza, que se encuentra poblada de edificaciones. Se trata de las mismas cabezas, ya mencionadas, que Navarro ejecutó en estos mismos años de forma independiente y en un tamaño considerable como *Testa amagatall* (1990).



Cos amb casc testa I, 1990.
Bronce pintado, 23,5 x 12 x 13 cm.



Cos amb casc testa II, 1990.
Bronce pintado, 24 x 12 x 13 cm.

El bronce pintado actúa simultáneamente como material ancestral y moderno, artesanal e industrial. En esta ocasión su creador decide mantener un cromatismo férreo para la cabeza mientras que aplica pintura rojiza al resto del cuerpo en un intento de simular el acabado terroso del barro cocido.

Uno de los puntos más destacables y llamativos de estas obras parejas reside en la amputación, ya no solo de brazos, sino también del pene. La castración desvela múltiples significados metafóricos para el artista, constituyendo una imagen muy habitual en su repertorio a partir de los noventa, hasta el punto de convertirse en algo icónico, que se analizará pormenorizadamente en el subcapítulo que sigue.

Otro rasgo que ya se había anticipado y que en estos años se llevó al extremo fue el aspecto inacabado de estas esculturas de pequeño tamaño. Que la estética propia de lo indefinido y lo fragmentario, también de lo infantil, es algo que le ha interesado notablemente, constituye una constante innegable a lo largo de su trayectoria. Este aspecto inconcluso, alejado de la perfección buscada por él mismo en otras obras, y que relaciona íntimamente con su concepto de vestigio y de ruina, de lo antiguo mermado por el paso del tiempo, es una estética que prácticamente solo le puede ofrecer su material por excelencia, el barro cocido. En estos términos, ejecutó una serie de figuras en terracota en 1990 a las que titula *Vestigio*, lo que acentúa, más si cabe, lo anotado recientemente. Se trata de unas esculturas de reducido tamaño, en la línea de las que venimos analizando, pero que en esta ocasión presentan unos acabados tendentes a lo rudimentario, alejados de estéticas pulidas, más próximas a líneas toscas. Al extremo eleva también la idea de amputación de miembros, dando como resultado unas escenas en la que cuerpos cercenados, repletos de mutilaciones, muestran la ausencia de la cabeza, los pies, los brazos, incluso el tronco. Algo que resulta novedoso, es la representación de tales lesiones en cuerpos femeninos, como sucede en *Vestigio I* y en *Prenyada* o *Espatarrada*.



Vestigio I, 1990.
Terracota,
9,5 x 20 x 7 cm.



Prenyada, 1993.
Terracota,
12 x 12,5 x 12 cm.



Espatarrada, 1993.
Terracota,
11 x 18 x 11 cm.



Vestigio III, 1990.
Terracota, 16,5 x 8 x 7,5 cm.

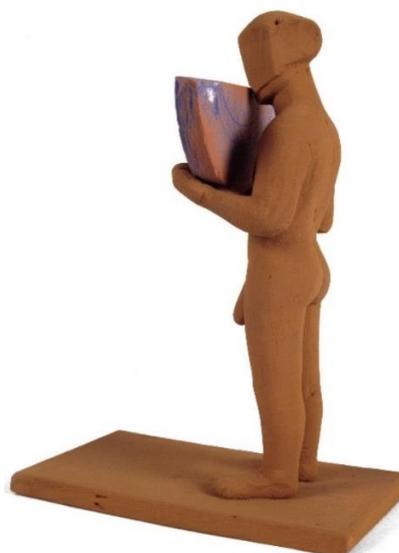


Vestigio II, 1990.
Terracota, 14,5 x 5,5 x 4,5 cm.

Los cuerpos tendidos y mutilados acentúan el dramatismo de una escena bélica, cuanto menos violenta, de un guerrero caído, muerto por una agresión durante una lucha. Lo que queda de él es el vestigio, los restos de algo que fue, y que circunstancias como el paso del tiempo ha ido deteriorando. En contraposición a esta visión trágica del cuerpo humano, encontramos otro grupo de esculturas ejecutadas entre 1993 y 1994, que destilan un concepto totalmente opuesto a la idea de la que están impregnados los cuerpos mutilados anteriores.



Home amb ou I, 1994.
Terracota y zinc, 28 x 14 x 12 cm.



Home amb lluna, 1993.
Terracota, 23 x 10 x 8 cm.

Son escenas en las que aparece la figura humana llevando a cabo tareas propias de un hombre avanzado, civilizado, transportando objetos en una actitud tranquila, alejada del prototipo de ser humano de las anteriores obras en las que los protagonistas correspondían con una concepción más abrupta del individuo. Navarro contrapone a aquel hombre belicoso, luchador, de fuerza bruta y cuya forma de proceder es a través de la violencia, frente a un ser reflexivo, constructor, intelectual, ilustrado y social, adaptado e integrado en un sistema colectivo moderno y racionalizado. Una vez más, la combinación matérica de terracota y zinc se asocia a la unificación de ese ser humano primitivo con un hombre avanzado socialmente, contemporáneo.

Una de las últimas obras que realizó centrándose en este tema fue *Sin título*, en 1994, con la que ofreció una visión más historicista de la escultura de contenido corporal. Se nos presenta un torso mutilado, pero no mediante cortes limpios como en las esculturas que hemos visto anteriormente, sino de un modo más próximo a como se mutilan las esculturas clásicas, que por el paso del tiempo, los expolios, la deficiente conservación durante siglos o los acontecimientos históricos, ocasionan la pérdida de partes como la cabeza, las extremidades o los genitales. Además Navarro acentúa este marcado sentido escultórico con un modelado más sencillo y básico, sin reparar en los detalles, dando como resultado un aspecto artificial, en el que se percibe que estamos ante los restos arqueológicos de una escultura sobre el cuerpo humano, y no sobre un ser humano mutilado. Además, sabemos que estamos ante una escultura gracias a un fino soporte en aluminio que abraza por la cintura a la pieza para que se mantenga erguida, mientras que la elección del barro cocido como material para ejecutar este torso es el responsable de ratificar el sentido ancestral.



Sin título, 1994.
Terracota y aluminio,
35 x 12 x 10 cm.

A lo largo del periodo que nos ocupa en el presente capítulo, el artista hizo extensible su obsesión por la terracota a un grupo de esculturas, también de pequeño tamaño, pero que en este caso no aludían a contenido de tipo antropomórfico. Temas ampliamente variados fueron plasmados en sus obras tridimensionales en barro cocido, como *Barquito* o *Llama barroca*. Respecto a la primera de ellas, el artista ha referido en varias ocasiones que se trata de un motivo que le resulta interesante y que formula el nexo con otro aspecto más de su niñez: “cuando yo era pequeño jugaba con barcos [...] Eran barcos de madera y jugaba con ellos. Siempre me ha parecido interesante el barco”.³¹⁴ En cuanto a la segunda, que guarda un gran parentesco con sus chimeneas de principios de los setenta por su verticalidad, encuentran relación formal con unas pequeñas molduras barrocas que el artista atesora en su colección particular.



Barquito, 1983.
Terracota,
23 x 18,5 x 5 cm.



Llama barroca, 1985.
Terracota,
38 x 11,5 x 6,5 cm.



Molduras barrocas.
Colección particular de
Miquel Navarro

En 1987 llevó a cabo dos obras parejas, *Plancha I y II*, y en 1990 *Torre aljub*, que constituyen una versión pulida de la *Llama barroca* ejecutada dos años atrás, y cuya forma anticipa las piezas centrales de las últimas instalaciones urbanas que el artista gestó durante la primera década del siglo XXI.

³¹⁴ Canal Sala kubo-kutxa Aretoa. *Entrevista a Miquel Navarro. Exposición “Arqueologías imaginarias”* [Archivo de vídeo] (17 de febrero de 2017). Youtube.

- 4.3.3. Cuerpo, composición y plomo

A caballo entre el sentido ancestral de las figuras mínimas de terracota, la modernidad que confiere los materiales férreos, y el concepto de instalación que desprenden sus ciudades, Navarro consiguió formular una interesante propuesta que aunaba las mejores cualidades de estas tres formas de proceder que se habían ido dando a lo largo de sus años de trayectoria artística. En este sentido, nos encontramos con una obra, cuanto menos llamativa, ejecutada entre 1987 y 1988, que bajo el título de *Orgànic* aglutina los conceptos mencionados. Se trata de una instalación, a modo de las urbes que nacieron a principios de los setenta, que en este caso no protagonizan edificios, sino humanos. Las pequeñas unidades que se disgregan por el territorio son pequeñas figuras orgánicas indefinidas, que en realidad se limitan a ser piezas que también se pueden aproximar a figuras humanas muy simples, mutiladas, que constan de un elemento central de mayor tamaño, que sería el tronco, al que se adosan otros fragmentos matéricos de menores dimensiones que serían brazos, genitales y cabeza. El conjunto exhala un fuerte sentido de comunidad, pues sean lo que sean estas piezas, se trata de individualidades asociadas para conformar un todo, pudiendo ser desde pequeñas unidades celulares que conforman una cadena de ADN, hasta seres humanos que conforman un grupo social, o pequeños edificios que conforman una urbe.



Orgànic, 1987-1988. Plomo, 23 x 300 x 430 cm.

El plomo es el material elegido por Navarro para destacar el sentido actual y contemporáneo de la instalación, que se dispone directamente sobre el suelo invadiendo el espacio expositivo, con una ordenación completamente aleatoria, libre, al fin y al cabo orgánica, que transmite una sensación caótica, alejada de las instalaciones urbanas que se

han estudiado en anteriores capítulos, cuya distancia y proporción eran casi matemáticas. En este sentido, el artista reflexionaba: “En mis ciudades reina el orden y el caos. Como decía un poeta, del que no recuerdo el nombre, ‘el orden es el caos en calma’. Así que prepárate que esto puede explotar”.³¹⁵ Este conjunto forma parte de los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

En la misma línea estética, pero varios años más tarde de la ejecución de *Orgànic*, en 1992 realizó *Multitud*. Es una instalación sobre el suelo, de disposición azarosa y variable, y que mantiene el empleo del plomo como material protagonista del conjunto. La diferencia con la obra anterior reside en que aquí, en contra de lo que sucedía en *Orgànic*, las unidades que conforman el conjunto son, indudablemente, figuras humanas definidas que, colocadas en grupos claramente diferenciados, interactúan entre ellas, destacando el carácter inclusivo, social y civilizado de los representados, que aún se muestran en actitudes estáticas y en un tiempo aparentemente detenido. De esta obra diría Navarro: “para mí, los elementos caídos son los muertos, la sociedad y el hombre con toda su responsabilidad a la hora de enfrentarse con su propia muerte [...] y, paralelamente [...] una especie de serenidad o distanciamiento ante el fenómeno del hombre. [...] Se trata de aceptar la comunidad y la muerte”.³¹⁶



Multitud, 1992. Plomo, 14 x 600 x 330 cm.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ KELLY, Liam. “Entrevista con Miquel Navarro” [entrevista]. En: KELLY, Liam; PÉREZ, David (com.). *Miquel Navarro 1973-1996* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996, p. 45.



Personatges, 1993.
Plomo, 30 cm. altura

Dentro de este tipo de composiciones escultóricas encontramos *Personatges*, aunque en esta ocasión los protagonistas son sujetos que interactúan activamente entre ellos adoptando actitudes dinámicas que, al entremezclarse, provocan una mayor sensación de caos, llegando incluso a simular una escena bélica o una batalla campal. El plomo continúa siendo el material por excelencia del artista para estas instalaciones que, si bien es cierto que distan de las ciudades, mantienen, por un lado, el sentido de instalación de piezas formando un todo y, por otro lado, guardan relación formal con las figurillas en terracota de estos años. En otros

términos, pero manteniendo la idea de modernidad que pretende transmitir con el empleo de un material férreo como es el plomo, así como la representación del ser humano, ahora convertido en un ser social insertado en un sistema convivencial, encontramos una serie de pequeñas escenas aisladas, que forman composiciones de varias piezas en las que estos entes dinámicos realizados en plomo interactúan con sus iguales. La primera de ellas es *Sin título* de 1993, a la que siguen *Direcció*, *Pietat I* y *II*, de 1994.



Sin título, 1993.
Aluminio, zinc y plomo, 16 x 25 x 9 cm.



Guerrero de Mogente.
S. IV o V a.C. Bronce, 7,3 cm.

La primera a la que aludimos consiste en la disposición de un elemento constructivo junto a otro humano de un tamaño mucho mayor. Esta desproporción y ausencia de una escala lógica demuestra la pervivencia en el tiempo del concepto de superioridad que Navarro se empeñó en mostrar desde sus más tempranas manifestaciones como ocurre en su pintura *Cuerpo y ciudad* (1972), y que presenta al protagonista como el artífice de tal construcción. En esta ocasión se permite la combinación de tres materias férreas diferentes –plomo, aluminio y zinc–, algo que se venía asociando a la modernidad y a la contemporaneidad, en contraposición a lo ancestral y prehistórico del barro. No obstante, no debe obviarse que no solo la terracota fue el material empleado escultóricamente durante los inicios del hombre. También lo fueron los distintos materiales férreos que, mediante la técnica de la fundición, permitieron al hombre crear numerosos objetos de muy diversa índole. Es el caso de una icónica pieza escultórica como es el *Guerrero de Mogente*, una pequeñísima escultura realizada en bronce entre los siglos IV y V a.C. durante el periodo prerromano, fruto de la cultura íbera, y descubierta en 1931 en la región de Mogente (Valencia). Si bien es cierto que estamos ante un exvoto cuya finalidad recae en ser ofrecido a los dioses, algo que nada tiene que ver con la composición del artista contemporáneo, además de que en una el protagonista es un guerrero y en la otra un constructor, ambas piezas se ven unidas por su estilo simplificado de líneas sencillas, próximas a una estética pueril y poco detallista, y el material en el que están realizadas. En esta ocasión Navarro emplea el recurso matérico del hierro, no para referirse a la contemporaneidad y el avance, sino para entroncar con el más antiguo de los sistemas sociales y culturales, escogiendo una referencia próxima territorialmente, pero muy alejada cronológicamente.

Las otras esculturas que nos ocupan, realizadas en 1994, plasman nuevas inquietudes de su autor, siempre íntimamente relacionadas con su infancia y sus obsesiones. En el caso de *Direcció*, un pequeño personaje compuesto de formas geométricas muestra su falo erecto de dimensiones desproporcionadas, continuando con la elección del plomo como material principal. Combinado con aluminio, las obras *Pietat I y II* constituyen un nuevo montaje en el que varios personajes interactúan entre sí. Se trata de unas escenas, cuanto menos curiosas, en las que el tema de la superioridad se hace patente de nuevo, pues en ellas aparecen una serie de personajes sometidos a realizar unos ejercicios en el suelo, mientras que otro es quien ordena y somete al resto.



Direcció, 1994.
Plomo,
17 x 10 x 3 cm.



Pietat I, 1994.
Aluminio y plomo,
10 x 33 x 26 cm.



Pietat II, 1994.
Aluminio y plomo,
19 x 34 x 24 cm.

Este sentido de sometimiento es una interesante reflexión acerca del sistema sociológico infantil, conformado por juegos en los que Navarro participaba durante su niñez, en los que la dominación y el castigo, todos ellos inocentes a tan prontas edades, se traducirían en una interpretación adulta de unas reglas sociales en las que la superioridad y la inferioridad marcan el sistema organizativo. Acerca de esto reflexiona Juan Vicente Aliaga: “la infancia, asociada al disfrute del juego, se convierte en un espacio psicológico donde abunda el maltrato”.³¹⁷ En palabras del artista: “Quizá lo que haya en esos ejercicios es la representación de una lucha. La de los humanos en diversos ámbitos”.³¹⁸

4.4. FLUIDOS, MUTILACIONES Y EMANACIONES

Siguiendo con los juegos metafóricos que Miquel venía ejecutando, a lo largo de los ochenta y los noventa desarrolló una iconografía muy característica y llamativa, que no solo constituyó un reclamo y una potente llamada de atención para el público, sino que además se erigió en una imagen muy identificable con el artista. Estamos hablando del repertorio imaginario alusivo a las mutilaciones. Estos cortes de miembros del cuerpo, que ya se habían anticipado en las esculturas cerámicas, se asentaron como algo definitivo y característico de su discurso a través de una serie de obras menos escultóricas como son los dibujos y el collage, medios de expresión que permitieron a su autor plasmar las ideas de

³¹⁷ ALIAGA, Juan Vicente. “El deseo como arma. Surrealismo y sexismo”. En: ALIAGA, Juan Vicente. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2007, p. 129.

³¹⁸ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 27 de mayo de 2019.

una forma más directa, alejándose del lenguaje más abstracto, indirecto y simbólico, así como de la materialidad que ofrece lo tridimensional.

Estas imágenes tan particulares esconden un interesante análisis, no solo iconográfico, sino también, y sobre todo, mental y psicológico. En primer lugar se advierte que la concepción de cuerpo mutilado está íntimamente relacionada con el gusto por lo fragmentario que fundamenta y vertebra la obra de Navarro desde sus inicios. Las amputaciones que se analizan a continuación tienen mucho de arqueológico, algo que recuerda a las esculturas clásicas que han llegado a nuestros días con ciertas partes de sus anatomías ausentes (recordemos el Torso de Belvedere, la Venus de Milo, la Victoria de Samotracia, o muchas otras) fruto del paso del tiempo y del devenir histórico. Así lo manifiesta Navarro: “[las mutilaciones] tienen cierto sentido arqueológico, haciendo alusión a las antiguas culturas clásicas y a cómo han llegado sus vestigios. Un juego con el que pongo de relieve el paso del tiempo, la pérdida como resultado de los avatares de la existencia. No solo destruyen, también crean”.³¹⁹ Podría decirse que esta concepción del corte, de la amputación de miembros, de la pérdida de estos, es una visión contemporánea de la noción tradicional de ruina, es una mirada actualizada de la fragmentación escultórica ancestral. En resumidas cuentas, estamos ante los vestigios del hombre actual, donde las fracciones del ser humano constituyen unidades autónomas, que forman parte de un todo, pero que actúan y funcionan de forma independiente.

Aquí entra en juego la doble significación de estas amputaciones, algo que, por defecto, es entendido como algo negativo. El hecho de deshacerse de una extremidad, de la cabeza o del miembro viril, se asocia a una pérdida traumática, irremediablemente ligada a un episodio trágico, y sin duda, así es en algunas de las escenas que nos ocupan. Los protagonistas de estas imágenes se identifican con guerreros caídos, héroes de guerra mutilados, pero también son el reflejo de un ser humano que ha ido perdiendo con el tiempo parte de su sentido de la vida, como si por el inexorable paso del tiempo se hubiera ido olvidando de algunas cuestiones vitales relevantes, que ahora cree accesorias, y que Navarro plasmó gráficamente mediante la pérdida de sus miembros a través de escisiones. Pero también había comprendido el artista, y así ha sabido transmitirlo, que estos cortes y

³¹⁹ DURÁN, Dolores. “Fluidos intemporales”. En: DURÁN, Dolores (com.). *Miquel Navarro. Fluids* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación Bancaja, 2018, p. 26.

pérdidas son, además de heridas de guerra o cicatrices vitales, una compleja concepción de la canalización de la vida:

Es como si alguien te hiciera un corte y toda la energía del cuerpo saliese por la herida. Es como un túnel, un vacío que se crea en el interior. [...] El fluido humano también como fuente de riqueza, de poder. Está la subyugación, la humillación, y la búsqueda de uno mismo y el hecho de que uno no se encuentra.³²⁰

Por tanto, queda demostrado el poder creador de estas mutilaciones, las cuales no solo destruyen y matan como podría percibirse en una primera impresión, sino que también son la apertura al exterior de los fluidos vitales, una explosión de sangre, orín, semen, agua, etc. Ese concepto particular de vida, materializada en los diferentes fluidos que emanan los miembros mutilados, entronca fuertemente con la visión, ampliamente meditada y estudiada, que su creador tiene sobre el agua. Del mismo modo que el paso del tiempo, entendido como el fluir de la vida, constituye parte fundamental en la vertiente como vestigio de estas amputaciones, el discurso del agua, que el artista lleva trabajando y ampliando desde sus inicios, se ve reforzado definitivamente con los fluidos que emanan estos cortes. Al hilo de esta asociación, es conveniente recordar la declaración que Navarro realizaba al respecto:

El agua es vida. Casi todo, seminal o corporal, es agua; el gran vehículo en el que se desenvuelve y gesta lo que va a nacer o morir. De la misma manera que el manantial se convierte en fuente, la fuente es la salida, la gárgola y el falo que conduce el agua, lo más espiritual de la materia, al abismo.³²¹

Del mismo modo lo percibe Dolores Durán en el catálogo de la exposición “Fluids”:

fluidos como concepto y fluidos como elementos descriptores de la naturaleza y el hombre. Es el agua que corre por la tierra, un agua cargada de componentes y de transcendencia social. Son los líquidos corporales como la sangre, la saliva, el sudor, el líquido seminal. O sencillamente las lágrimas, que a su vez pueden ser de alegría y pena, volviendo a la dualidad de la vida.³²²

Lo que realmente hizo Navarro fue poetizar el concepto de fuente ya plasmado en anteriores obras. Una lectura lírica acerca del arroyo, del manantial, del fluido como agente potenciador de vida. El hecho de rescatar todo el discurso visual y trascendental alusivo al agua, a su correr, a su dinamismo, a sus propiedades, y a una larga lista de visiones y

³²⁰ KELLY, Liam. *Op. cit.*, p. 48.

³²¹ SANCRISTÓVAL, Pedro de. “Mi escultura es mi ego” [entrevista]. En: *Miquel Navarro, escultura y lenguajes* [catálogo de exposición]. Álava: Diputación foral de Álava, 1996, p. 37.

³²² DURÁN, Dolores. *Op. cit.*, p. 11.

asociaciones artísticas y vitales, tiene su origen en una innegable infancia de la que ya se ha tratado insistentemente a lo largo de los capítulos anteriores. Desde el agua que discurría por las acequias de Mislata o las fuentes de sus calles, donde esta salía a presión a través de sus caños, o las boquillas de regaderas, mangueras y otros conductos que los agricultores empleaban para regar sus campos, pero también de las gárgolas de edificios icónicos de Valencia como es la Lonja de la seda, las cuales presentan un manifiesto sentido de lo erótico y cuya función última era evacuar el agua de la lluvia hacia las calles.

En este sentido, son fundamentales las amputaciones de genitales masculinos, en las que el falo, como figura simbólica, asume el doble papel de ente fértil, potente y viril, y a su vez, como miembro generador de vida. En todo ese componente de agresión al cuerpo, de violencia al mutilar las formas y de su posterior y necesaria emanación de fluidos, encontró Navarro la manera en la que fundir el componente sexual, la violencia y la vida. En palabras de su ideólogo: “el fluido humano también como fuente de riqueza, de poder. Está la subyugación, la humillación y la búsqueda de uno mismo y el hecho de que uno no se encuentra”.³²³ Toda esta vertiente la describe perfectamente Manuel Blanco en las páginas de *El mundo de Miquel*:

La atracción por lo fragmentario, por las estatuas inacabadas o dañadas por el tiempo a la que se une la experimentación de la ruptura de los cuerpos, de la fragmentación y cortes de sus miembros, de la mutilación como método de creación. De seccionar la realidad para convertirla en otra cosa, en miembros mutilados que se convierten en canales que vierten la paranoia. De los cuerpos que agreden y atacan con una fuerte carga sexual. Desde el puro símbolo a la representación directa de las lanzas que se yerguen a los genitales erectos, desde los miembros perdidos, o mutilados, de las estatuas a los cuerpos agredidos, cortados, mutilados, dominados.³²⁴

En este sentido resultan interesantes las teorías del psicoanalista francés Jacques Lacan según las cuales “el falo [...] es el significante principal de todo deseo, [...] es el significante de una falta, que el niño detecta en la madre. [...] ‘las relaciones entre los sexos’ promueven la fantasía de que los hombres tienen el falo y de que las mujeres lo encarnan. Los hombres fingen tenerlo para protegerlo y las mujeres serlo para ocultar o enmascarar su falta”.³²⁵

³²³ KELLY, Liam. *Op. cit.*, p. 54.

³²⁴ BLANCO, Manuel (com.). *El mundo de Miquel* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997, p. 146.

³²⁵ ALIAGA, Juan Vicente. *Op. cit.*, p. 149.

De lo que no cabe duda es de que, mutilado o no, el falo enhiesto seguía acaparando la atención de su creador. Ya lo hacía cuando creaba las primeras urbes a través de los rascacielos totémicos, y lo seguía haciendo con la representación, todavía irónica, del pene descontextualizado, adoptando la estética del caño de una fuente, de la boquilla de una manguera o, simplemente, mostrando su ausencia a causa de la castración. La pérdida del órgano viril se ha venido entendiendo como una metáfora de la muerte de la fertilidad, pero también del temor a la pérdida de este, a modo de un personal y particular *horror vacui*. Una lectura psicoanalítica de estas representaciones llevaría a interpretarlas incluso como un deseo frustrado de la maternidad, algo que viene dado por la imposibilidad gestante del hombre. De la representación fálica se trasluce una interesantísima mezcla de deseo y temor, de presencia y ausencia, de fuerza procreadora e infertilidad, de vida y muerte, pero siempre de forma poderosa, desde la energía que implica la agresividad y la potencia y la virilidad del falo erecto, incluso amputado. No es de extrañar, por tanto, la reflexión que de tal concepto hace Alberto Ferrer en el interesantísimo texto que incluye el catálogo de la exposición “Arqueologías Imaginarias”:

Lo esencial no es hechura de nuestras manos, es lo no mensurable, lo no adquirible, lo no exacto... lo esencial es lo ausente, y porque nos falta es por lo que incesantemente lo buscamos. Nos constituye la necesidad de lo que carecemos. Así, lo que nos compone no es la plenitud sino la falta, no la posesión sino la carencia, no la presencia sino la ausencia. Ese, solo ese, es el verdadero drama del hombre: vivir es tratar de rellenar incesantemente ese atroz vacío nuestro. [...] nunca acabaremos de completar esa vacuidad interior nuestra que parece acrecentarse en la misma medida en que henchimos ese vacío; siempre quedará un hueco por rellenar... Nos constituyen –como a las *figurillas miquelíticas*– nuestras mutilaciones. [...] El hombre tiende a lo que le falta, y es ahí donde arraiga la necesidad, la autenticidad de su sondear. Y una necesidad es siempre una urgencia. No otra cosa son las piezas de Miquel Navarro: genuinas *urgencias*.³²⁶

Es esa presencia de la ausencia la que el artista pretende y consigue retratar en sus dibujos y esculturas acerca de amputaciones, un concepto por el que ya había mostrado un fuerte interés desde su primera ciudad, cuyos vacíos adquirirían la misma importancia que la ocupación de las piezas. El no poseer algo que uno tanto ansía es lo que le mueve a plasmar de tal manera los cuerpos mutilados, así como a cristalizar sus más íntimos deseos, por imposibles que parezcan, como es su malograda aspiración biológica a la concepción maternal. Esta es solo una de las innumerables obsesiones y paranoias que el artista

³²⁶ FERRER GARCÍA, Alberto. “Los caminos de Miquel Navarro: una metafísica de la ausencia”. En: DURÁN, Dolores (com.). *Miquel Navarro. Arqueologías imaginarias* [catálogo de exposición]. San Sebastián: Fundación Kutxa, 2017, p. 13.

reconoce y que se permite expresar de forma plena en sus obras, teniendo todas ellas el origen común de una constante insatisfacción. Una insatisfacción que bien podría calificarse de insaciable, pues Navarro siempre termina por sorprender con una inquietud, manía u ofuscación nueva, y es que como bien apuntaba Ferrer “siempre quedará un hueco que rellenar”.

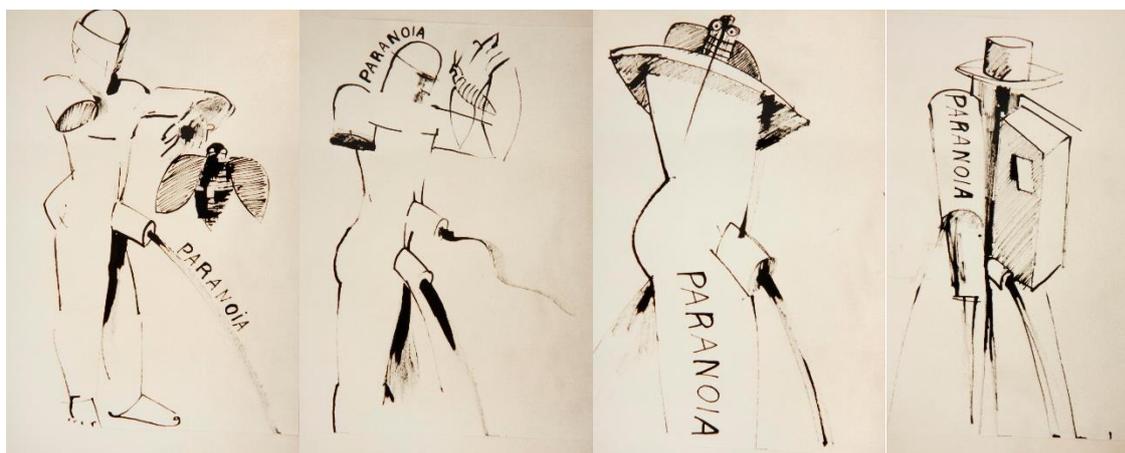
Entre todas esas dobles lecturas ya comentadas acerca del significado de estos cortes, hay que destacar la importante ambivalencia que tiene lugar en estas representaciones relacionada con el sentido que desprenden en cuanto a lo relacionado con la vida y la muerte. Como ha reconocido el propio artista en numerosas ocasiones, en las mutilaciones hay un fuerte sentido de violencia y muerte, pero también lo hay de regeneración y vida: “Para mí, la muerte como concepto y la forma en que las diferentes culturas la han asimilado y entendido, significa la eternidad. Por eso cuando mutilo, se da la doble visión de representar la muerte, pero también la vida”.³²⁷ Como puede observarse ante estas declaraciones, la muerte representa un concepto que le obsesiona y le atormenta, hasta tal punto que lo considera digno de aparecer incesantemente en sus creaciones artísticas con un papel muy protagonista. No obstante, no resultaría propio en Navarro una serie de obras en las que reinase el dramatismo absoluto, por lo que se vio abocado a recurrir, como en tantas otras ocasiones, a la ironía y la metáfora: “Emotivamente soy un metafísico desesperado por la idea de la muerte, que llora a oscuras ante la muerte. Pero soy, al mismo tiempo, muy vital, de ahí que tenga que ironizar, un poquito cuanto apenas, sobre mi metafísica”.³²⁸

Todas estas ideas tan particulares, fueron plasmadas en la obra gráfica que el artista llevó a cabo durante los años 90, aunque ya en 1989 realizó una serie de tintas sobre papel a la que tituló *Paranoica*, en las que recrudece el sentido de mutilación respecto al de las esculturas de cerámica. Un cuerpo humano tullido, incompleto, sin brazos ni pene, muestra cómo brota del corte de sus genitales un fluido corporal que se arroja al exterior con potencia, igual que el agua sale al abismo por el caño de una fuente. Sus cabezas geométricas que parecen cascos, y sus fornidas musculaturas incitan a pensar en que estamos ante un guerrero o un héroe mitológico cuya hazaña bélica ha concluido, no sin percances físicos de por medio. En estos interesantes dibujos aparece escrita la palabra

³²⁷ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 27 de mayo de 2019.

³²⁸ *Apud.* BARAÑANO, Kosme de. *Miquel Navarro*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 145.

“paranoia”, en ocasiones hace acto de presencia la figura del insecto, y se observa una curiosa evolución en lo formal de las anatomías que empiezan tendiendo al realismo para mutar progresivamente hacia formas geométricas que se aproximan a la estética constructiva, industrial, incluso robótica.



Serie *Paranoica*, 1989.
Tinta china sobre papel, 35,5 x 26,5 cm.

Observando estos dibujos, se podría incluso reconocer en ellas las viñetas de un cómic o una narración gráfica en las que el insecto que sobrevuela la escena del primer dibujo, ataca al guerrero en el segundo de ellos, siendo a partir de la tercera imagen cuando el luchador empieza a mutar desarrollando un segundo falo, para después modificar su cabeza y, finalmente, su cuerpo por completo. Este surrealismo y el componente imaginativo que Navarro desarrolló en la serie *Paranoica* está íntimamente relacionado con su afición al cine, especialmente el de ciencia ficción que tanto le fascinaba en su juventud y que, en numerosas ocasiones, estaba protagonizado por seres fantásticos como insectos enormes o extraterrestres, asunto en el que se profundizará en el capítulo dedicado a la representación de los insectos y su relevancia dentro de la obra del artista. A continuación, Navarro realizó otra serie de dibujos, en este caso en grafito sobre papel, que retratan a un luchador nuevamente lisiado, pero en proceso de recuperación. Como si de una máquina se tratase, el protagonista de *Cos sense cap*, ante la pérdida genital y de uno de sus brazos, procede a recomponer su miembro viril adosándolo a su cuerpo mediante una especie de abrazadera industrial que proporciona la sujeción entre el falo y la zona corporal que le corresponde. Si bien es cierto que sigue siendo, indudablemente, ese combatiente lisiado

tras la batalla, adopta una actitud de reflexión, concentración y minuciosidad, en posición sedente, que no presentaba en la serie anterior. En algunos de estos dibujos el cuerpo, visualmente troceado, mantiene una apariencia realista y en otros muy geométrica, mientras que sus cabezas se presentan siempre en una tendencia más formalista, en la línea de las esculturas sobre testas que Navarro se encontraba realizando al mismo tiempo que esta serie gráfica, como *Testa amagatall* o *Cabota* entre otras.

La siguiente serie que ejecutó refleja una mayor simplicidad en sus formas, lo que demuestra el asentamiento de ideas y una mayor seguridad en la noción que quiere representar y, por ende, una preferencia en la idea por encima de la estética. La serie *Conductos* muestra, de una manera clara y descarnada, un amplio repertorio de cuerpos desmembrados, rotos, que en ocasiones recogen la totalidad de la anatomía –o lo que queda de él– mientras que en otros ejemplares se detiene en el detalle de una zona concreta. En ambos casos destilan de una manera muy gráfica y directa la castración del individuo desarticulado a través del corte de miembros que dejan al descubierto sus conductos. El artista los concibió en su mayor amplitud, lo que le llevó a representar los conductos desde su versión corporal (venas) hasta la industrial (tuberías, caños...), pasando por la rural (acequias y canales).



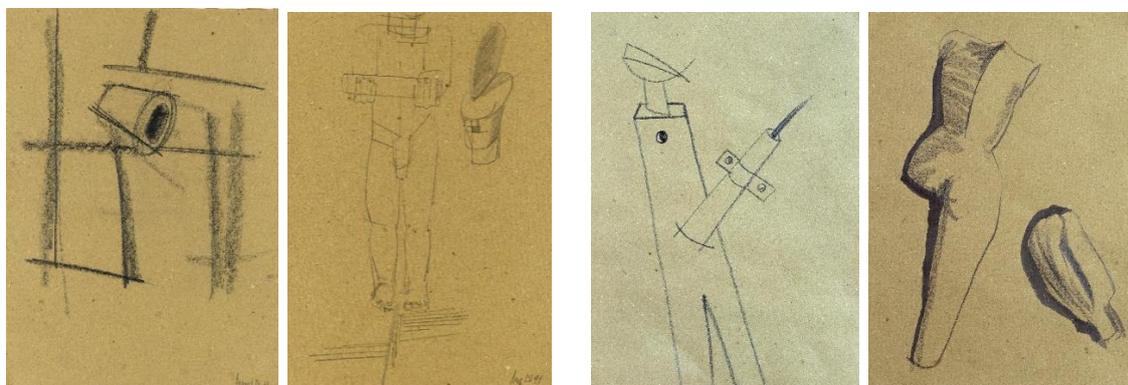
Serie *Cos sense cap*, 1990. Grafito sobre papel, 32 x 23 cm.

Se trata de esos conductos que transportan y arrojan al exterior esa serie de fluidos que de un modo u otro han marcado el curso artístico y vital del artista, que desde su infancia había observado en los canales de los campos de Mislata, todo tipo de tubos, incluso las propias chimeneas, que le fascinaban desde su niñez, y esto mismo extrapolado al cuerpo humano, en forma de cortes, castraciones y demás pérdidas de miembros a través de los cuales emanan los líquidos internos y que, en todos los casos, son interpretados por Miquel como una explosión de vida. Conceptos que, como ocurre frecuentemente en sus creaciones, terminan por mezclarse, creando imágenes totalmente surrealistas, imaginarias e infinitamente interpretables. Es lo que sucede en *Amagatall I* y *II*, dos dibujos en grafito sobre papel coloreados en acuarela, en los que un individuo orina sobre uno de sus iguales o en un depósito de agua, dándose un interesante juego visual entra la expulsión de orín por el conducto corporal del protagonista a la vez que el agua surge de la fuente a través del caño.



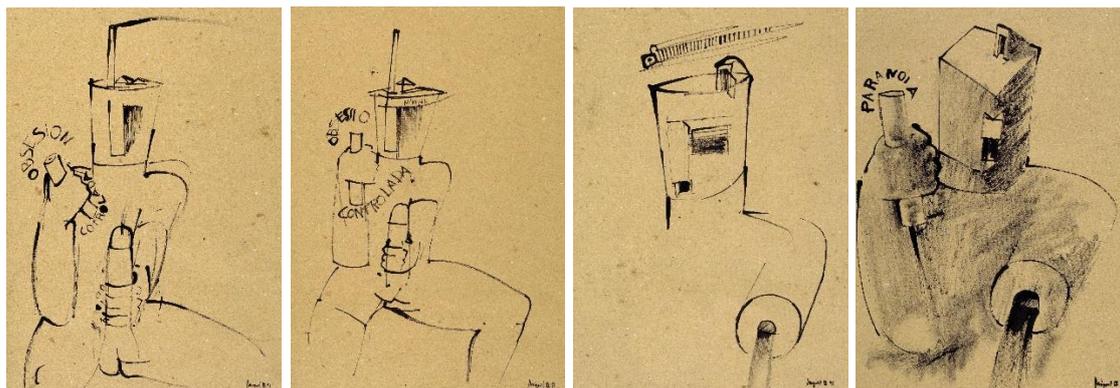
Amagatall I, 1991.
Grafito y acuarela sobre
papel,
45,5 x 32,5 cm.

Del mismo año, la serie *Disciplina* puede considerarse una prolongación de la serie *Conductos*, ya que en sus dibujos se observa la evidente continuación de la obsesión que demostraba su creador en la primera de estas series, en la que los protagonistas son los cuerpos cercenados que la mayor parte de las veces se presentan con una estética próxima a la realidad, mientras que en otras, las anatomías se tornan en acumulaciones de formas geométricas, más cercanas a lo constructivo.



Serie *Conductos*, 1991.
Grafito sobre papel, 32 x 23 cm.

Serie *Disciplina*, 1991.
Grafito sobre papel, 32 x 23 cm.



Obsessió controlada I, 1991. Tinta sobre papel, 32 x 23 cm.

Obsessió controlada II, 1991. Tinta sobre papel, 32 x 23 cm.

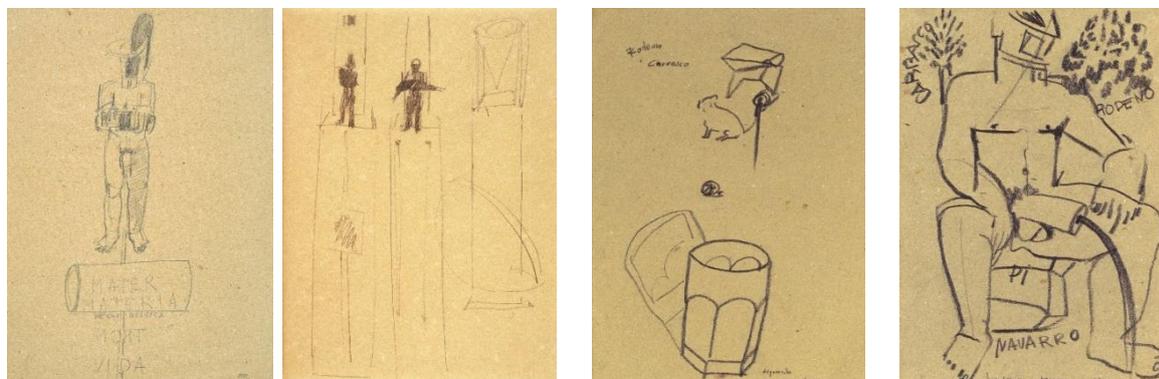
Paranoia IV, 1991. Tinta sobre papel, 32 x 23 cm.

Paranoia VIII, 1991. Tinta sobre papel, 32 x 23 cm.

Sin duda alguna, 1991 fue el año más fructífero para Navarro en lo que respecta a la producción de obra dibujística de contenidos alusivos a mutilaciones. Además de las series analizadas, realizó algunas otras que se desarrollan en la misma línea estética, de trazos rápidos pero seguros, y que oscilan entre lo geométrico y lo realista, aunque desprendiendo un cierto romanticismo en cuanto a su mensaje, repleto de tintes dramáticos por el mero hecho de la castración, pero también nostálgicos de la mano del concepto de vestigio. Entre ellas se encuentran las series *Paranoia* y *Obsessió controlada*, ambas en grafito y tinta sobre papel, en las que se presenta un primer plano de estas heridas y brazos amputados de los que emergen con potencia los fluidos propios de estas escenas. Estos dibujos no dejan lugar a la imaginación, ya que muestran de un modo muy directo la crueldad de la situación. Mientras que en *Obsessió controlada* se retrata al protagonista de cuerpo entero en posición sedente, lo que ofrece una imagen más panorámica de la anatomía, en *Paranoia* únicamente se muestra la zona del torso y la cabeza, lo que permite una imagen de mayor impacto visual. En ambos casos el mutilado se encuentra en ese proceso de reparación que ya se observaba en la serie *Cos sense cap*.

La serie *Midiendo*, que da comienzo en 1991 y se extenderá hasta el año siguiente, deja unas curiosas e inconexas estampas que versan sobre un hombre más adelantado que el que venimos observando en las escenas de despedazamientos. El individuo aparece en actitudes propias de una sociedad avanzada, alejada de la violencia habitual de los dibujos que nos ocupan, desarrollando labores como la labranza o la construcción. Inscripciones como “Paranoia al camp” o “Mort vida” acentúan el sentido psicológico de estas

representaciones, demostrando que no son meras imágenes en las que el hombre ha evolucionado, sino que mantiene su psicología y sus obsesiones de siempre.



Serie *Midiendo*, 1991.
Grafito sobre papel,
32 x 23 cm.

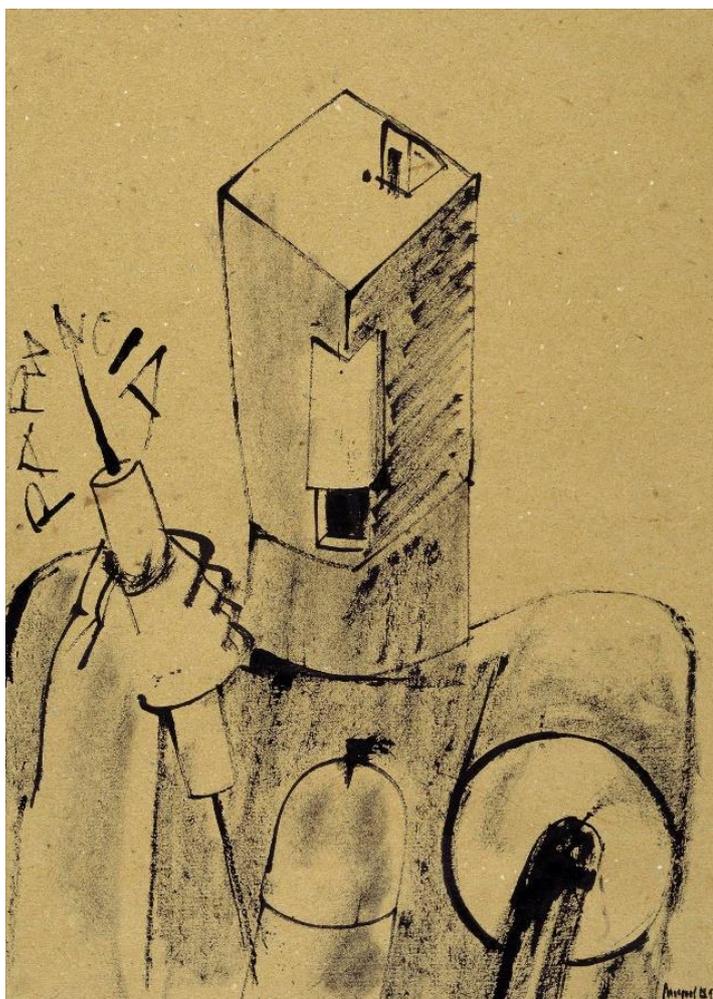
Serie *Rodeno carrasco*, 1993.
Grafito sobre papel,
32 x 23 cm.

Una extensa colección de veintitrés grafitos sobre papel titulada *Mater materia*, junto a un grupo de cuatro ejemplares bajo el nombre de *Rodeno Carrasco*, completan la producción en papel de contenido lesivo llevada a cabo por Navarro durante estos años. Una amalgama de ideas, imágenes, situaciones, contextos y temáticas muy diversas que constituyen un recopilatorio más del imaginario del artista. En el caso de *Rodeno Carrasco*, el contenido está ligado al medio rural y campestre, ya no de Mislata, sino en este caso de la Alqueruela, una finca rústica situada en el interior de Valencia en la que Navarro pasaba algunas temporadas, que albergaba otro estudio en el que encontrar la inspiración, rodeado de naturaleza, vegetación y altos árboles como es el caso del pino rodeno y el carrasco que dan nombre a esta serie dibujística. Por su lado, *Mater materia* que se analizará en el apartado dedicado a la feminidad, mantiene las escenas neuróticas y obsesivas que se venían observando en los dibujos de esta etapa, en los que grandes falos erectos conviven con retratos de Xete, el perro del artista, pequeñas edificaciones y balsas de agua, insectos y grandes depósitos.

Con todas las escenas que venimos examinando, lo que Navarro pretendía era, a través del dibujo, reflejar ese temor a la pérdida del falo, algo que ya venía anticipando a lo largo de las obras realizadas los años anteriores y que se asocia psicológicamente a una serie de miedos y paranoias que se objetivan en una iconografía con tintes surrealistas muy

Capítulo IV. Pasado y “presente inmediato”. Entre las añoranzas de la infancia y la mirada a la modernidad, 1983-1994

marcados que dan como resultado unas imágenes turbadoras e impactantes cuyas raíces hay que rastrearlas entre sus experiencias personales, su capacidad imaginativa, el repertorio visual que había acumulado a lo largo de los años extraído de escenas cinematográficas y de las más insignes obras de arte clásicas, y por último, su obsesión falocéntrica. Debe anotarse que la serie *Sentit* (1991) queda pospuesta al capítulo dedicado a los collages, en la que la castración adquiere un papel fundamental mientras que la técnica de adosar piezas tridimensionales al papel se convierte en un rasgo claro de evolución creadora, cuyo análisis encuentra su lugar en el capítulo pertinente. En definitiva, este conjunto de dibujos constituye una mezcla de fragmentación, sexualidad y psicología plasmada en el papel mediante unos trazos incisivos y rápidos, que desprenden carácter y un estilo propio ya muy firme y establecido.



Paranoia III, 1991. Tinta sobre papel, 32 x 23 cm.

4.5. NUEVAS INVESTIGACIONES PLÁSTICAS: DE LOS MONTAJES AL COLLAGE

La nueva vertiente de las obsesiones y paranoias que Navarro había registrado gráficamente en sus últimos dibujos, adquirieron un significado todavía mayor cuando el artista experimentó con nuevas técnicas y nuevos formatos. Aunque ya había trabajado estas nuevas vías de expresión con anterioridad, fue a principios de los años ochenta cuando aplicó la tridimensionalidad a su obra gráfica a través de collage. Una técnica que hibrida pintura y escultura, y que permite la adhesión al lienzo de piezas tridimensionales que aportan volumen y profundidad a la composición. Además, dado el contenido que mostraban, que principalmente iba a seguir siendo el de mutilaciones, emanaciones y la fusión entre cuerpo humano e industria, el collage adquirió un mayor sentido, pues posibilitaba el ensamblaje de piezas férreas y otros objetos en sustitución de los miembros mutilados.

Varios críticos y estudiosos se han pronunciado acerca de la relevancia de las sombras en los trabajos del artista de Mislata, por las motivaciones que le conducen a crearlas y a disponerlas como lo hace, y por todo lo que desprenden y significan. Manuel Blanco detectaba en ellas lo siguiente:

En los collages las sombras intervienen en las relaciones entre el plano gráfico y el plano tridimensional, es el elemento que se utiliza para crear falsas perspectivas y distintos *trompe l'oeil*. Es la propia sombra arrojada la que integra los distintos planos [...] creando perspectivas y construcciones imposibles, o se proyecta como protagonista remarcando las características específicas de silueta que quiere señalar el artista.³²⁹

Kosme de Barañano reafirmó las teorías de Blanco, añadiendo que aportan un gran sentido de inmaterialidad y melancolía: “El tacto lo dan también las sombras, su sentido de inmaterialidad. Las sombras, como en la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, crean la melancolía de la ciudad e intervienen en su urbanismo”.³³⁰ De la misma manera que sucede en sus instalaciones urbanas, en las que la disposición de las luces en la sala de exposiciones juega un papel fundamental en aras del dramatismo y la escenificación, siendo la iluminación un componente de la obra tan importante como las propias piezas, en los collages las sombras se muestran de una manera muy marcada, recortadas y muy diferenciadas del resto de planos, en vivos colores y con un papel autónomo indiscutible.

³²⁹ BLANCO, Manuel (com.). *El mundo de Miquel* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997, p. 138.

³³⁰ BARAÑANO, Kosme de. *Miquel Navarro*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 35.

Son sombras densas, corpóreas, muy proyectadas y con un papel muy dominante, que acaparan el espacio y que se extienden “sobre el suelo y sobre el cielo”.³³¹ Apuntaba Barañano que “las sombras de Navarro transmiten, no una proyección, sino un nuevo mensaje”,³³² siendo estas un nuevo medio de comunicación en el que, debido a su intrínseco valor paradójico por su evidente labor de ocultación, se ve acrecentado el misterio que materializa la realidad de la ausencia, el reflejo del alma de las cosas, la proyección de su forma más conceptual.

La sombra ha sido históricamente empleada en el arte con diversos fines. Cabe remontarse al siglo I, cuando Plinio el Viejo escribió su *Historia natural*. Por aquel entonces, según indica Victor I. Stoichita en su *Breve historia de la sombra*:

la imagen pictórica ya había dejado de ser simple contorno plano de una mancha. La sombra se había incorporado a un complejo espacio de representación que sugería la tercera dimensión, o sea el volumen, el relieve, el cuerpo. La imagen-sombra de los orígenes era, pues, más bien un recuerdo lejano de un hecho entre mítico e histórico que la señal de un origen que se debe conocer (o reconocer), pero del que necesariamente se aleja. Un contemporáneo de Plinio se preguntaba qué habría sucedido si los pintores no hubieran tenido la valentía de progresar, y respondía a continuación: “la pintura se reduciría a trazar el contorno de la sombra proyectada por los cuerpos expuestos al sol”.³³³

Esto fue exactamente lo que hizo el artesano corintio Butades, tal y como narra Plinio en su tratado, según el cual este alfarero elaboró un relieve en arcilla a partir de la sombra del desaparecido amor de su hija, para así conservar su imagen, o acaso, como dicta la tradición primitiva, también su alma. Quedaba así inaugurado, según indica Plinio, el acto creativo artístico. Durante el Renacimiento tiene lugar una concepción de la sombra asociada a la sutileza, a través de iluminaciones diáfanas, claras y uniformes. Algo que contrasta enormemente con la percepción y el empleo de este recurso visual durante el periodo barroco, en el que la sombra adquiere connotaciones mucho más expresivas, dramáticas y teatrales a través de la recurrente técnica del claroscuro como ya hicieran Caravaggio, Georges de La Tour o Rembrandt. Estos mismos valores dramáticos, aplicados a la sensibilidad de su tiempo, se trasladan al romanticismo, movimiento con el que se otorga una percepción negativa de este recurso lumínico, al asociarse su empleo a la representación de lo oculto, lo oscuro y lo desconocido, alejado de la transparencia y la

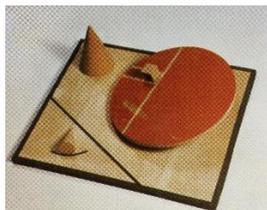
³³¹ BLANCO, Manuel. *Op. cit.*, p. 138.

³³² BARAÑANO, Kosme de. *Op. cit.*, p. 101.

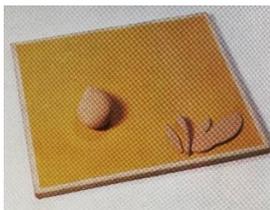
³³³ STOICHITA, Victor I. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 2000, p. 9.

claridad de la realidad. Son los monstruos de la razón de Goya o *La gran sombra* (1805) de Tischbein, *La escalera* (1889) de Xavier Mellery el tipo de obras que, junto al simbolismo, marcan el grado de relevancia que adquirió este procedimiento durante esta etapa. Con el impresionismo tiene lugar una visión más positiva de la sombra, que ya se entiende como un recurso útil con el que llevar a cabo nuevas investigaciones plásticas, cromáticas y dinámicas, mientras que ya en el siglo XX, de la mano de movimientos como el surrealismo, con Dalí, Magritte, Paul Delvaux o Yves Tanguy, o el arte metafísico con Giorgio de Chirico, la sombra adopta un papel muy expresivo e intencionadamente cuestionador. También en el movimiento pop, y especialmente en la fotografía y el cine, medios en los que la sombra hereda los usos aplicados hasta ahora a la pintura, y cuyo fin es variado, pues en ocasiones sirve para ocultar, otras para enfatizar, otras para desfigurar, o dramatizar, pero siempre desde la intención de cuestionamiento de la ocultación y la teatralidad característica del expresionismo alemán o el cine negro.

Volviendo al empleo de la sombra en la obra de Miquel Navarro, no solo se sirvió del collage para plasmar esas ideas sobre las mutilaciones, sino que lo extrapoló a la tridimensionalidad plena en forma de pequeñas instalaciones como las que realizaba en la década anterior y que constituían piezas de reducido tamaño, pero de una gran significación artística y personal. Tras las ya analizadas *Media esfera vaciada*, *Solar con rueda* y *Solar industrial amb esferes*, todas ellas ejecutadas en 1982, que seguían compositivamente la estela dejada por otras piezas anteriores como *Cosmos* (1979), llevó a cabo algunas composiciones que se encontraban a medio camino entre tales obras y los posteriores collages. Mientras que *Alberca cubierta* mantiene la distribución de sus partes siguiendo el esquema de las composiciones tradicionales de mediados de los setenta, siendo las formas geométricas tridimensionales las que se depositan sobre la base, y *Balsa con alquitrán* recuerda a otras como *La séquia* (1976-1977), *Almendra* y *Bifurcación* demuestran ya una adelantada concepción del espacio asimilando correctamente el sentido de profundidad, así como del carácter pictórico que están a punto de adquirir, pues como ya se observaba en el anterior capítulo, solo hacía falta un cambio de colocación para pasar de ser una composición escultórica a un collage muy próximo a lo pictórico. Estas dos últimas, en lugar de caracterizarse, como las anteriores, por la concentración de múltiples elementos tridimensionales, presentan una o dos piezas poco sobresalientes que, paradójicamente, adquieren un protagonismo visual y conceptual muy notable.



Alberca cubierta, 1982.
Terracota y refractario,
14 x 44 x 39 cm.



Almendra, 1982.
Terracota y refractario,
7 x 44 x 39 cm.



Balsa con alquitrán, 1982.
Terracota,
3,5 x 41 x 36,5 cm.



Bifurcación, 1982.
Terracota y refractario,
9 x 42 x 40 cm.

Resulta llamativo el hecho de que, a pesar de la distancia temporal con sus predecesoras, estas obras mantengan el contenido y las referencias alusivas al medio rural y que sus elementos y ambientes continúen siendo los protagonistas. Unas creaciones en las que se palpan las percepciones de Blasco acerca de las sombras:

la proyección de sombra equivale a una ‘apertura’ del interior cerrado; el ‘sentido’ de las formas (y de las sombras de las formas) no es otro que el vacío de su propio enigma: un enigma que viene a confirmar el carácter metafísico de todo símbolo. [...] La sombra augura o advierte que los interrogantes y las ambigüedades son más importantes que las certezas. [...] El mensaje metapoético de la sombra es inequívoco: la sombra es una metáfora.³³⁴

Tendrían que pasar seis años hasta que el artista decidiera dar el paso de voltear en sentido vertical estas acumulaciones de formas geométricas dispuestas sobre una pequeña peana, en un alarde de recuperar lo que ya había realizado en obras como *Capilla* y *Cosmos* (1978), y crear su prolífica colección de collages. Comenzó haciéndolo con obras donde el contenido rural y fabril se erige en protagonista de lo que podría llamarse paisajes agrarios e industriales, realizando unas obras de pared en las que la perspectiva aérea contiene reminiscencias de la horizontalidad que venían mostrando las composiciones anteriores, como es el caso de *Boceto sobre soca*, *Canal I y II*, *Cotxe*, *Espigó I y II*, y *Situació*, todas ellas de 1988, y *Nau d’argent* y *Nau vermella*, de 1989. Estas dos últimas son las que, de una forma más decidida, enfatizan la profundidad, la perspectiva y la tridimensionalidad, a través de la aplicación de unas leves pinceladas que proporcionan la sensación de sombreado de las piezas escultóricas adosadas al lienzo, y que irán adquiriendo mayor protagonismo y autonomía.

³³⁴ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado. Esculturas, dibujos, pinturas y fotografías*. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2015, p. 34.



Canal I, 1988.
Collage, 107 x 77 cm.



Situació, 1988.
Collage, 108 x 53 cm.



Boceto sobre Soca, 1988.
Collage y acuarela, 107 x 77 cm.



Cotxe, 1988
Collage, 77 x 51 cm.



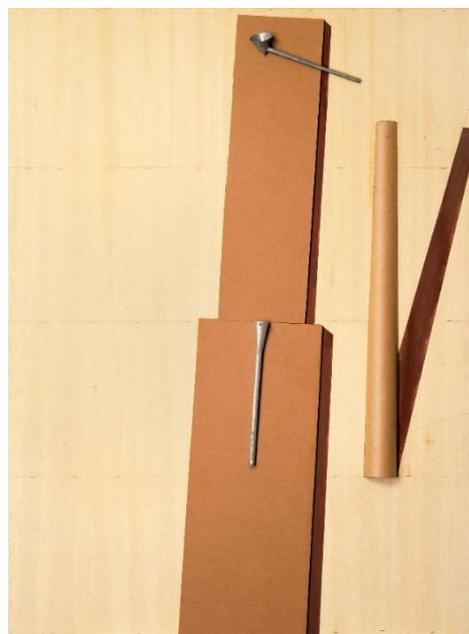
Nau vermella, 1989.
Collage, 162 x 115,5 x 9 cm.

De temàtica industrial son los collages que desarrolla a partir de ahora y que muestran una clara perspectiva frontal, mucho más natural que las anteriores. Es lo que sucede en obras como *Afores I, II y III*, *Torre nas*, *Paterna nocturn* o la serie *Ombra*, todas ellas de 1988. En 1989 obras como *Canaleta*, *Canut*, *Serení*, *Entrada* o *Roig de nit* se

mostrarán con un componente lumínico muy superior a las anteriores, además de aportar una variación cromática más llamativa. Una construcción ascendente, frecuentemente de finalidad industrial, se plantea como único protagonista de estas composiciones que, la mayor parte de las ocasiones, se presentan en un entorno nocturno, lo que aporta una innegable sensación de misterio y de calma. Lo verdaderamente atractivo de estas obras reside en el empleo del recurso visual de las sombras que, ahora sí, adquieren un protagonismo total y que además confieren a las creaciones que las albergan una larga lista de connotaciones artísticas y sentimentales, con un mensaje propio y con un gran sentido metafísico de la imagen.



Roig de nit, 1989.
Collage y acrílico, 162 x 115,5 x 10 cm.

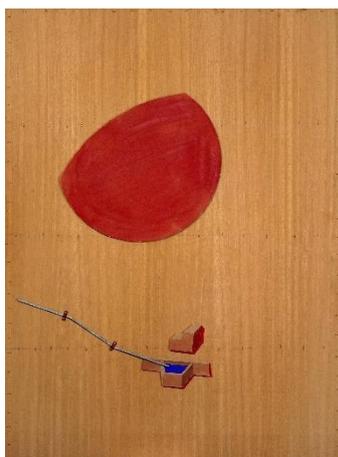


Serení, 1989.
Collage sobre cartón, 173 x 129,5 x 12 cm.

Ya en los noventa, desarrollará algunos collages en la línea temática referente a la luna que también trabajará en sus series de dibujos y pinturas, y que se analizarán en su apartado correspondiente. Desvelan una intencionada explosión cromática que discurre en paralelo al mismo hecho que tiene lugar en su obra pictórica de estos años.



Sota el blau, 1990.
Collage y acrílico sobre madera,
165 x 121,5 x 6 cm.



Sota el roig I, 1990.
Collage y acrílico sobre madera,
165 x 121,5 x 3,5 cm.



Sota el roig II, 1990.
Collage y acrílico sobre madera,
165 x 121,5 x 3,5 cm.

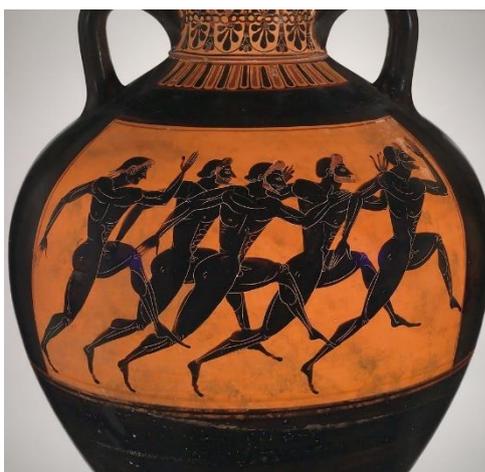
Tras la experiencia adquirida en el terreno del collage y la aplicación del recurso de la sombra, en 1991 Navarro desarrolló una de sus más interesantes series gráficas por su coherencia en el discurso y por una técnica perfeccionada de los *assemblages*. La serie *Sentit* recoge en siete ejemplares la representación de anatomías humanas en las que el pene erecto, pero retenido, vuelve a adquirir un protagonismo absoluto e indiscutible. Una silueta humana bien recortada a base de una tinta plana en color negro se superpone a un fondo de tono terroso, y queda rematada por una pieza metálica adosada en la zona genital a modo de sexo masculino. Esta pieza, que no es otra cosa que la boquilla de una manguera o el caño de una fuente adosada al lienzo mediante una abrazadera, se erige en elemento clave al estar situado en un primer plano, que incrementa el sentido de la perspectiva junto a recursos como el fondo liso o la mancha de color que representa al individuo. Siempre desde una estratégica armonía entre planos que resalta la pieza tridimensional, Navarro se sirve de las posibilidades visuales de las materias metálicas, como el zinc o el latón, para acaparar la mirada, pero también para recalcar la equiparación metafórica entre la potencia sexual y la dureza del elemento férreo. En ellas se detecta una clara evolución de las formas del individuo que comienza siendo retratado con un torso atlético clásico, propio de los héroes y guerreros hercúleos, para ir modificándose hacia formas más abstractas que desembocarán en un sujeto más arquitectónico que humano, por su aspecto innegablemente geométrico.

Mutación que ya se había dado en obras anteriores a estas como las esculturas de cabezas o las figurillas de terracota que ya se han estudiado. La asociación formal de estas

imágenes con los guerreros clásicos cobra fuerza con la comparación entre estas y las escenas plasmadas en las cráteras griegas en las que los atletas y combatientes de la época aparecían retratados. Esto supone un nuevo episodio nostálgico por parte del artista, que recurrió una vez más al retorno a un pasado remoto de la historia del arte para crear sus obras contemporáneas. Algo que, además, se ve acentuado por los colores terrosos empleados en el fondo, que remiten al empleo de la tierra cocida como lo hacían los artesanos clásicos en sus obras de alfarería, y como él mismo hace en numerosas obras. Esta percepción entronca también con la concepción del sujeto como vestigio arqueológico, algo que explica Enrique Juncosa con las siguientes palabras: “El cuerpo fragmentado –o que ha sufrido amputaciones–, es frecuente [...]. Se nos habla, indudablemente, de cuestiones de identidad. El sujeto aparece como vestigio arqueológico, muy lejos de la entidad universal dibujada en los momentos álgidos de la modernidad”.³³⁵



Sentit I, 1991.
Técnica mixta,
165 x 121 cm.



Atribuido a Euphiletos.
Detalle de crátera griega.
Periodo helenístico (ca. 530 a.C.)

Con todo, lo llamativo de esta serie reside en la indiscutible coherencia al aglutinar conceptos tan dispares como el de la mutilación, que implica una pérdida, el de recuperación o reposición en este caso del miembro viril amputado, de lo industrial a través del caño adosado y, por supuesto, de la técnica del ensamblaje o collage, con lo que

³³⁵ JUNCOSA, Enrique. “Erótica de la ciudad”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Galería Luis Adelantado, 1996, pp. 7-8.

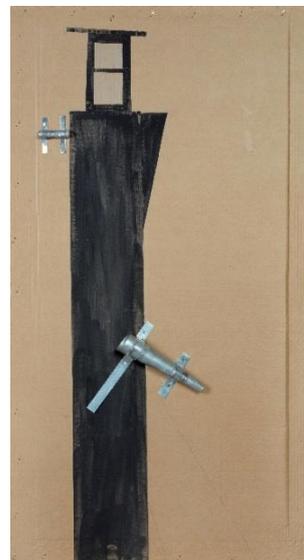
demuestra una inteligencia emocional y artística muy notable que le permite fusionar estos temas que le venían obsesionando desde tiempo atrás.



Sentit II, 1991.
Técnica mixta,
114,5 x 64 cm.



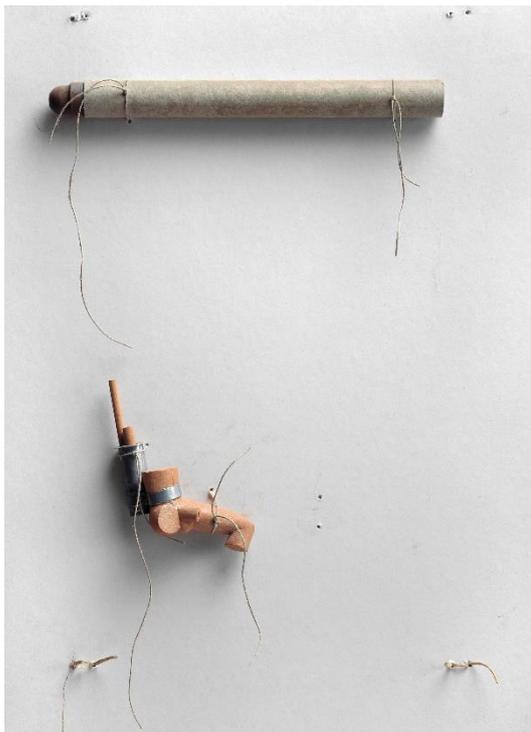
Sentit VI, 1991.
Técnica mixta,
107 x 76,5 cm.



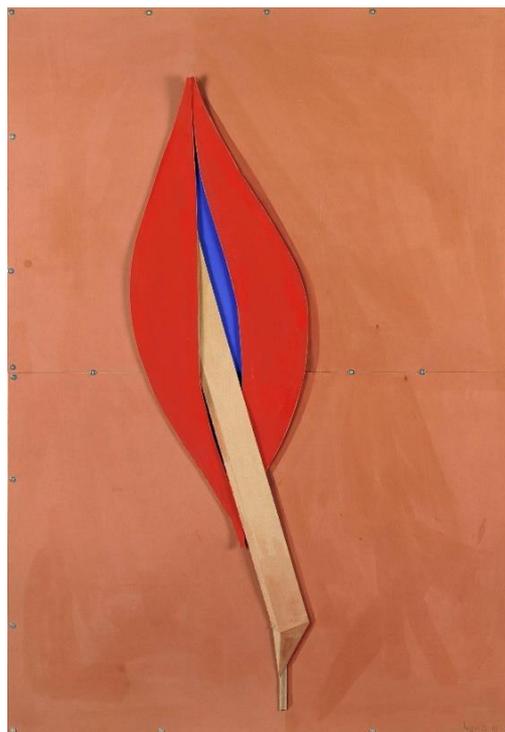
Sentit V, 1991.
Técnica mixta,
119 x 64 cm.

Por último, un conjunto de collages sobre los más variados temas conforma los que realizaría nuestro artista entre los años 1991 y 1994. De ellos destacan *Batalla I y II*, en los que la presencia humana, representada a través de unas pequeñísimas figuras en terracota inscritas en el lienzo mediante unos simples cordeles, dialoga con unos elementos alargados que aluden a balas, torpedos o proyectiles, remarcando el sentido bélico del ser humano. Es con ejemplares como *So de roses*, *Viatge de nit I y II*, *Abisme*, *Asomando* y *Báguena/burbáguena*, con los que reafirma, no solo su inequívoca vocación colorista, sino también temas como la sombra, la naturaleza, los trenes y sus chimeneas, lo constructivo, lo genital y los contenidos alusivos a lo femenino.

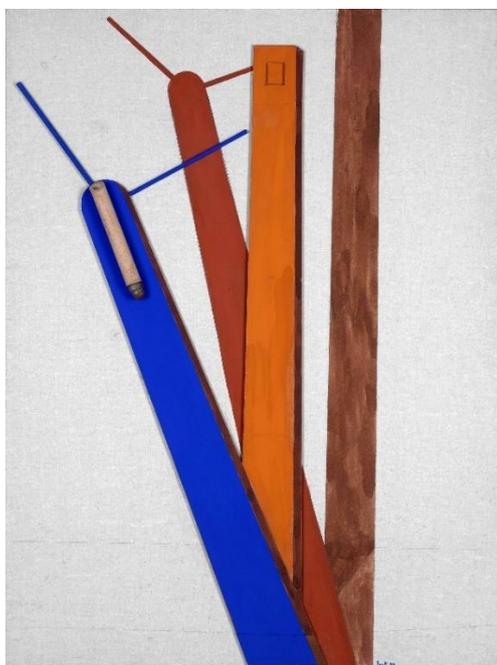
Capítulo IV. Pasado y “presente inmediato”. Entre las añoranzas de la infancia y la mirada a la modernidad, 1983-1994



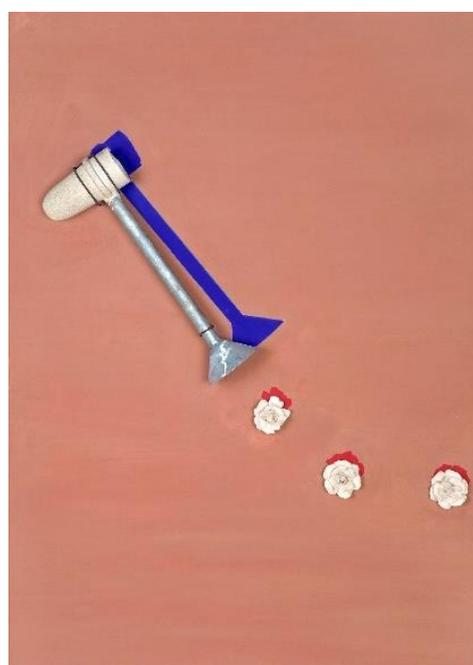
Batalla I, 1993.
Cartón, terracota, hierro y zinc,
75 x 55 cm.



Asomando, 1994.
Collage,
152 x 106 cm.



Báguena / Burbáguena, 1994
Madera, cartón y acuarela,
130 x 97 cm.



So de roses, 1991.
Collage,
107 x 77 cm.

4.6. “PODER TAMBIÉN ES EL ÚTERO”³³⁶

Uno de los puntos temáticos más interesantes dentro de la obra de Miquel Navarro es, sin duda alguna, su visión acerca del tema femenino. Algo que se venía anticipando desde prácticamente el inicio de su actividad artística y que ha constituido el contrapunto temático a lo largo de toda ella, marcada especialmente por su condición masculina y homosexual, así como por su culto al falo. Como se ha podido detectar, han sido las formas alargadas, ascendentes y verticales las que han copado la mente y las obras del artista, pudiéndose comprobar en todas las facetas que este ha trabajado desde mediados de los años sesenta: sus ciudades, lo constructivo, sus chimeneas, trenes y volcanes, las fuentes y el arrojado del agua, incluso la misma figura del pene que ha ido plasmando tanto en su obra gráfica como en la tridimensional.

Resulta llamativo pues, que un artista de marcada tendencia masculina se desvíe de vez en cuando para centrarse en la representación y el estudio del género opuesto, con todo lo que ello implica. Cabe destacar que siempre ha alardeado de su apertura de miras en este sentido, llegando a autoproclamarse “un poco lesbiana”,³³⁷ pues si rastreamos sus inicios artísticos ya se pueden encontrar piezas en las que temas alusivos a lo femenino son los protagonistas. Es el ejemplo de obras como *Llavis* (1969) o *Llavis refractari* (1972), su pintura *Volcán activo* (1972), las figurillas en barro cocido como *Espatarrada* o *Prenyada* (1993), y llamativos collages del estilo de *Asomando* (1994), además de algunos retratos iniciáticos y dibujos pertenecientes a series gráficas, que se han ido analizando en páginas anteriores por su mayor adecuación organizativa.

La mujer, su potencial como ser reproductor y su cuerpo como icono inquebrantable de sensualidad, su capacidad gestante, su sexo, la forma vaginal y la iconografía que gira en torno a ella y, en general, toda la vertiente mitológica e histórica que la rodea le sirvieron para crear su propio cosmos femenino y ampliar así su percepción de la sensualidad y la sexualidad. Se han visto obras en las que la captación visual de vulvas y vaginas se ha realizado de una forma directa y focalizada, sin opción de no ser vista, en las que, ya sea desde una estética realista o tendente a la abstracción, se ha detectado, sin duda alguna, que estábamos ante unos genitales femeninos. Lo que ya había anticipado en obras como las

³³⁶ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Op. cit.*, p. 51.

³³⁷ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 27 de mayo de 2019.

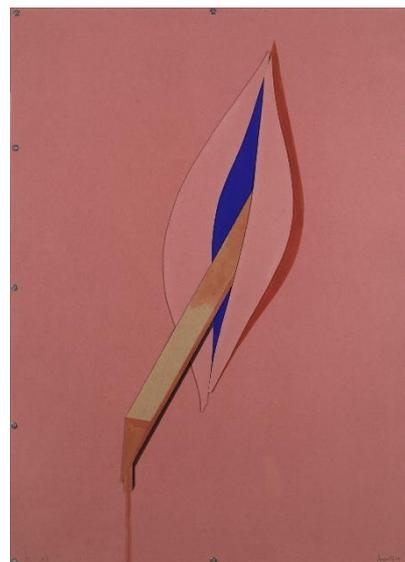
mencionadas se reafirma en los ochenta y noventa en otras que en ocasiones son metafóricas e irónicas, y en ocasiones muy directas y explícitas.

Si Navarro había relacionado formalmente los elementos verticales con el falo erecto, hizo lo propio con la horizontalidad, al unirla conceptualmente con temas relacionados con la mujer, como el útero o el agua:

Creo que la parte femenina está en las horizontales, en lo que se extiende. Aunque veo tanto la presencia de elementos masculinos como femeninos, a menudo domina lo vertical, pero sigo pensando que los dos aspectos están ahí.³³⁸

Lo horizontal para mí, es lo territorial, es el discurrir del agua, es el tránsito de las calles, del tiempo, la velocidad, etc.; es el discurso de lo urbano con lo interurbano y es otra simbología del poder, no solamente es el tótem, por su verticalidad. Poder también es el útero.³³⁹

Por un lado el agua simboliza el pasar del tiempo; por otro, simboliza la fertilidad y la vitalidad. [...] Lo curioso es que el agua al final es siempre horizontal; los albañiles y los constructores han usado el agua y hasta el vino para conseguir la horizontalidad, el nivel. Y esto también es verdad cuando se mira desde la orilla del Mediterráneo.³⁴⁰



Manantial I, 1994
Collage,
105 x 75 cm.

Estas ideas adquirieron sentido cuando, de nuevo, tomaron un rumbo autobiográfico muy notable, que hicieron que estas obras de contenido femenino adoptasen, no solo una estética interesante y un tema paradójico, sino también una coherencia indiscutible. Se va a analizar la influencia de una figura referencial para el artista, su madre, cuya estrecha unión se tradujo en una serie de imágenes y escenas muy concretas y complejas, que se desarrollaron en tres líneas centrales: por un lado, las escenas de guerreras que encarnan el carácter luchador de una mujer como su madre; por otro lado, el concepto de maternidad con las obras referentes al lema “Mater materia”; y por último, la metáfora que representa la luna en relación con la feminidad y la fertilidad.

³³⁸ KELLY, Liam. “Entrevista con Miquel Navarro” [entrevista]. En: KELLY, Liam; PÉREZ, David (com.). *Miquel Navarro 1973-1996* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996, pp. 47-48.

³³⁹ *Apud.* BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado*, p. 51.

³⁴⁰ *Apud. Ibid.*, p. 23.

- 4.6.1. *Mater materia*



Francisca Navarro,
madre del artista

Según apuntó Herminia Martínez en su tesis doctoral sobre nuestro artista “etimológicamente, los términos ‘materia’ y ‘mater’ están emparentados. Del mismo modo, todo lo que alude a la Tierra pertenece al género femenino. [...] La tierra es por tanto, nuestro lugar de origen y de referencia. A ella se asocian los recuerdos”.³⁴¹ Con todo lo mencionado, y tras entrevistar en numerosas ocasiones al artista, así como acudir a otros escritos anteriores, queda suficientemente probado que existe un evidente rastro biográfico en estas percepciones sobre lo femenino. Su madre, Francisca Navarro, fue una persona sumamente esencial en la vida del artista, tanto en su niñez como durante su juventud y madurez. No es casual que el artista se entregue al tema maternal precisamente en estos años, pues en ellos tuvo lugar el fallecimiento de su madre, en 1992 a los ochenta y tres años, que había convivido con él hasta sus últimos días. En las próximas páginas se va a analizar una serie de obras cuyo título o contenido responden a las palabras “Mater materia”, en alusión a este nexo materno que estableció con su progenitora y cuyo germen afectivo queda plasmado en las obras de esta etapa, tal y como ha reconocido el propio Miquel:

Con el tiempo me doy cuenta que buena parte de mi obra es, en cierto modo, un homenaje a ella. No es casualidad que algunas de mis últimas piezas las esté titulando *Mater materia*.³⁴²

Lo cierto es que todo está mezclado, cosa que a lo mejor se debe de un complejo de Edipo – o un deseo de autoanálisis– y es ahí donde me veo a mí mismo como miembro del sexo masculino.³⁴³

También se ha asociado esta nueva obsesión temática a una nueva paranoia relacionada con la frustración que le provoca la imposibilidad de ejercer el papel maternal en todas sus acepciones, desde las biológicas hasta las sentimentales. Algo que extrapola a su propio lenguaje, creando numerosas obras centradas en las líneas temáticas principales anteriormente referenciadas, que son las guerreras y la luna:

³⁴¹ MARTÍNEZ PÉREZ, Herminia. *Construyendo los paisajes del cuerpo humano: Miquel Navarro* [tesis doctoral]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1990, p. 31.

³⁴² BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Op. cit.*, p. 45

³⁴³ KELLY, Liam. *Op. cit.*, p. 49.

La vertiente femenina es algo que está, efectivamente, muy presente en mis obras. De ello destaco dos cosas: una, la misma capacidad fértil que el hombre; y otra, la misma capacidad guerrera que el hombre. Quizá es un ejercicio de mostrar la igualdad entre ambos sexos, en muchos terrenos existe esa igualdad. Mi madre era muy guerrera. Muy firme en la defensa de su mundo. Y al mismo tiempo, muy cariñosa y acogedora.³⁴⁴



Miquel Navarro junto a su madre. Mislata, años 1986 y 1990

La primera obra que encontramos en la que se hace referencia a esta relación entre progenitor y materia, es una acuarela ejecutada en 1988 y titulada *Pater Paterna*. Una estructura constructiva, con evidentes reminiscencias y alusiones a un falo amputado, es la protagonista de una composición que remite a lo industrial, como si Navarro quisiera fundir sus primeras intentonas de plasmar las chimeneas fabriles y todo ese mundo generado a partir de la mutilación. En dos de sus lados se puede leer las inscripciones “Pater paterna” y “Mater materia”, en una clara alusión tanto a su padre como a su madre, haciendo un juego de palabras entre Mater (maternidad y materia) y Pater (paternidad y Paterna, que es el nombre que recibe un pueblo colindante a la zona metropolitana de Valencia).

La siguiente alusión a este asunto tiene lugar en uno de los dibujos, ya comentado, que compone la serie *Midiendo* (1992), en la que un personaje cuyo pene se ve acentuado en el trazo, está dispuesto sobre algunas palabras, entre ellas “Mater materia”. No fue hasta 1993 cuando se dio una verdadera proliferación de obras, especialmente dibujísticas, que tratan este tema y que aluden directamente a la inscripción de las palabras que venimos apuntando. No es casual que este aumento al que nos referimos sea en 1993, el año después del fallecimiento de su progenitora, siendo estas obras consideradas un homenaje a su

³⁴⁴ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 27 de mayo de 2019.

persona y a la importancia que había tenido en la vida del artista. De este modo encontramos varias acuarelas y dibujos, pero también una escultura, que versan sobre el nexo maternal. En la acuarela *Mater materia*, así como en la pareja de dibujos *Mater materia I y II*, se sigue aludiendo al tema arquitectónico e industrial como protagonistas de la composición. Es decir, siendo la “materia” la “madre” del asunto representado, como ya ocurría en *Pater paterna*, de 1988.



Pater paterna, 1988.
Acuarela,
105 x 72 cm.

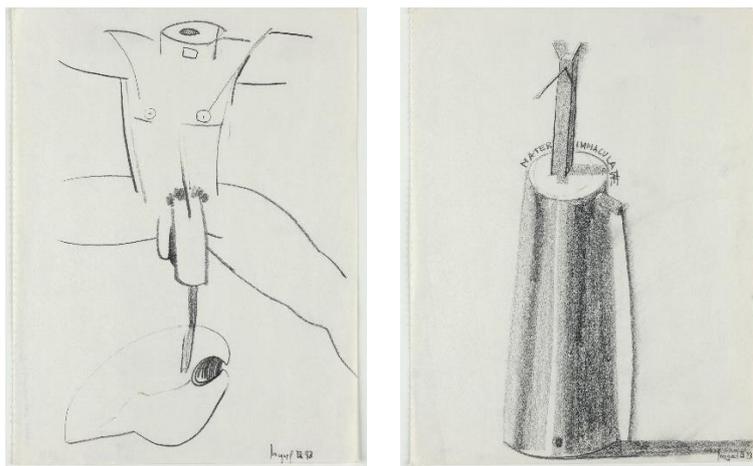


Mater materia, 1993.
Acuarela/sepia sobre papel
102 x 73 cm.



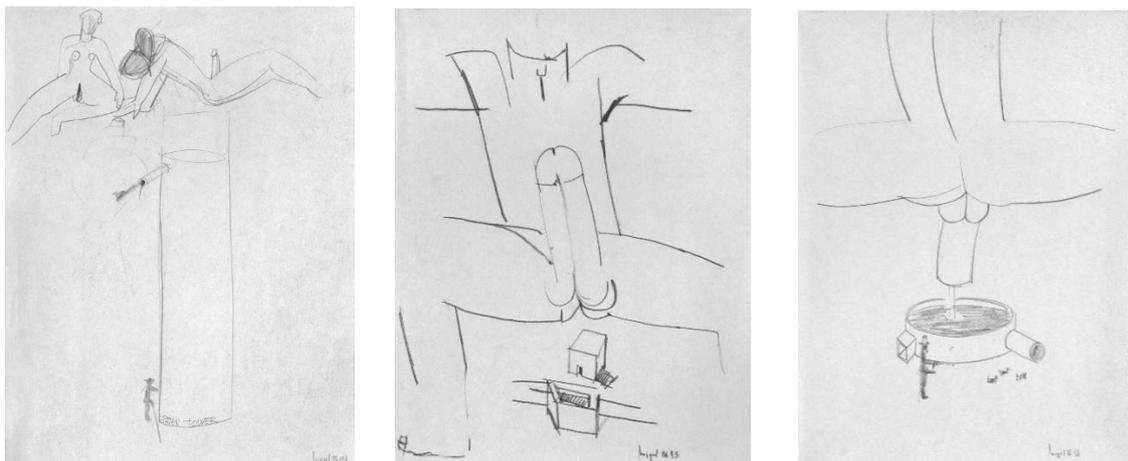
Mater materia I, 1993.
Grafito/aguada sobre papel
31 x 23 cm.

Fue en la serie de dibujos *Mater immaculate*, ejecutada el mismo año, la que aportó la nota disonante con una escena anatómica masculina cuyo protagonista muestra cómo su falo erecto y cortado eyacula sobre un objeto que, en relación con otras obras del artista, sería una almendra o un fósil. Los otros dos dibujos que completan la serie continúan con el contenido arquitectónico y constructivo que se venía observando en los dibujos anteriores, aunque cabe destacar que la presencia de individuos alrededor de estos torreones o depósitos industriales es cada vez mayor.



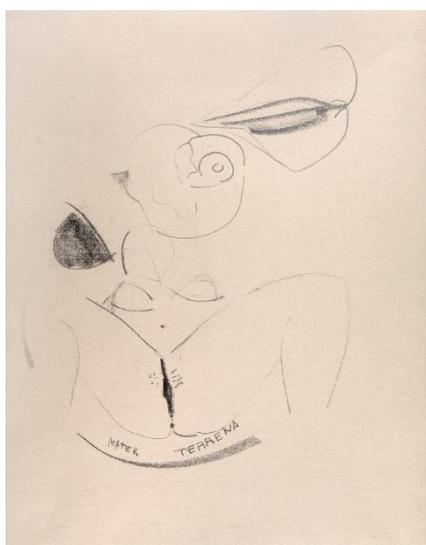
Serie *Mater immaculate*, 1993. Grafito sobre papel, 35,5 x 26,6 cm.

El primero de estos dibujos, que contenía la imagen de una amputación del miembro viril, fue la antesala de una de las series más extensas de toda la producción de Navarro. La serie *Mater materia*, realizada íntegramente en 1993, está compuesta por un total de veintitrés grafitos sobre papel, cuyo contenido se basa en escenas donde los cuerpos masculinos y sus prominentes atributos sexuales se erigen en la cuestión central de las composiciones. Resulta curioso que en una serie cuyo título es *Mater materia* sea la iconografía masculina la que protagonice la gran mayoría de los ejemplares que la componen. Sin embargo, algunos dibujos muestran temas tan variados como los edificios fabriles ya vistos, pero también retratos de las mascotas del artista, objetos provenientes de la naturaleza como caracolas o piedras, personajes andróginos que presentan pechos y pene al mismo tiempo, o cuerpos femeninos que, tal y como lo hacían los masculinos, muestran su sexo indiscriminadamente. También aparecen emanaciones que nacen de cuerpos mutilados, cuyos fluidos van a parar a sistemas hidráulicos como fuentes, acequias o estanques, en un alarde de cerrar el círculo temático entre tres puntos fuertes de su repertorio como son lo constructivo, el agua y el cuerpo humano. En definitiva, una combinación de conceptos aparentemente desordenados, que guardan la coherencia propia de las obras de Navarro, y que ciertamente engloban temas pertenecientes a su ámbito más íntimo, el de su hogar, todo ellos relacionado fuertemente con el sentimiento traumático de pérdida de su progenitora que, no debe olvidarse, fue la promotora de esta serie tan sugestiva.



Serie *Mater materia*, 1993. Grafito sobre papel, 36 x 26,5 cm.

Fruto de tales imágenes se produjo en 1994 el dibujo independiente *Mater terrena*, en grafito sobre papel. Su título es el fiel reflejo de la imagen que representa: un cuerpo femenino abierto de piernas muestra sus genitales sin pudor alguno, rodeado de elementos propios de la naturaleza, cuya morfología alude, indudablemente, a la vagina. En cuanto al modo de abordar este tema en el formato tridimensional, Navarro realiza una escultura como muchas otras vistas anteriormente, en la que una composición de piezas geométricas que se superponen, crea una construcción a modo de torre. Realizada en aluminio, la conforman dos estructuras independientes que se adhieren entre sí, dando lugar a una pieza escalonada y otra en la que dos cuerpos más ligeros, uno vertical y otro oblicuo, contienen la inscripción “*Mater materia*”.



Mater terrena, 1994.
Grafito sobre papel, 52,5 x 40 cm.



Mater materia oblicua, 1993.
Aluminio, 245 x 60 x 33,5 cm.

- 4.6.2. De guerreros y guerreras: Minerva

Ese carácter perseverante y enérgico que, según el artista, demostraba su madre en todos los aspectos de su vida, fue el que le inspiró también al realizar un repertorio de imágenes nutrido de escenas bélicas en las que la concepción de la mujer se extrapola a la de guerrera. Una actitud luchadora y pasional la de Francisca Navarro, que ante las vicisitudes y obstáculos que acarrearón su vida y su tiempo, como la pérdida de su marido a una edad temprana, o unos hijos que mantener en una época difícil, pudo superar desde la tenacidad y el esfuerzo. Fue con su fallecimiento cuando su hijo Miquel, que a principios de los años noventa ya era un artista reputado y con muy buena consideración a nivel nacional, que empezaba a despertar interés fuera de España, gestó en su mente un rosario de imágenes, un ideario visual, que le llevó a generar multitud de obras pictóricas y tridimensionales centradas en las guerreras, pero no en cualquiera de ellas, sino en una muy concreta: Minerva. Diosa romana de la sabiduría, pero también de las artes y de las técnicas militares, protectora de Roma y patrona de los artesanos, es la figura mitológica que se adaptaba a la perfección a la idea que quería plasmar Navarro en sus ejecuciones de esta etapa, por motivos evidentes que relacionan a la deidad con su profesión y con las características de su madre. Atenea para los griegos, presenta una serie de atributos que entroncan con su condición de guerrera como el casco, la pica o lanza, y el escudo, presentándose como un sujeto magnífico e imponente cuando aparece de pie, a pesar de su estética sencilla y meditativa. Modelo de fortaleza y valor para la sociedad romana, Minerva ha encarnado históricamente las cualidades de la mujer luchadora y perseverante, aptitudes válidas tanto en aquellos tiempos como en la actualidad, y que el artista supo trasladar a sus creaciones, inspirado además por la escultura de esta diosa que preside el Círculo de Bellas Artes de Madrid, obra de Juan Luis Vassallo.

Varias son las obras que preceden a las representaciones de la diosa que nos ocupa, especialmente centradas en imágenes o atributos referentes a la batalla, como cascos, lanzas o individuos en actitud vigilante. En 1986 fueron dos las esculturas que anticiparon el tema de la guerra y quienes la llevan a cabo. *Espioca* se muestra como una composición escultórica en dos piezas, de las cuales la de mayor tamaño remite a las ya comentadas torres formadas por cuerpos geométricos superpuestos. Como sucedía en aquellas, se puede



Espioca, 1986.
Hierro y zinc,
243 x 70 x 70 cm.

llegar a confundir, dentro del marco de la habitual ambigüedad que apasiona al artista, con un cuerpo humano cuyas formas han derivado hacia la abstracción. A su lado, una estructura de menor tamaño representa, en este caso, sin duda alguna, una lanza. Las remisiones al contenido bélico son evidentes a simple vista, pero se asientan en su totalidad al conocer que la Torre Espioca es una construcción defensiva almohade que data del siglo XI, declarada Bien de Interés Cultural, y situada en el municipio valenciano de Picassent. Esta estructura andalusí cumple con todas las características que Navarro rastrea en las arquitecturas para encontrar la inspiración que le llevaron a realizar sus composiciones geométricas: la altura y verticalidad, su función defensiva y los evidentes signos del paso del tiempo. Así, un edificio dedicado a la vigilancia, ascendente y con un sentido de vestigio muy notable, se funde con el concepto de un individuo que, lanza en mano, se dispone a defender su territorio desde una estética muy formalista.



Espioca, 1986.
Hierro y zinc,
243 x 70 x 70 cm.

Por otra parte, *Coberta* se presenta compuesta por una sola pieza en la que una estructura de madera que adopta actitudes propias de humanos, por su inclinación o su posición caminante, se ve rematada por unas piezas en zinc en forma puntiaguda, como si la cabeza del sujeto hubiera mutado en guadaña, o que el casco que le protege haya adoptado tal forma. También se ha advertido en su formalidad “la proa del barco que, invertida, nos cobija y protege y la guadaña que abre camino en la vida, paso a paso, y anuncia la presencia de la eterna *Tramitadora* [obra que se analizará más adelante] que, hierática y sombría se levanta en su columna”.³⁴⁵

Tras estas dos esculturas, cuyo carácter resulta especialmente anticipatorio a lo que se iba a desarrollar a partir de entonces, Navarro realizó unos dibujos ejecutados un año más tarde, en 1987, que conforman las series *Corazas* y *Lanza 87*, las cuales desvelan, como siempre lo han hecho las obras dibujísticas del artista, la escultura posterior.

³⁴⁵ BLANCO, Manuel (com.). *El mundo de Miquel* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997, pp. 121-122.

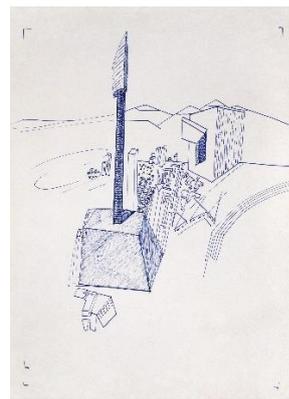
Capítulo IV. Pasado y “presente inmediato”. Entre las añoranzas de la infancia y la mirada a la modernidad, 1983-1994



Corazas 1, 1987.
Grafito sobre papel,
34 x 24 cm.



Corazas 2, 1987.
Grafito sobre papel,
34 x 24 cm.



Lanza 87 II, 1987.
Tinta sobre papel,
33 x 24 cm.

Resulta obvio que la lanza empezaba a establecerse como una imagen icónica de un repertorio temático guerrero que se iba a convertir en una constante a partir de estos años. Desde una estética geométrica, constructivista y abstracta, pero al mismo tiempo muy reconocible con sus referentes en la realidad, tanto las corazas como las lanzas de estos dibujos fueron trasladadas a lo tridimensional muy fielmente a las ideas plasmadas por su creador en los cuadernos y bocetos previos que muestran estos dibujos.



Lanza, 1987.
Zinc,
151 x 35 x 29 cm.



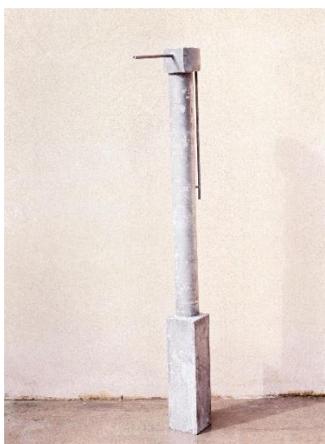
Guerrer, 1987.
Zinc,
250 x 63 x 49,5 cm.



Plantat, 1987.
Aluminio pintado,
116,5 x 43 x 33 cm.

Así se observa en los ejemplares realizados en zinc durante 1987. Mientras que *Lanza* se concentra en captar sin distracciones la figura icónica del arma, ofreciendo su versión más solitaria pero desafiante, obras como *Guarda*, *Guerrer*, *L'home teula* o *Plantat*, se afanan en representar al sujeto activo de la lucha. En una clara convivencia entre geometría y figuración, se diferencian con nitidez los agudos filos de las picas, las bases planas de escudos y corazas, así como las complejas formas de los cascos y yelmos. Unas imágenes complejas en su contenido, pero simplificadas en su estética, que hablan de la guerra desde la belleza de la abstracción, lo que hace de ellas una de las aportaciones más interesantes del artista valenciano. Y lo son porque en ellas se observa un manifiesto proceso evolutivo cuyo origen se rastrea en el ensamblaje de volúmenes para crear edificios. Estos se desarrollan en el plano intelectual y estético de una forma tan incuestionable que acaban mutando en férreos guerreros y fálicas lanzas. Este juego de metáforas y equivalentes hacen incontestable la poética que desprenden estas imágenes.

Otro grupo de esculturas realizadas entre 1988 y 1989 serán las que completen el corpus temático referente a la lucha, al menos en lo que a escultura de tamaño medio respecta. Mientras que *Guaita* mantiene ese halo de vigilante o guardián que se apreciaba en los anteriores ejemplares, *Pic* recuerda a aquellas esculturas de cabezas y cascos. Por otro lado, *Tramitadora II* se levanta sobre una columna rematada por aquella pieza que remitía a una guadaña, que ya aparecía en *Espioca*, y cuya imagen retornará en una acuarela del mismo nombre en el año 1994.



Guaita, 1988.
Zinc, 157 x 13,5 x 37 cm.

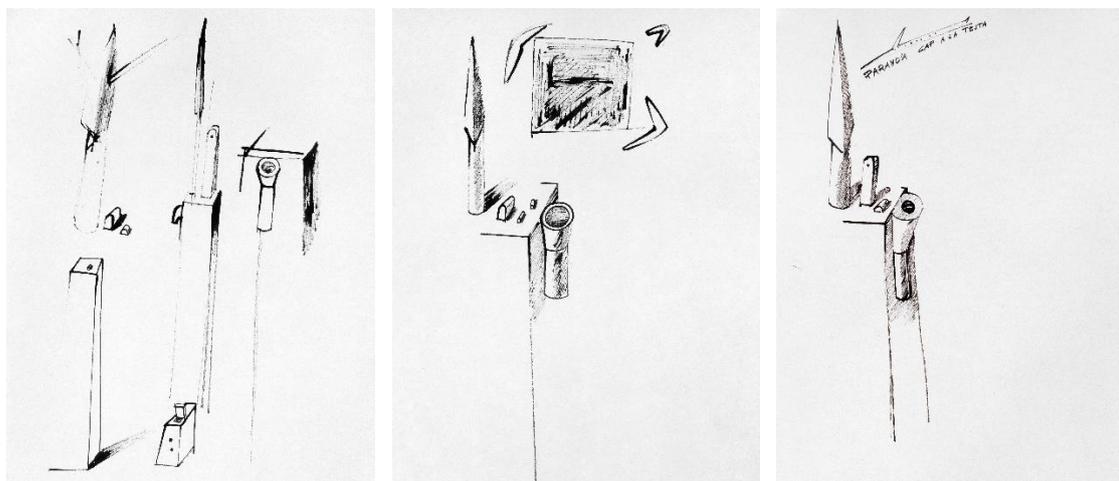


Pic, 1989.
Zinc, 50 x 18 x 9 cm.



Tramitadora II, 1989.
Aluminio, 130 x 56 x 26 cm.

No fue hasta 1988 cuando Navarro gestó su primera obra en referencia a la ya comentada figura de Minerva. Lo hizo con dos colecciones de dibujos: la serie *Minerva paranoica* y la serie *Minerva 88*. La primera de ellas, compuesta por tres ejemplares en tinta sobre papel, continúan con la apariencia abocetada de la serie *Lanzas 87*, siendo su composición más compleja al representar, no solo una parte de la futura escultura, sino además, un mayor detallismo que viene dado por el empleo de la sombra.



Serie Minerva paranoica, 1988. Tinta sobre papel, 35,5 x 26,5 cm.

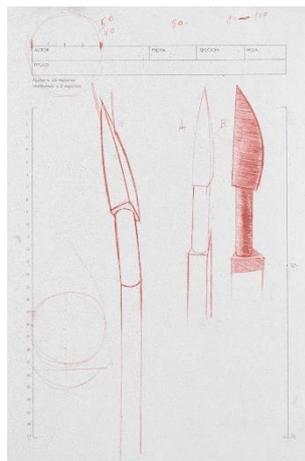
Por último, la serie gráfica *Minerva 88*, realizada entre 1988 y 1989, y compuesta por un total de trece dibujos en tinta sobre papel y un collage de cartón, muestra, en el primero de sus ejemplares, una nueva amputación genital masculina al mismo tiempo que presenta unos bocetos de trazo rápido de la lanza habitual en sus representaciones, así como escenas más próximas al realismo, aunque sin abandonar el habitual rastro de lo geométrico. A pesar de que, a primer golpe de vista, el collage en cartón no tenga relación aparente con una escena de la diosa de la sabiduría y la guerra, sí encuentra un paralelismo mitológico que Manuel Blanco explica del siguiente modo:

De la cabeza de Zeus cual Atenea, de la de Miquel [...] nace la más clara correlación entre geometría y figuración. Su Júpiter clásico sentado, de cuya cabeza abierta por Vulcano nacerá Minerva armada, se ve reducido a volúmenes elementales, troncocónicos, con rasgos humanos, con aberturas y puertas a su interior esperando el surgir del tótem de la nueva diosa.³⁴⁶

³⁴⁶ BLANCO, Manuel. *Op. cit.*, p. 108.

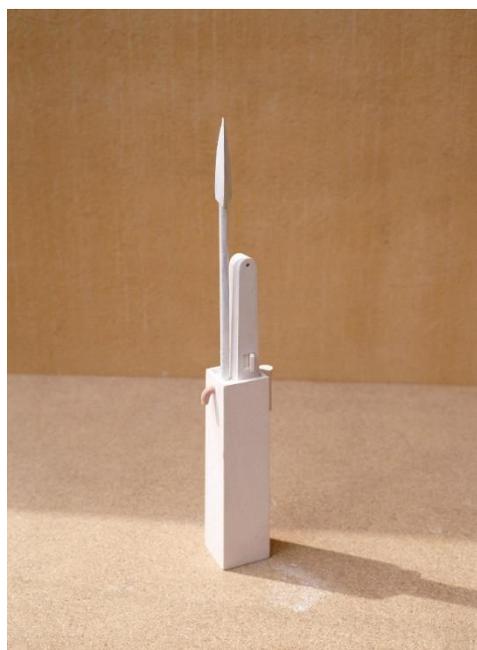


Serie *Minerva 88 10*, 1988.
Collage de cartón, 36,5 x 26 cm.



Serie *Minerva 88 11*, 1988.
Tinta sobre papel, 36,5 x 26 cm.

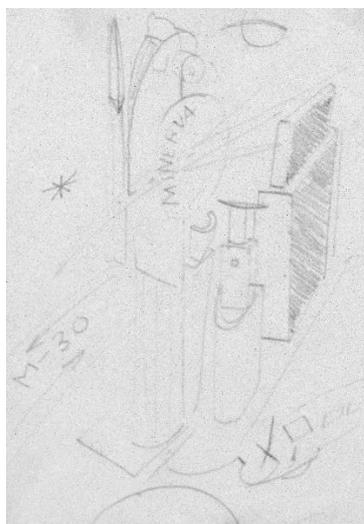
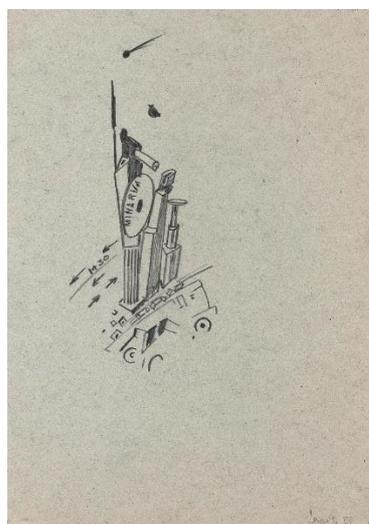
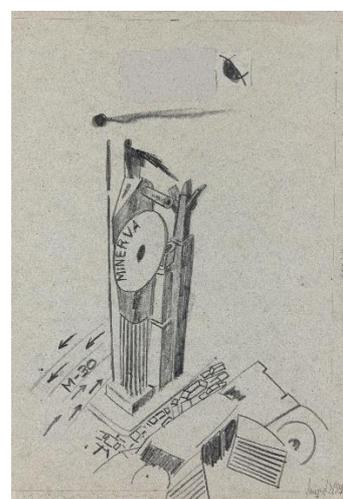
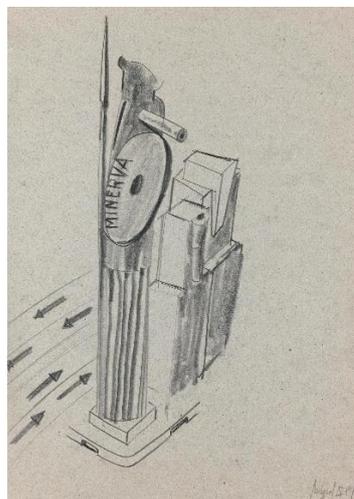
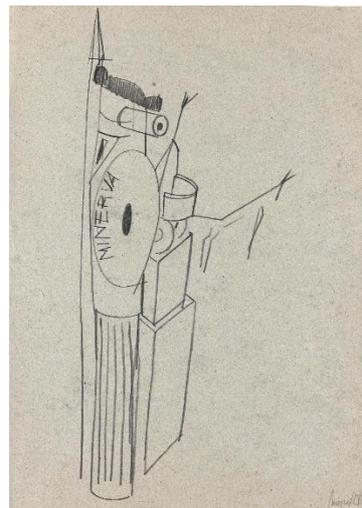
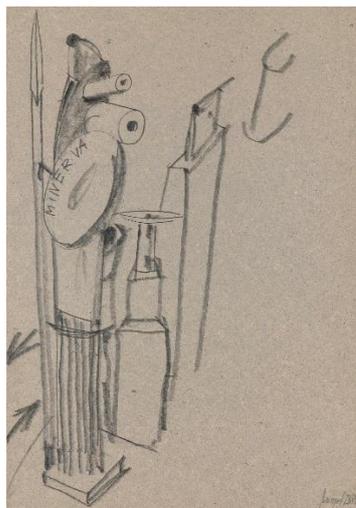
Y es que, si antes se apuntaba a que la figura de la lanza guardaba claras remisiones a las formas fálicas que tanto se han dejado ver a lo largo de su obra, ahora Minerva no deja de encarnar, de nuevo, una entidad totémica, un ídolo como los africanos o etruscos que tanto apasionan a Navarro, y que tanta huella han ido dejando en esculturas, dibujos y pinturas a lo largo de los años que se han ido estudiando, y que se prolongan en el tiempo



Proyecto Minerva paranoica, 1989.
Escayola, 70 x 8 x 8 cm.

hasta sus últimas creaciones. El sentido totémico en referencia a la diosa verá su culminación en el proyecto de *Minerva Paranoica*, realizada en escayola sin superar el metro de altura y fechada en 1989, para instalarla ese mismo año en formato de escultura pública, que se analizará en su capítulo correspondiente. En definitiva, podría afirmarse que Minerva es la imagen central de una familia de formas variables que se van ensanchando, alargando, separando, transformando en torres, ciudades, cabezas o guerreros, y que conforman la esencia de la escultura de estos años.

Capítulo IV. Pasado y “presente inmediato”. Entre las añoranzas de la infancia y la mirada a la modernidad, 1983-1994



Serie Minerva 88, 1988-1989. Tinta y grafito sobre papel, aprox. 36 x 26 cm.

- 4.6.3. El satélite del poder fértil femenino: la luna

Que la representación femenina en sus obras es algo que le obsesionó en esta etapa creativa es algo indudable. Las conexiones con el agua y su horizontalidad, las anatomías femeninas que destacan el poder fértil o la diosa clásica de la guerra fueron las fuentes temáticas con las que gestó numerosas obras, cuyo origen se encuentra en la añoranza hacia su madre fallecida, a modo de reconocimiento artístico. Otro tema con el que representó tales conceptos fue, como se viene advirtiendo desde el inicio, el sentido metafórico de un satélite tan poderoso y con infinitas connotaciones como es la luna. Si hasta entonces la plasmación de la imagen femenina era a través de escenas directas, mostrando cuerpos desnudos, para luego modelar esa idea hacia algo más simbólico como la figura de una deidad, Navarro llegó al final de esta cuestión sintetizando estos conceptos en la imagen icónica de la luna por sus numerosos significados y paralelismos con el mundo femenino y el desarrollo de la fecundidad y los ciclos vitales.

La luna ha constituido desde tiempos inmemoriales un referente místico en relación a la fecundidad, no solo de la mujer, sino también de los campos o del ganado. La luna llena, inspiradora de mitos y leyendas, ha tenido múltiples interpretaciones y cometidos según la cultura, el lugar y el tiempo al que nos refiramos, siempre rodeada de un halo espiritual muy notable. Además, la luna es un foco en la noche, una luz en la oscuridad, una esperanza en las tinieblas, pero al mismo tiempo no deja de ser un ser enigmático, que siempre oculta una de sus caras, que se asocia a la noche y su peligrosidad. En definitiva, puede otorgársele la visión escéptica de la ciencia, o puede ser asociada a todo un reguero de ritos y creencias de lo más interesante, resaltando así su vertiente más poética y lírica, que es lo que hace Navarro en sus obras. Uno de los mayores alicientes que el autor encontró en la unidad lunar fue la organización cíclica que rige su evolución, así como su capacidad cambiante, algo que entronca matemáticamente con el desarrollo fértil femenino, siendo los ciclos lunares y los ciclos menstruales de la misma duración: 28 días. Esto empujó a numerosas culturas de la antigüedad, especialmente en Oriente Medio y la zona mediterránea, a venerar a este astro como una deidad, encomendándose a él para obtener una mayor capacidad fecundativa regulando la siembra y el crecimiento ganadero, o aumentando la reproducción humana, convirtiéndose así en una tierra mucho más próspera.

En las culturas primitivas y las primeras civilizaciones la luna era considerada la diosa de las sociedades matriarcales. No obstante, se adoraba a dos divinidades femeninas:

las diosas de la tierra y de la luna, siendo esta última a la que se atribuía la conservación de los bienes, además de regular el ciclo de la mujer y otros fenómenos que aún hoy siguen constituyendo un misterio. En la mitología occidental la luna era hija de Latona y hermana de Apolo y, del mismo modo, le era encomendada la tarea de garantizar la fertilidad. Esta misma deidad la encarnó Isis en la cultura egipcia, representada como un hombre con la luna nueva en la cabeza y la luna vieja en los brazos. Aunque resulte llamativo, el paso de los siglos no ha sido impedimento para que, aún en la actualidad, se siga teniendo creencias en la divinidad lunar o, en su defecto, en su capacidad engendradora como demostró, por ejemplo, el tema *Hijo de la luna* (1986) del grupo musical Mecano.

Las lunas de Miquel Navarro se corresponden, como ha quedado demostrado, con la gestación femenina, pero en el habitual juego paradójico al que suele recurrir, también se asocia al culto al falo, en relación a los postes que sujetan estas lunas, y a la verticalidad que caracteriza la posición natural del satélite. Esta superioridad física hace de la luna algo venerable, que impone respeto por su indudable autoridad, pero a su vez ejerce como protectora de los que la observan y la adoran, y que la adoptan como una figura materna. De esta idea es de donde Navarro extrajo la clave maternal y protectora que adquieren las lunas en su obra, no solo como una representación del carácter de su propia madre, sino también como una muestra más de su frustración en cuanto al deseo irrealizable de maternidad. Al fin y al cabo, una paranoia más que añadir a la lista de obsesiones vitales del artista que Blasco desmiga de la siguiente manera:

[A la luna se] le atribuyen no solo celebraciones de lo místico y espiritual y de los míticos arquetípicos, sino también críticas satíricas de las sociedades dominadas por la emoción, como la nuestra, y volcadas en el individualismo y la sensualidad. También puede entenderse como un metáfora del culto lunar con implicaciones rituales y sexuales: una media luna convexa, preñada de vida creciente.³⁴⁷

Estas creaciones mostraban unas lunas representadas de un modo muy concreto, muy asociables a la estética y filosofía de su creador: esféricas por un lado y convexas por otro, sugiriendo visualmente a un vientre preñado, en un ejercicio de alusión a la fecundidad, al hilo del deseo maternal frustrado del artista. Son lunas mediterráneas, rituales y autónomas. Es la “lluna de València”, que alumbraba en la noche del mismo modo que las hembras alumbran en sus partos. Representaciones lunares que son analizadas por el historiador del

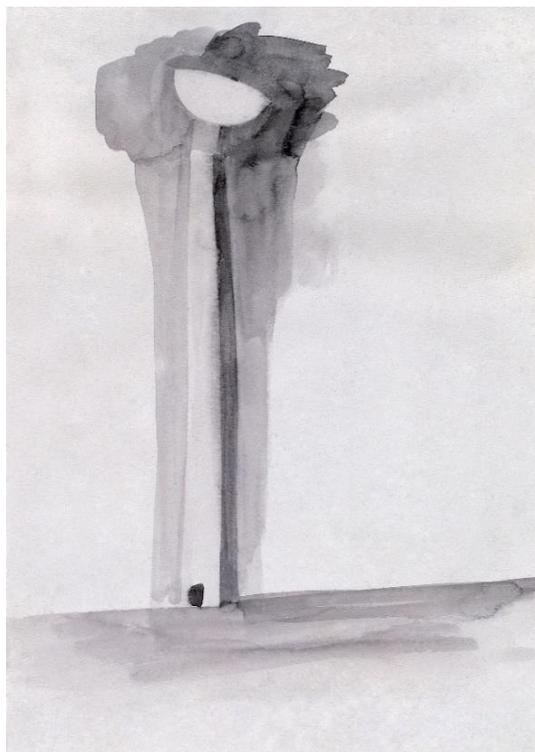
³⁴⁷ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Op. cit.*, p. 33.

arte Robert J. Loescher como la representación de un gran ceremonia en la que conviven feminidad y virilidad, a modo de una hibridación conceptual añadida a las que ya había plasmado en obras anteriores:

La luna, foco de la cultura imaginaria de Navarro, coronaba una forma fálica exageradamente alta. [...] Estos “falos”, violentos en su erección aunque menos monumentales, actuaban como símbolos de adoración. Formas redondeadas (femeninas) y cuadradas (masculinas) añadían una distinción de género reforzando así aún más las connotaciones de sexualidad y fecundidad.³⁴⁸

A modo de resumen: tras estas consideraciones puede afirmarse que, si por algo se rige la obra de Miquel Navarro, en concreto su vertiente más erótica, es por el sentido cíclico que le otorga a lo vital, que lo es todo, algo que demuestra en la evolución y el desarrollo de sus obras, en el fluir del agua, en la vida y en la muerte, en el día y la noche.

Aunque ya había introducido la forma lunar en algunas de sus obras anteriores, fue con el cambio de década, a finales de los años ochenta y principios de los noventa, cuando estos contenidos constituyeron un verdadero eje en su producción artística, especialmente escultórica. En cuanto a la vertiente gráfica, cabe destacar algunas acuarelas y grafitos sobre papel como *A la nit* (1987), las series *Amarre* (1987) y *Luna y manantiales* (1992), y algunos collages como *Sota al blau* y *Sota el roig I y II*.



A la nit, 1987.
Acuarela sobre papel,
30 x 21 cm.

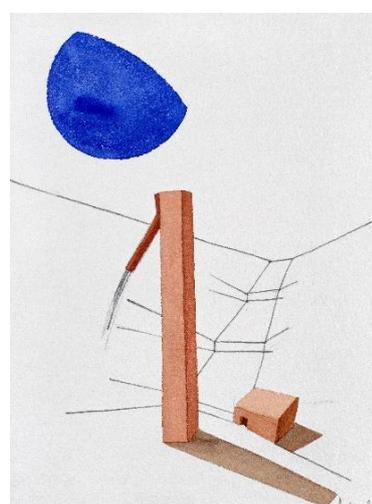
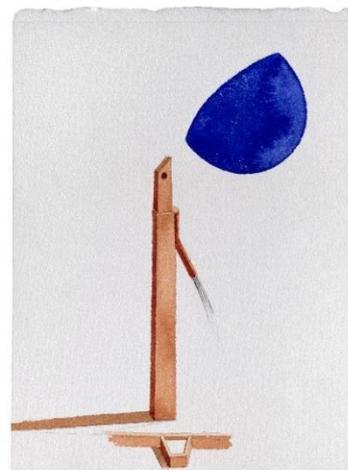
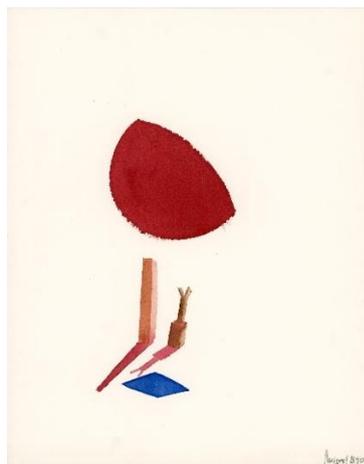
³⁴⁸ LOESCHER, Robert J. “Ironías urbanas. Las ciudades de Miquel Navarro”. En: TODOLÍ, Vicent (com.). *Miquel Navarro. Les ciutats* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 1990, p. 74.

Se trata de unas composiciones que anticipan la escultura referente a este tema, que se desarrolló paralelamente a estos dibujos y pinturas. En los ejemplares ejecutados durante los primeros años que nos ocupan, el artista focalizó el interés en plasmar, más que una figura, un ambiente nocturno y sombrío, y lo hace a través del empleo de tonalidades grises, cuyas texturas consigue gracias a las posibilidades de las aguadas propias de la acuarela y del grafito difuminado. Otro rasgo característico que diferencia estas composiciones de la siguientes es el componente constructivo y vertical. Aunque la presencia de la luna es algo muy notable, también lo es la aparición de arquitecturas dispuestas en lugares muy protagonistas de la escena. Esto constituye una nueva muestra de la necesidad imperiosa de hibridar contrarios que aborda a Navarro frecuentemente, siendo la luna el componente femenino y las torres el masculino.



Serie Amarre, 1987.
Acuarela y grafito sobre
papel,
107 x 77 cm.

Sin embargo, en las obras realizadas en los noventa, tuvo lugar una explosión colorista propia del movimiento pop, en las que los elementos adoptaron cromatismos impropios de la realidad, creando escenas visualmente atractivas e interesantes, con notas de ironía en un intento más de jugar con la realidad y la ensoñación. Mientras que en los collages el acompañamiento arquitectónico se realiza a base de construcciones relacionadas con la gestión del agua, tema ya muy abordado en capítulos anteriores, en las acuarelas aparecen de nuevo las altas torres, pero no del mismo modo que lo hacían en la serie *Amarre*, donde adquirirían un protagonismo algo mayor a la del satélite por su punto de vista y su proximidad al espectador. En las imágenes que nos ocupan ahora, son edificios de menor tamaño, manteniendo cierta distancia, siendo la luna, de color llamativo, de un tamaño superior a la del edificio, de una tonalidad más neutra y secundaria. Esa necesidad que se apuntaba referente a la representación de antónimos visuales, y que se advertía en la presencia femenina de la luna, y masculina de la verticalidad arquitectónica, evolucionó en estas pinturas obviando las torres para sustituirlas por falos erectos de gran tamaño que invaden la composición, llegando incluso a dialogar con la verdadera protagonista de la escena, que es la luna.



Sin título, 1990. Acuarela sobre papel o cartón, aprox. 38 x 27 cm.

Por último, la serie *Luna y manantiales* retorna al monocromo para plasmar una luna mucho más escultórica, con unos volúmenes más acentuados y con características de las obras tridimensionales que se analizarán a continuación. Además, en las tres acuarelas sobre papel que componen esta serie, se da la convivencia entre el componente cosmológico y las amputaciones de miembros corporales de individuos mutilados, sangrantes y arrojando fluidos por sus orificios, lo que se tradujo en unas imágenes con mayor dramatismo y tensión que las vistas hasta el momento. Unas escenas en las que el propio satélite adopta formas orgánicas que también son mutiladas, dando lugar a estructuras similares a fuentes arrojando agua al abismo.

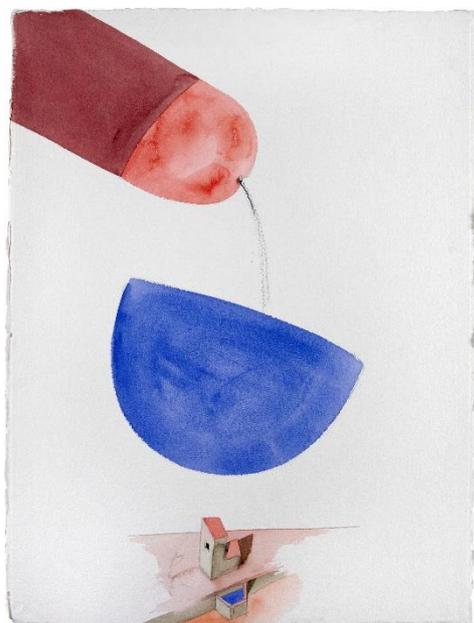


Serie Luna y manantiales, 1992. Acuarela sobre papel, 66 x 48 cm.

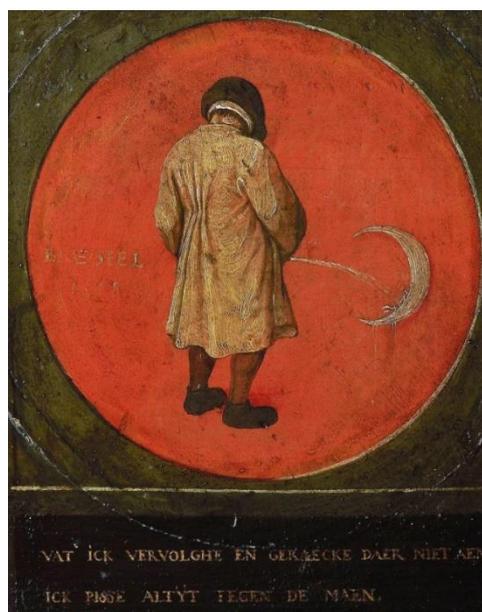
Es inevitable traer a colación obras sobre el tema lunar que a lo largo de la historia del arte se han llevado a cabo por los más ilustres pintores y artistas, y que Navarro se encarga de recopilar en base a las inspiraciones que estos infunden sobre el artista valenciano. La lista de creadores que han trabajado estos contenidos sería infinita, dado el alcance simbólico, mitológico, histórico y cultural que atesora un concepto tan complejo como la luna y sus evocaciones. Sin embargo, es oportuno recordar las obras de algunos de ellos que, sin duda, inspiraron a Navarro en cuanto a contenido, esencia, estética o mensaje.

Siguiendo un orden cronológico, cabe remontarse al siglo XVI para observar la curiosa obra de los *Proverbios flamencos*, de Pieter Brueghel el Viejo. Este óleo sobre tabla de 1559 compendia una serie de escenas que ilustran algunos de los refranes populares

holandeses en los que se describe los aspectos más ridículos del ser humano. Uno de ellos muestra la imagen de un hombre orinando sobre la luna, cuyo refrán correspondiente reza: “Nunca conseguiré todo a lo que aspiro: todavía estoy meando a la luna”. Aunque la enseñanza o el significado de esta frase pueda interpretarse como que el hombre no cesa durante su vida en emplear su tiempo en tareas intrascendentes, encuentra el vínculo con la obra de Navarro en la representación de una escena tan surrealista como la de un individuo orinando sobre el satélite, aunque en el caso del valenciano sea fruto de la habitual ensoñación y poética que impregna todas sus creaciones.



Sin título, 1990.
Acuarela sobre papel,
Aprox. 37,6 x 26 cm.



Pieter Brueghel el Viejo.
Proverbios flamencos (detalle), 1559.
Óleo sobre tabla. 21 cm. Ø

Ya en la modernidad y la contemporaneidad, numerosos artistas también consideraron a la luna como parte fundamental de sus creaciones, como Van Gogh en su *Noche estrellada* (1889), y muy especialmente Joan Miró a lo largo de toda su producción artística. Obras como *La casa de la palmera* (1918), *La masía* (1921-1922), *Campesino catalán al claro de luna* (1968) o *Mujer y pájaros en la noche* (1968) son una breve muestra de la relevancia que adquirió el mundo astral en sus pinturas. Como sucede con la obra de Navarro, lo que movió a Miró a realizar tantas escenas protagonizadas por la luna fue, por un lado, su gusto por plasmar los contrastes entre el día y a noche; por otro lado, la asociación plástica que hace entre la luna y el universo femenino, equiparando en numerosas ocasiones la forma



Joan Miró.
Mujer y pájaros en la noche, 1968.
Acrílico, óleo y carboncillo sobre lienzo,
260 x 185 cm.



Creixent, 1986.
Zinc, 150 x 35 x 35 cm.

de una luna creciente a los brazos de una mujer. Su conexión con ella fue tal que llegó a confesar: “Je ne suis pas sensible au vent, à la temperature, à la pluie ou au soleil, mais je sens les changements de la lune”.³⁴⁹

En cuanto al formato tridimensional, Navarro aplicó la misma filosofía que en su obra gráfica. Así, creó una serie de piezas en las que, ahora sí, la luna abarca toda la importancia, sin distracciones. La mayoría de las veces aparece como remate de un conjunto estructural ascendente, como si coronase una de las torres que su autor ejecutaba por estos años. Ciertamente, la luna completa estos conjuntos arquitectónicos, sin embargo, no va unida al propio edificio, aunque visualmente simule lo contrario. En numerosas ocasiones aparece la construcción, unida a un cuerpo geométrico indefinido, y más arriba la luna. Ese objeto entre la torre y el satélite no es más que un soporte imaginario que el artista dispone para sostener la luna y aumentar la altura de la composición.

Es lo que sucede en obras como *Creixent* y *Coll de lluna* en las que, variando de tamaño, se sigue ese patrón establecido por Navarro para la ejecución de sus esculturas compuesto por edificio-soporte-luna. El mismo esquema sigue *Lluna grossa*, aunque aumentando el calibre tanto de la pieza de apoyo como de la protagonista, y disminuyendo la importancia y el tamaño de la pieza inferior. Mientras, en *Lluna a terra*, se prescinde directamente del componente edificatorio, apareciendo la luna junto a su base.

³⁴⁹ SCHNEIDER, P. “Au Louvre avec Miró”. *Preuves* n° 154, diciembre de 1963, p. 37.



Coll de lluna, 1987.
Zinc, 227 x 35 x 35 cm.



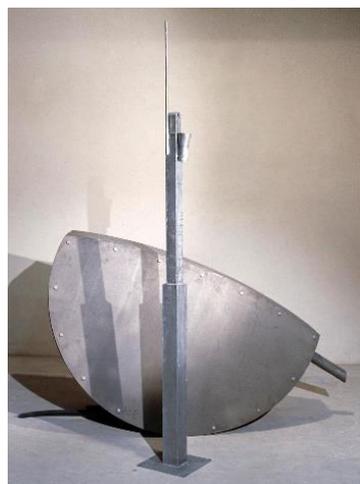
Guardant la lluna, 1987.
Zinc, 210 x 88 x 38 cm.



Lluna grossa, 1987.
Zinc, 231 x 68 x 63 cm.



Lluna a terra, 1987.
Zinc, 53 x 87 x 72 cm.



Torre guarda II, 1994.
Zinc, 236 x 30 x 30 cm.

Desde estas obras realizadas entre los años 1986 y 1987, habría que esperar hasta 1992 para volver a encontrar una escultura que versara sobre el tema lunar, aunque no fue hasta 1994 cuando tuvo lugar un verdadero incremento en este tipo de piezas. Las primeras responden a una luna gruesa y maciza, de grandes volúmenes e independiente de cualquier construcción, tal y como se observa en *Pequeña luna*, realizada en terracota, en *Menguante I*, o en *Torre guarda II*, con la que Navarro recupera el sentido de defensa nombrado anteriormente, al mismo tiempo que se reitera en su empeño de combinar diversidad de contenidos.

Sin embargo, conforme la visión de su creador fue evolucionando, se sucedieron las obras compuestas por varias piezas, creando en ocasiones composiciones escultóricas a base de varios cuerpos geométricos como ocurre en *Lluna sobre canal*, con la que Navarro retomó uno de sus temas fetiches como son los sistemas hidráulicos propios de su entorno infantil, *Paisatge de lluna*, compuesta por sus tres esculturas anteriores *Plantat* (1987), *Tramitadora* (1989) y *Lluna* (1994), o en el proyecto de una futura fuente pública que instalará en Bruselas, a la que titulará *Boca de lluna*, con las que recuperó el sentido de lo ascendente.



Pequeña luna, 1992.
Terracota, 12 x 20 x 5 cm.



Luna sobre canal, 1994.
Zinc, 216 x 58 x 38 cm.

El sentido que otorgó Navarro, no solo a la luna como símbolo, sino también a los ciclos lunares, a su influencia sobre el ser humano y a su relevancia cultural, lo resume el filósofo e historiador Mircea Eliade en un texto muy lúcido que dice:

Podría decirse que la luna revela al hombre su propia condición humana; que, en cierta medida, el hombre se mira y se encuentra a sí mismo en la vida de la luna. Por eso el simbolismo y la mitología lunares son patéticos, pero también consoladores, porque la luna rige a la vez a la muerte y la fecundación, el drama y la iniciación. La modalidad por excelencia de la luna es el cambio, los ritmos, pero también el retorno cíclico, destino que hiere y consuela a la vez, porque si, por un lado, las manifestaciones de la vida son lo bastante frágiles para disolverse de manera fulgurante, por otro, son restablecidas por el eterno retorno que la luna rige. Tal es la ley de todo universo sublunar. Pero esta ley, dura y, sin embargo, consoladora, puede ser abolida y en algunos casos se puede trascender el devenir cíclico y adquirir una nueva existencia absoluta.³⁵⁰

En definitiva, la vertiente lunar, astrológica y nocturna en la obra de Miquel Navarro denota una profunda observación y posterior reflexión poética de la noche y sus elementos, de entre los que la luna se erige en máxima protagonista en relación a su innegable asociación con la feminidad. El lirismo de los paisajes nocturnos llevó al artista a crear numerosas imágenes en las que la luna comparte escena con arquitecturas, sistemas hidráulicos, incluso falos, que hacen de estas imágenes un derroche de visiones, fantasía, ensoñación, subconsciente y surrealismo, siempre dotado de una coherencia y cohesión entre las partes, como Navarro lleva resolviendo con maestría y acierto la convivencia de opuestos desde sus inicios artísticos hasta sus últimas obras.



Paisatge de lluna, 1994.
Zinc, Medidas variables.

³⁵⁰ ELIADE, Mircea. *Tratado de Historia de las Religiones*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1954, p. 180.

4.7. LA ACUARELA COMO FORMA DE EXPRESIÓN DE LA NATURALEZA

Ha podido comprobarse, tras los subcapítulos anteriores, que para Navarro la etapa que nos ocupa supuso, no solo un aumento en su producción en términos cuantitativos, sino también una evolución estética y temática muy significativa. Entre los años ochenta y noventa encontró su propio lenguaje poético en formas geométricas, anatomías humanas mutiladas y arquitecturas fálicas. Sin embargo, una de sus mayores fuentes de inspiración le vino dada por un factor determinante en su biografía que ya se había tratado con anterioridad pero que durante estos años encontró su medio de expresión de una forma notoria en las acuarelas. Se trata de la representación de escenas, imágenes, formas y conceptos que le aporta el universo natural. Señalaba Juan Vicente Aliaga que “la Naturaleza es para él una referencia, un espejo en el que contemplarse a la luz del día”.³⁵¹ Una batería de escenas con grandes contenidos que engrosaron la amplia gama temática que se ha venido analizando desde el inicio de esta investigación. Asuntos como el correr del agua y sus connotaciones temporales, o la representación de la luna y sus significados podrían formar parte de este conjunto de obras que a continuación se analizarán –aunque algunas ya se han comentado en sus respectivos apartados–, si no fuera porque uno de los filtros que se aplican en este caso incluye también la técnica con la que se van a realizar: la acuarela.

Como ya se adelantaba al principio del capítulo, esta técnica pictórica iba a proporcionar a Navarro numerosas ventajas y prácticas facilidades a la hora de representar las escenas que tenía en mente. Al ser un procedimiento ya empleado por el artista, iba a resultarle sumamente cómodo captar aspectos como la luminosidad y las tonalidades propias del entorno natural, así como recoger con mayor detalle las texturas de los diferentes elementos del medio. Otro factor de gran relevancia es la posibilidad de crear sombras, algo que las aguadas de la acuarela le permiten, del mismo modo que le posibilitan el juego con los diferentes contrastes cromáticos gracias a una línea definida y segura que no emborrone la composición.

Elementos vivos como frutos, semillas o vegetación conviven con objetos que remiten al pasado como piedras, conchas o fósiles. Una muestra más de la convivencia entre presente y pasado, la vida y la muerte, el hecho y el vestigio. Así, almendras, flores,

³⁵¹ ALIAGA, Juan Vicente. “Naturaleza y símbolo”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Diputación de Valencia. Sala Parpalló, 1988, p. 17.

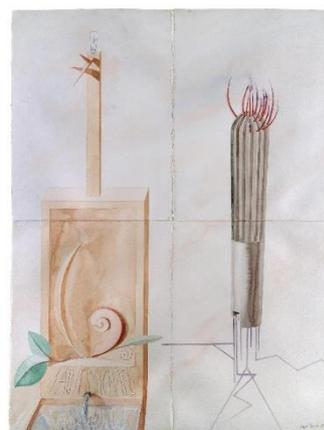
cactus y algunos insectos formaron parte de unas composiciones que recuerdan en su estructura a los antiguos bodegones o naturalezas muertas propias del siglo XVII.

Concretamente, algunas de estas obras presentan reminiscencias de creaciones iniciáticas como las series *Insectos y larvas* (1968) y *Flora y fauna* (1974), no solo por su coincidencia temática, sino también por su diseño y cromatismo. También se encuentran conexiones, en este caso compositivas, en algunas acuarelas muy concretas de principios de los ochenta como *Agua corriente*, *Desde la ventana* o *Sueño*, todas ellas de 1981, si bien es cierto que estas no trataban sobre aspectos medioambientales, sino más bien constructivos. Al mismo tiempo que miran al pasado para rescatar ciertas características de obras anteriores, las acuarelas que nos ocupan constituyeron un anticipo del tratamiento tan particular que Navarro otorga a la figura del insecto en las ejecuciones que tendrán lugar en la etapa siguiente, durante la década de los noventa.

Algunas obras ya consideradas en el apartado referente al tema del agua, como son *Aljub*, *Sin título* o *Bola azul*, de 1982, constituyen el primer acercamiento a una cuestión temática de gran significación en la obra de Navarro como es el cactus, en el que se profundizará en el próximo capítulo, cuando verdaderamente se potencia la frecuente aparición de esta vegetación. También lo son las diversas acuarelas que tratan sobre las farmacias, o las que contienen el lema de Sant Miquel, Saint Michel o San Miguel, que suelen ir relacionadas con el agua, las fuentes y los depósitos, aunque el artista declare que no hay justificación alguna antes esto:

Hago frecuentes alusiones a Sant Miquel porque es mi nombre. [...] Mi referencia a Sant Miquel se centra en la lucha del bien contra el mal. Sant Miquel recibe tentaciones que él detiene, de una forma compleja, encadenando al diablo a su propio cuerpo.³⁵²

De nuevo, otra hibridación de opuestos, en este caso el bien y el mal, de la misma manera que se da en la representación de los cactus, donde conviven los conceptos de vida y dolor, motivados por su condición de ser vivo pero, a su vez, por su perfil punzante y agresivo.



Saint Michel, 1983.
Acuarela sobre papel,
157 x 120 cm.

³⁵² Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 27 de mayo de 2019.



Sin título, 1983.
Acuarela sobre papel,
89 x 65 cm.



Font amagada, 1986.
Acuarela sobre papel,
107 x 77 cm.

Acompañando tales elementos naturales, será frecuente encontrar construcciones que oscilan entre sistemas hidráulicos y torres gruesas o depósitos. Esto no constituye más que otro acercamiento conceptual al entorno en el que Navarro creció, a medio camino entre los campos y lo industrial. Una Mislata que le demostró por primera vez que la conjunción de opuestos podía ser, no solo viable, sino también armoniosa y, por supuesto, poética. Esto es algo que se observa en obras como *Font amagada* y otras acuarelas realizadas durante la década de los ochenta, en las que una fuente, abrevadero o edificio conviven con la flora autóctona y surtidores de agua.

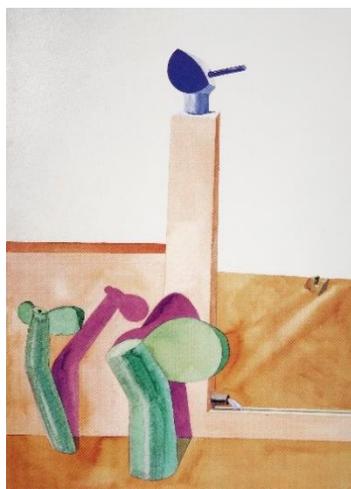
Con el ocaso de la década, la presencia arquitectónica derivó en escenas más panorámicas que abarcaban, no solo el edificio, sino también el contexto en el que se asienta, algo que le obligaba a retrasar el punto de vista, alejándose de la construcción a representar para poder captar así la imagen en toda su amplitud y perspectiva, como ocurre en *Pou de la salut*, entre otras acuarelas de ese mismo año (1989). En ellas, pareciera que la mano que dibuja apunta hacia una tendencia colorista más viva de lo habitual, a través del empleo de tintas en la gama de los violetas y los verdes, algo que ya se podía percibir en las anteriores acuarelas comentadas en las que un azul energético y de gran viveza comenzaba a establecerse en la obra gráfica para acabar convirtiéndose en el color más característico de la paleta cromática de Miquel Navarro.

La serie *Vora nit*, compuesta por cuatro acuarelas sobre papel, continúa con la fijación por lo edilicio que se venía dando hasta el momento. Sin embargo, se desarrolla desde una perspectiva más escultórica por la captación de la estructura en su totalidad y en solitario, en la que el monocromo se hace patente y donde el papel de la sombra recuerda a los collages del artista. Es esta paleta de rojizos y colores

terrosos la que ratifica el título de la serie, y que traslada inevitablemente al calor de un atardecer, a la orilla de la noche, al ocaso del día que todavía proyecta sombras, pero también el inicio de la noche que permite ver asomando una tímida luna.



Pou de la salut, 1989.
Acuarela sobre papel,
105 x 75 cm.



Sin título, 1989.
Acuarela sobre papel,
105 x 75 cm.



Sin título, 1987
Acuarela sobre papel
100 x 70 cm.



Serie Vora nit, 1990.
Acuarela y gouache sobre papel, aprox. 152 x 115,5 cm.



Pis nocturno, 1992.
Acuarela sobre papel,
60,5 x 73 cm.

Mayor intimidad desprenden otras acuarelas de esta etapa como *Pis nocturno*, en la que el artista se acerca al detalle de la escena captando un hecho totalmente anecdótico como es un individuo orinando, trasladándolo a la dimensión poética y haciendo de este hecho un asunto de innegables connotaciones líricas. La grandeza del edificio en comparación con el tamaño mucho menor de la luna y las dimensiones insignificantes del personaje que micciona aumentan la intimidad de la escena.

En cuanto a la representación de la vertiente más orgánica y natural de esta etapa pictórica, Navarro ejecutó un conjunto de acuarelas que, aunque siguen presentando un fuerte componente constructivo, cohabitaron con la flora y fauna más representativa del medio en el que se construyen. Esto es algo que encuentra su justificación al observar la Mislata que vio crecer al artista, en la que naturaleza y construcción, campos y fábricas, convivían en un medio en vías de desarrollo, ofreciendo a aquel niño dos mundos muy distintos donde desarrollar sus experiencias lúdicas. De este modo, insectos, vegetación y rocas aparecen en dichas representaciones mostrando, como decíamos, esta ambivalencia de un mismo lugar.

Mientras un insecto de dimensiones notables sobrevuela el remate de un edificio en forma de cabeza en *Sin título* (1987), un conglomerado de formas orgánicas, animales, vegetales, humanas, arquitectónicas junto a otras indefinidas, crean un conjunto de tintes surrealistas, repletos de imaginación y ensoñación, totalmente ausentes de lógica y racionalidad, como *Carolinas* y *Sin título* (1993) que compositivamente recuerdan a obras tridimensionales y pictóricas de principios de los ochenta que ya versaban sobre el tema natural como las composiciones de piezas *Almendra* (1982) y *Alberca cubierta* (1982), o las acuarelas *Agua corriente* (1981) y *Sueño* (1981). Para redundar todavía más en lo irreal de estas imágenes, 1994 dejó la primera escena de un tema que se desarrolló de forma extraordinaria en la etapa creativa siguiente a la que nos ocupa en este capítulo: un insecto estilizado, frágil pero activo, dialoga con un elemento fálico como si en él se encontrase su sustento. En este *Atardecer en La Alqueruela*, todavía están presentes los componentes arquitectónico y lunar que se observan en las acuarelas que venimos analizando, aunque se desplazan a un segundo plano quedando como protagonista la escena del insecto y el pene.



Sin título, 1987.
Acuarela sobre papel,
70 x 49 cm.

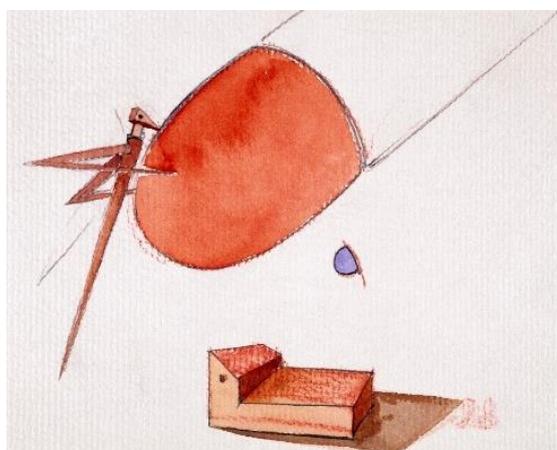


Carolinas, 1987.
Acuarela sobre papel,
75 x 57 cm.



Sin título, 1993.
Acuarela sobre papel,
16 x 21 cm.

El componente masculino se ve reflejado en lo ascendente y lo erecto de los edificios, los surtidores de agua de las fuentes, incluso el propio falo. Por el contrario, el femenino, muy presente para el artista durante estos años, se encuentra en la representación de flores, frutos y restos fósiles cuyas formas se asocian a la morfología vaginal.

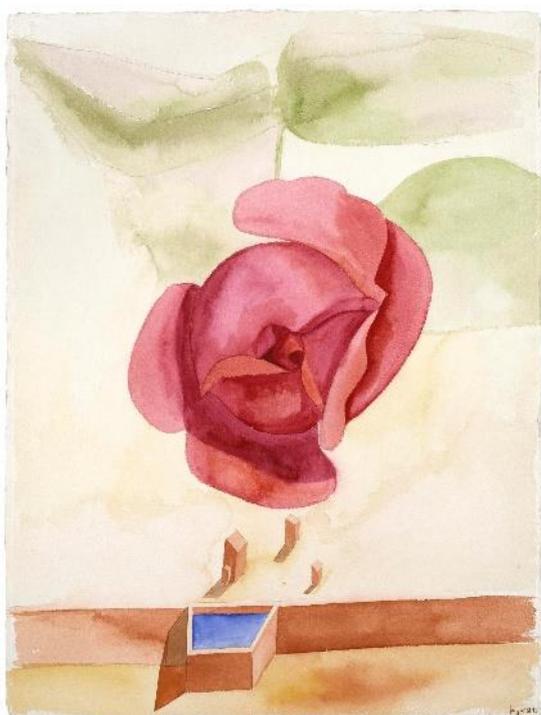


Atardecer en La Alqueruela, 1994.
Acuarela sobre papel,
32 x 24 cm.

La elección de los elementos para aludir a la feminidad en sus acuarelas no es baladí. Una decisión meditada y reflexiva le llevó a representar estas flores y almendras por sus características, no solo estéticas, sino también simbólicas. Por un lado, históricamente las flores han sido reconocidas como icono de belleza, vida, misticismo y perfección, pero también han representado la delicadeza y fugacidad por su aspecto al marchitarse. Lo

Capítulo IV. Pasado y “presente inmediato”. Entre las añoranzas de la infancia y la mirada a la modernidad, 1983-1994

mismo sucede con los frutos, que en la historia del arte han venido plasmando la idea de abundancia y prosperidad, incluso conceptos más místicos y religiosos como sucede en los más conocidos bodegones. Por otro lado, las rocas, fósiles y objetos pétreos muestran un claro nexo con el concepto de permanencia y eternidad. Esa transitoriedad de lo perecedero y, aunque resulte paradójico, también esa idea de perpetuidad, son cuestiones que atrajeron fuertemente a Navarro en su ánimo de representar la transitoriedad de la vida, así como el eterno recuerdo que dejan las ausencias. Esta concatenación de ideas se funde con formas próximas a la zona genital femenina en las obras *Rosa con alberca I y II*, realizadas el año en que falleció su madre, lo que invita a pensar que ambas ejecuciones son un homenaje a ella, destacando su recuerdo mediante paisajes poéticos e íntimos que remiten a las inmediaciones de Mislata.



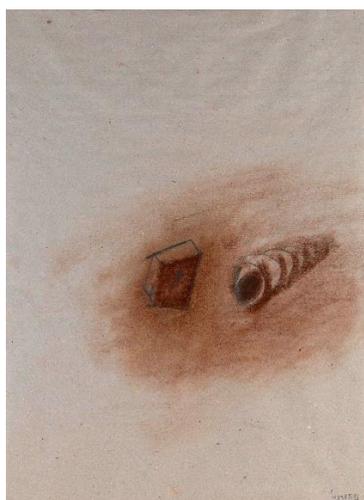
Rosa con alberca II, 1992.
Acuarela sobre papel,
105 x 75 cm.



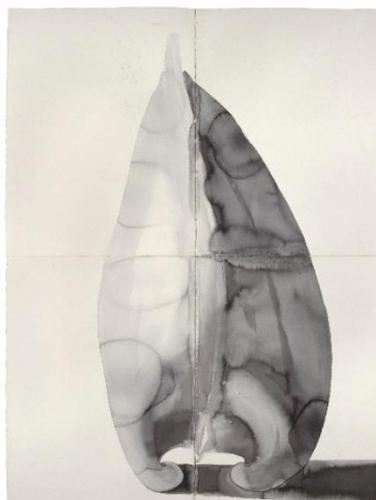
Final, 1994.
Acuarela sobre papel,
153 x 115 cm.



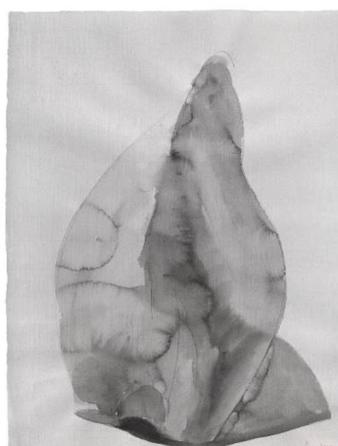
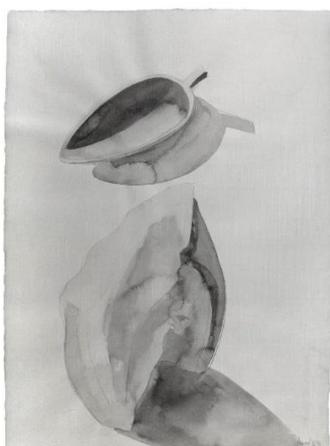
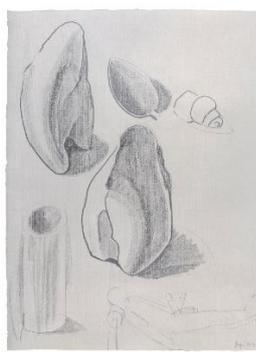
Paisatge amb aigua, 1990.
Acuarela sobre paper,
105 x 75 cm.



Durmiendo, 1993.
Grafito pastel sobre papel,
48 x 30 cm.



Petxina, 1994.
Acuarela sobre paper,
153 x 114 cm.



Serie Fósil, 1994. Acuarela sobre paper, aprox. 77 x 58 cm.

4.8. INSTALACIONES

Lejos quedan las últimas instalaciones urbanas que Navarro ejecutó a mediados de los setenta, que se analizaban pormenorizadamente en el capítulo anterior. Se trata de las obras *La ciutat 73-74* (1973-1974) y *Torre avenida* (1975-1976), dos de sus ciudades más icónicas que albergaban un sentido revolucionario en el arte local del momento por su capacidad innovadora y rupturista, y por traer consigo un nuevo lenguaje artístico con el que cambiar el rumbo de la escultura más próxima. Tras estas dos ciudades habría que esperar hasta que diera inicio la década siguiente para que el artista volviera a emplear el formato de la instalación. Con lo que llevamos analizado, queda sobradamente demostrado que con la llegada de los años ochenta tuvo lugar una verdadera explosión creativa. No solo le llevó a proyectar en su mente una ingente cantidad de obras, sino que además las supo materializar de un modo innovador, con nuevos lenguajes, materiales, estéticas, formatos y temáticas, manteniendo siempre su fuerte raigambre personal y plasmando en cada acción su innegable sello autobiográfico.

El resultado de esta forma de pensar y entender el arte es una de las etapas más fructíferas del artista, tanto en lo que a producción de obras se refiere como en las oportunidades expositivas que recibió, que con el paso de los años fueron ganando en calidad, relevancia y difusión. Si los ochenta y noventa fueron unos años verdaderamente productivos en cuanto a esculturas, collages, acuarelas y pinturas, no fueron menos importantes en lo que respecta a las instalaciones. Plasmó en sus ciudades los conceptos y preocupaciones que había mostrado en el resto de las obras que ya se han explicado, pero a través de un nuevo lenguaje como es el de la instalación. Así, las construcciones, los sistemas hidráulicos, la verticalidad totémica y fálica, la batalla, lo orgánico, las lunas y, por supuesto, el tema de la ciudad, fueron los asuntos vertebradores en lo que a instalaciones de esta etapa se refiere.

Tendrían que pasar cuatro años para que Navarro se decidiera a retornar a la instalación tras ejecutar sus dos primeras ciudades, y seis para poder contemplarlas. Entre 1980 y 1982 creó *Muntatge amb transformador*, una instalación en la que diversas piezas independientes y autónomas realizadas con anterioridad se unen para crear este montaje urbano. *Remate con chaflán* (1980), *Embut al temps* (1981), *Torre cactus* (1982) o *Eixugador amb parallamps* (1982) son algunas de las numerosas obras que han conformado esta composición, ocasionando la primera aparición férrea en una instalación del artista con

el embudo de *Embut al temps*. Navarro configura una nueva obra de arte a partir de otras realizadas años antes, dotándola de un sentido totalmente diferente al que tenían las piezas individuales, por lo que lo realmente valioso de esta composición no son las piezas que la componen, sino la distancia y la disposición, así como la intimidad que transmiten. En definitiva, su montaje. De nuevo se nos presenta la relación formal entre varias piezas, como una metáfora del fragmento y el conjunto, de la parte y el todo. Estamos, una vez más, ante una obra interpretable, en tanto en cuanto se trata de una construcción artística variable, pudiendo incorporarse o suprimirse las estructuras elegidas en función del espacio, del mensaje o de la lectura que se pretenda dar de la instalación, ofreciendo así una obra abierta, ambigua, cambiante, efímera, temporal y aleatoria, lo que le aporta cierto encanto y romanticismo al estar entregada a la espontaneidad y a lo imprevisible. En este sentido, resulta interesante traer a colación las palabras de Paolo Portoghesi citadas por Loescher en su texto “Ironías urbanas” en el que, a modo de síntesis, sentencia:

Las “ciudades” de Navarro, al igual que la arquitectura y el diseño urbanístico postmodernos “ya no son modernas, pero tampoco antiguas ni anticuadas...”. [...] Sus configuraciones urbanas y sus formas arquitectónicas son, por tanto, emblemáticas y arquetípicas. Emplea el presente como un punto de apoyo formal y contextual mediante el cual se balancea hacia el pasado y avanza bamboleante hacia el futuro.³⁵³



Muntatge amb transformador, 1980-1982. Terracota, zinc, arena, hierro. Medidas variables.

³⁵³ LOESCHER, Robert. *Op. cit.*, pp. 84-85.

Una nueva muestra de ese vínculo con sus orígenes puede apreciarse en su siguiente montaje titulado *Estructura urbana*, realizado en 1983.

El retorno al uso matérico del barro cocido es el primer rasgo inequívoco de este enlace con su vertiente biográfica. De técnica más pulida, pero ordenación más caótica, esta estructura es, en palabras de Blasco, una primera muestra de melancolía y sentimiento en sus instalaciones:

Quizá sea *Estructura urbana* la primera “ciudad” con la que Navarro transmite intencionadamente un determinado estado de ánimo. Suscita en el espectador cierto halo sentimental a partir de la introyección visual (y subsiguientemente mental) de una impresión de lo funerario. Ello queda explícito en la seriación combinatoria de elementos iconográficos (lápidas, tumbas), que exhibe clara e incluso insistentemente. Cierta es que tal ambientación melancólica y fúnebre puede ser rastreada en *La ciutat 73/74*, donde esa atmósfera inmaterial se muestra de manera más ambigua y subliminal.³⁵⁴

Tales elementos funerarios se encuentran representados, entre otras formas de expresión, en varias réplicas de su escultura *Lápida* (1983). Por otro lado, chimeneas, abrevaderos, fuentes, pequeñas casas, altas torres e, indudablemente, el empleo de la terracota, son unos claros indicadores de que con *Estructura urbana* el artista pretende representar los elementos que conoció durante su niñez y que le impactaron de tal manera que, incluso en la edad adulta, le siguen fascinando.



Estructura urbana, 1983. Terracota, 120 x 120 x 83 cm.

³⁵⁴ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado. Esculturas, dibujos, pinturas y fotografías*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2015, p. 26.

La siguiente de las instalaciones urbanas que se gestó fue una de las ciudades de mayor repercusión crítica, social y cultural que saldrían de las manos y la mente creadora de Navarro. Se trata de *La ciutat 84-85*. Una ciudad que se erige como síntesis ideológica de sus instalaciones anteriores, siendo varios los críticos y estudiosos que han llegado a considerar que *La ciutat 73-74* fue un ensayo de la que realizaría entre 1984 y 1985, en la que ya se asentarían, desde la madurez artística, los conceptos e ideas que su autor venía plasmando en sus obras desde años atrás.

Siendo la instalación más monumental, llamativa e interesante llevada a cabo hasta ese momento, es la primera ciudad en la que se introduce el empleo de un material metálico: el zinc, pero sin renunciar a la seguridad técnica y al arraigo biográfico que le proporciona la ductilidad y las connotaciones de la tierra cocida. Con el contraste material entre terracota y zinc, Navarro nos presenta dos mundos dentro de una misma ciudad. Muy organizados y bien diferenciados por los cortes espaciales que generan las avenidas y los espacios sin edificar. De nuevo, insiste en la importancia igualitaria de la presencia y de la ausencia, del objeto y el vacío. También en la oposición entre la frialdad del metal que aporta el zinc, y el arcaísmo y el calor del barro cocido. Aunque se empleen dos materiales, se aprecian tres tratamientos de los mismos: uno es el material férreo tratado con técnicas de fundición y soldadura que aportan una estética mórbida y tosca; otro es la terracota pulida; y otro la terracota bruta, sin apenas tratamiento y cuyo color desgastado incide en la idea del paso del tiempo y en el deterioro sobre el material.

Compositivamente, esta ciudad se organiza a partir de un centro neurálgico urbano, realizado a base de zinc, que representa una urbe moderna, actualizada, renovada, de grandes edificios, altos rascacielos y una gran acumulación de construcciones que, al estilo contemporáneo, remiten a las más importantes y modernas capitales como Nueva York o Chicago y crecen hacia arriba aprovechando la verticalidad. De forma concéntrica y lineal, se organizan el resto de barriadas y demás agrupaciones constructivas que se extienden, al estilo tradicional, en su horizontalidad. Conjuntos de diversa índole conforman los diferentes núcleos urbanos del extrarradio: desde un distrito en terracota de claro sentido tradicional, pero con alguna nota contemporánea como es un pequeño rascacielos, hasta una gran extensión compuesta por pequeñas unidades seriadas y repetitivas, también en barro cocido, pasando por otras composiciones en materiales combinados y multiplicidad de formas, que aportan la estética caótica y desorganizada al conjunto, una suerte de lago,

o un tren que emerge del subsuelo. En esta conjunción de elementos arquitectónicos y urbanos tiene lugar un interesante juego de escalas, producido por la sensación de mayor perspectiva al disminuir el tamaño de las piezas alejadas y al aumentar el de las partes más centrales. Este efecto visual se ve reforzado por la distancia entre las piezas que, al separarse, dan mayor sensación de dispersión y, por el contrario, al aproximarse, aumenta el efecto de la densidad. Es en esta instalación donde se reafirma de forma definitiva la incesante obsesión del artista por representar una larga lista de contrastes que, como ha sucedido siempre en sus obras, se hibridan y conviven desde una armonía cordial y reflexiva, cercana a lo irreal y a la ensoñación, pero desde la lucidez artística que le han aportado los años de profesión que, por esta etapa, Navarro acumula a sus espaldas: lo pequeño y lo grande, el objeto y el vacío, la presencia y la ausencia, la tierra y el metal, la calidez y la frialdad, lo telúrico y lo industrial, la antigüedad y el progreso, la verticalidad y la horizontalidad, la ordenación y el caos, la dispersión y la acumulación.



La ciutat 84-85, 1984-1985. Terracota, refractario y zinc, 190 x 1200 x 550 cm.

Con frecuencia, la interpretación de *La ciutat 84-85* ha trascendido el significado estético para adentrarse en el político. De ella se ha escrito que los rascacielos de zinc vendrían a representar el poder capitalista, mientras que las agrupaciones de barro se aproximarían al poder de las masas, entre otras interpretaciones. Del mismo modo, una visión arqueológica también explicaría los estratos de una ciudad que en su día fue levantada y que posteriormente fue acogiendo nuevas construcciones. Así lo explica Blasco en su catálogo razonado:

Analizada en cuanto a símbolo político, es cierto que su irradiación expansiva otorga una sensación eufórica de verdadero poder. En esta lectura, la corporalidad político-económica que sugiere queda rubricada por su carácter totémico y fálico (más acentuado que en *La ciutat 73-74*). Tal poder estaría enfatizado por los altísimos rascacielos metálicos (metáfora plástica de la afirmación y consolidación de los mecanismos del capitalismo), y por sus adyacentes *banlieues* de barro refractario (que podrían ser referencias del poder masificado), esa caótica periferia suburbial diseminada –sin planificación urbanística– en torno al nuevo centro moderno de la gran ciudad. Otra interpretación –esta de cuño historicista– se basaría en la temporalidad diacrónica que pudieran denotar los testimonios de sucesivas capas de terracotas, sobre las cuales se erige actualmente la nueva ciudad. Se trataría, en este caso, de una estratificación temporal, histórica, aquí señalada por la sedimentación de anteriores complejos culturales, de las huellas acumuladas por los sucesivos poderes ejercidos en el pasado. Finalmente, otra lectura de *La ciutat 84-85* (de mayor empaque ritualístico que su ciudad anterior), se fundamentaría en su presumible representación del concepto de trascendentalismo. Al respecto se ha aventurado que la intensa emotividad de la que surge – y nos sobrecoge– subyace en un arrebató lírico, de la íntima intuición de la presencia de algo más allá.³⁵⁵

Una obra artística con tanto contenido y con tan diversas interpretaciones solo pudo que despertar la atención de público y crítica, algo que se ve reflejado en la recepción que esta ciudad tuvo en las múltiples muestras en las que se expuso. Desde su presentación en 1985 en la galería Fernando Vijande en Madrid hasta una exposición en Graz (Austria), pasando por la conocida muestra “Three Spanish Artists” en la Serpentine Gallery de Londres en 1986, su presencia en ARCO 1987 con la galería Gamarra y Garrigues, y también en el Canal de Isabel II en 1988, además de las sucesivas exposiciones en las que Navarro participó con tan imponente ciudad. En cada ocasión variaba la disposición de las piezas, incluso los elementos integrantes también podían sufrir modificaciones. Esto venía a confirmar que las instalaciones de Navarro eran entes vivos, mutables, efímeros, cambiantes, orgánicos, algo que despertó mucho interés en la crítica del momento porque

³⁵⁵ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Op. cit.*, p. 28.

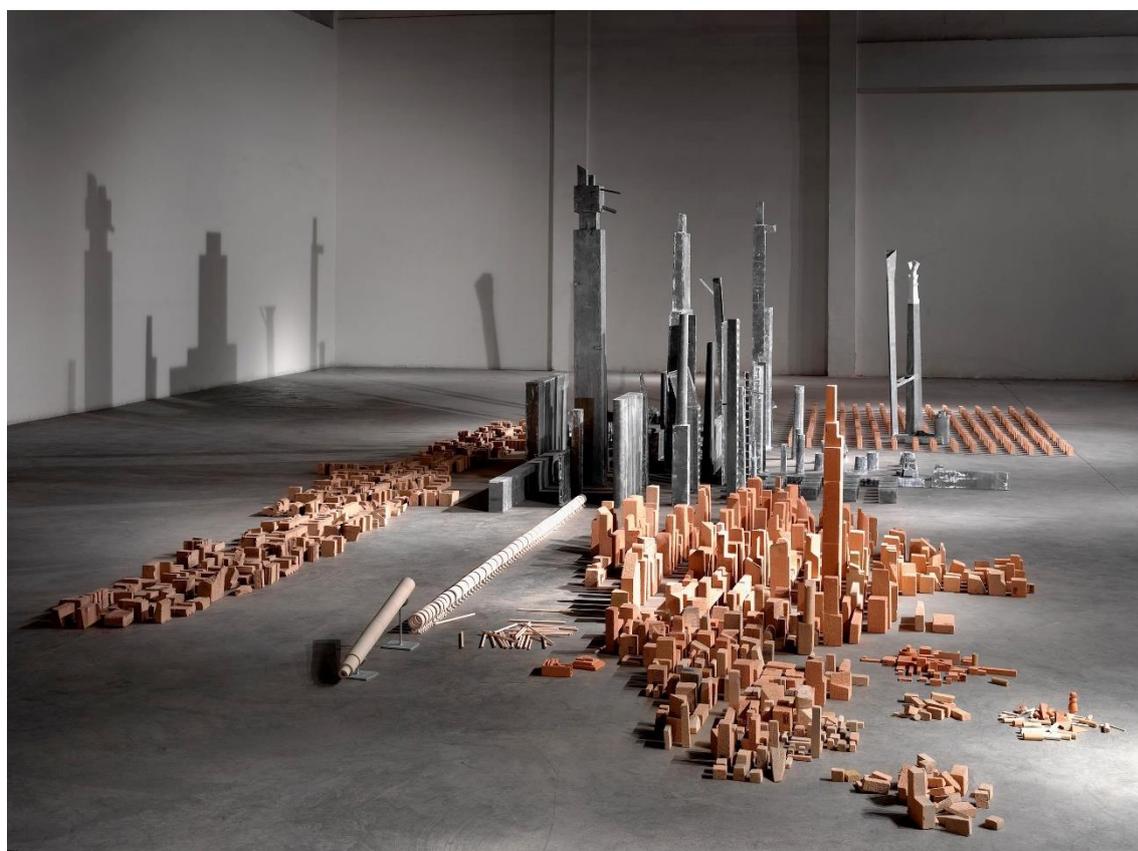
lo que realmente estaban aportando estas ciudades eran una reformulación del concepto escultórico:

Si es una obra de montaje, empiezo a hacer las piezas para luego ir conectándolas y crear a través de la superposición de ellas una obra unitaria. Unas veces hago algunos dibujos, otras empiezo directamente sobre pequeños elementos que los tengo como muy evidenciados y muy claros; otras, va surgiendo a través del trabajo [...] Me impresionaba el orden y el desorden y soñaba con poder jugar a eso de mayor. Cada vez que expongo una ciudad la monto y la desmonto aunque me cueste varios días de juego, de mi juego infantil.³⁵⁶



La ciutat 84-85, 1984-1985. Terracota, refractario y zinc, 190 x 1200 x 550 cm.

³⁵⁶ *Apud.* BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado*, pp. 15 y 29.



La ciutat 84-85, 1984-1985. Terracota, refractario y zinc, 190 x 1200 x 550 cm.

Fue a partir del éxito de esta instalación cuando Navarro centró la mayor parte de sus esfuerzos artísticos y creativos en pensar y repensar ciudades y montajes urbanos. Fue el inicio de una etapa repleta de este tipo de obras en las que inmortalizó todo ese ideario imaginativo y utópico. *Des del terrat* (1985-1986) repite la combinación matérica entre tierra y metal, ya que está realizada a base de zinc, plomo y refractario que se daba en *La ciutat 84-85*. Presenta dos núcleos urbanos claramente diferenciados por su perfil y por sus materiales: por un lado, una acumulación de pequeñas unidades en refractario, carentes de una organización definida, son el testimonio de un asentamiento tradicional en la periferia. Por otro lado, varias piezas metálicas, que contrastan entre sí por su altura y volumen, se erigen en la *down town*. Son una clara alusión a Valencia y Mislata, la urbe y el extrarradio, pero también son el campo y la industria, la modernidad y lo tradicional. Además, se insertan motivos muy trabajados en la escultura individualizada del artista que ahora forman parte del paisaje urbano como son lanzas erguidas, lunas, conductos, incluso las vías de un tren que atraviesa la parte antigua de refractario, como un guiño a la voracidad expansiva de la urbe moderna en los terrenos de las afueras.



Des del terrat, 1985-1986. Refractario, zinc y plomo, 225 x 200 x 600 cm

Al año siguiente ideó una nueva concepción de sus instalaciones. Aunque siguieron manteniendo la idea de paisaje urbano, *Entre dos* (1987) muestra una distribución de sus piezas nunca antes vista en sus instalaciones. Dos torres de un tamaño desproporcionadamente superior al resto de piezas, con rasgos humanizados, totémicas, fálicas y ascendentes, dialogan en actitud desafiante por el control de la ciudad horizontal que se extiende bajo ellas. La ligera inclinación de su parte superior induce a otorgarles también un carácter defensivo y vigilante. Matéricamente elimina todo rastro de la terracota y el refractario, centrándose en los elementos metálicos realizados exclusivamente en zinc y plomo. *Entre dos* anticipa la renovada concepción de sus urbes, en las que el artista aboga por reducir el número de piezas en pro de una mayor síntesis del concepto urbano, como ocurre en las sucesivas instalaciones que se generan a partir de entonces.



Entre dos, 1987. Zinc y plomo, 165 x 275 x 130 cm.

Sota la lluna (1987) repite este mismo esquema de un elemento destacablemente ascendente y una composición de piezas menores a sus pies. También realizada en su totalidad con elementos férricos –de nuevo zinc y plomo–, ya no se desprende el desafío ni la pugna por el poder entre dos tótems como ocurría en *Entre dos*, sino que ahora es un

elemento bien arraigado a la cultura navarrista el que rige la escena desde las alturas. Se trata de la luna, que a finales de los ochenta se postulaba como un icono del repertorio habitual del artista, algo que quedaba patente en su obra gráfica y tridimensional en obras tan emblemáticas como la serie *Amarre* (1987) o en esculturas como *Lluna a terra* (1987), entre muchas otras. Con la presencia de la luna se enfatiza el sentido poético que implica el astro por las connotaciones históricas, mitológicas y místicas ya comentadas anteriormente, además de la referencia materna a la que se asocia. No cabe duda de que estamos ante una escena nocturna, algo evidente no solo por ser la luna un icono de la noche, sino por la tonalidad de los materiales metálicos empleados en la ejecución de las diferentes piezas, cuyo característico color gris y la frialdad que traslucen tanto el plomo como el zinc, arrojan una escena inequívocamente nocturna. A ello se suma la importancia de la iluminación a la hora de instalar en la sala de exposiciones cada una de las piezas, sobre las que se dispone una luz muy estudiada para que se cree una atmósfera solitaria que, además, proyecte sombras definidas que aporten un mayor misticismo al conjunto. Robert J. Loescher la describía con las siguientes palabras:

Sota la lluna, una creación de 1987, era una “ciudad”/solar de plomo y zinc, con implicaciones rituales y sexuales. La misteriosa configuración nos recuerda la de Ecbatana, la capital del imperio medo-iraniano, la ciudadela circular de la cual servía de calendario lunar y mapa astronómico. La *Lluna*, foco de la cultura imaginaria de Navarra, coronaba en ella una forma fálica exageradamente alta. Otras torres escalonadas bastante más bajas, se situaban en círculo entorno. Estos “falos”, violentos en su erección aunque menos monumentales, actuaban como símbolos de adoración. [...] Formas redondeadas (femeninas) y cuadradas (masculinas) añaden una distinción de géneros con un mayor refuerzo de las connotaciones de sexualidad y de fecundidad.³⁵⁷



Sota la lluna, 1987. Zinc y plomo, 165 x 250 x 170 cm.

³⁵⁷ *Apud.*, COMBALIA, Victoria (com.). *Arte español para el fin de siglo* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997, p. 62.

Este mismo año surgió *Soca I*, que sirvió de embrión para la creación de su homóloga *Soca II*, en 1988. Ambas fueron realizadas en zinc y plomo como una muestra de la reafirmación matérica que ha llegado a la obra de Navarro para establecerse definitivamente, y articulan sus piezas de un modo muy similar: una potente construcción cilíndrica, de imponente amplitud y envergadura con matices estéticos industriales, que recuerda indudablemente a un gran depósito, y que, por supuesto, sigue siendo un totémico falo mutilado, vertebrada la composición alrededor de la cual se disponen el resto de piezas que aluden a pequeñas naves longitudinales, parcelas de campo donde practicar la labranza y algunas pequeñas presencias guerreras de estilo “Minerva”. En definitiva, estamos ante un paisaje fabril, a las afueras de la urbe, donde campos e instalaciones industriales conviven y dialogan ajenos a la masificación arquitectónica de la civilización.

Un indiscutible minimalismo, que recuerda a las composiciones de Fernando Sinaga (1951) por la individualización y autonomía de los elementos que conforman el conjunto, lleva a la reducción del número de piezas respecto a las instalaciones anteriores favoreciendo la idea de síntesis a la que su creador quiere llegar para centrar la atención del espectador en la enfatizada diferencia de tamaño entre la pieza central y las aledañas. Tal contraste en la escala deriva, por un lado en una curiosa interpretación del concepto de poder, y por otro en la sensación de soledad, individualidad y desolación, es decir, las claves para extraer las interpretaciones más místicas de ambas obras, que entroncan con los paisajes silentes, metafísicos y atemporales de Giorgio de Chirico. Esta poética fantasmal la conjuga con su particular toque irónico, presentando en una misma obra sus raíces biográficas del entorno mislatero, sus influencias artísticas más potentes, y su ya conocida doble interpretación de los elementos.



Soca I, 1987. Zinc y plomo, 165 x 400 x 300 cm.



Fernando Sinaga. *Take Brasil easy*, 1989.



Soca II, 1988. Zinc y plomo, 85 x 450 x 350 cm.

En la entrevista realizada por Liam Kelly en 1996, Navarro reflexionaba:

Ahí está el aspecto metafísico que quiero que tenga mi obra, ese toque de intemporalidad o ausencia de tiempo. Sé que es posible que no exista la intemporalidad en un plano racional pero sí que existe en el plano mental. Sí que existe un lado metafísico en mi obra y ahí está el vínculo que siento hacia la metafísica italiana tradicional que encuentra en mí una especie de contrapartida, un aspecto más poético y un toque mínimo de ironía. Más que en la ironía la oposición está en el hecho de seguir con la fascinación de la intemporalidad.³⁵⁸

Se percibe la presencia de un poder abstracto e irreal que tiene que ver con lo que estábamos comentando sobre el aparato del Estado. El Estado no tiene cara ni forma reconocible, es un concepto abstracto. Por ejemplo, cuando empleo un cilindro... en mis ciudades *Soca I* y *Soca II* hay unos cilindros enormes rodeados por una ciudad muy esquemática. Es ahí en el tótem cilíndrico donde el poder puede resultar más directo, más evidente. Lo que ocurre es que creo en la polivalencia de las cosas porque el cilindro supone una plataforma para el poder real y el poder abstracto al mismo tiempo. Por otro lado, me gusta jugar con toda esa estructura de poder. Puede verse como si hubiese separado del cuerpo un falo y luego la torre, esa torre medieval en la que se instalaba el señor feudal y desde donde defendía su ciudad. Ahora bien, también representa un falo castrado.³⁵⁹

³⁵⁸ KELLY, Liam. “Entrevista con Miquel Navarro” [entrevista]. En: KELLY, Liam; PÉREZ, David (com.). *Miquel Navarro 1973-1996* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996, pp. 44-45.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 44.

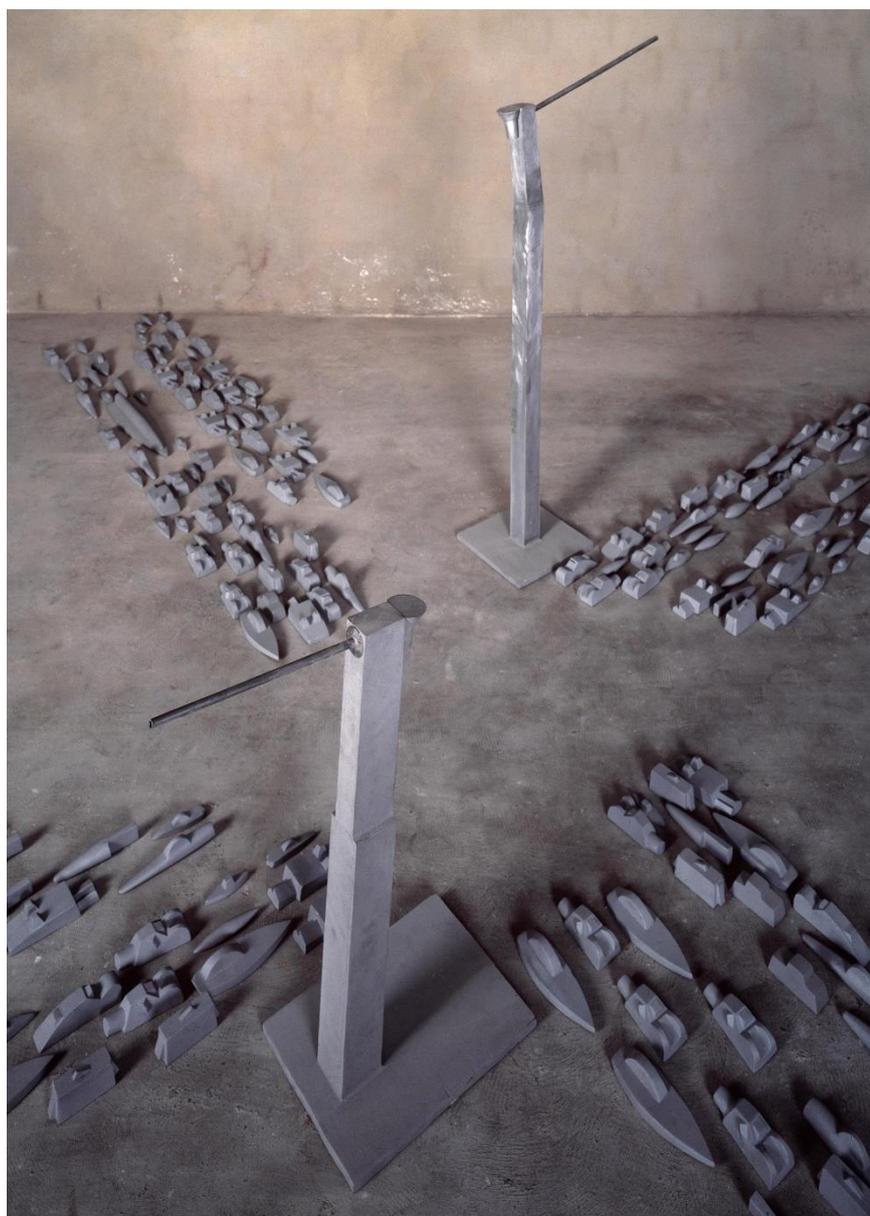
En el cambio de década Navarro creó dos montajes en los que aportó una nueva visión estructural de los elementos. Por un lado, *Muntatge en U* (1989), su última obra de los años ochenta, se presenta como una composición de numerosas piezas dispuestas sobre un tablero de madera en cuyos cajones abiertos también se expande la ciudad. Es un retorno al pedestal, a la peana, a la base sobre la que exponer la obra, pero no se trata de la concepción clásica de pedestal a la que alude Maderuelo como se analizaba en el capítulo anterior, asociada al factor conmemorativo y a la posición vertical. En este caso, sobre la base se colocan piezas en una disposición efímera y cambiante, por lo que deja de ser conmemorativa. Además, los elementos ignoran la verticalidad del monumento tradicional para expandirse por la superficie de esta mesa y sus cajoneras. Otro factor llamativo es la combinación de diversos materiales en un mismo montaje. Tras llevar a cabo diversas obras realizadas en su totalidad con metal, vuelve a conjugar materias terrosas como la terracota con otras férreas como el hierro, el zinc o el aluminio, incluso con otras menos habituales como la madera, que se distribuyen por todo el espacio expositivo delimitado por el tablero que la sustenta. En cuanto a la disposición de tales piezas, la figura central la encarna una escultura de mayor altura que encuentra su precedente formal en la escultura *Eixugador amb parallamps* de 1982, y que al mismo tiempo servirá de inspiración para la posterior obra pública *Torre de so*, de 1990.

Por otro lado, al inicio de los noventa, Navarro creó la obra *Muntatge Encreuament*. En esta ocasión vuelve a centrarse en exclusiva en el empleo del material metálico, siendo el aluminio el elemento que vertebró compositiva y cromáticamente el montaje. La distribución de las piezas recuerda indudablemente a *Entre dos*, de 1987, en la que dos estructuras superiormente verticales, a modo de tótems, controlaban desde las alturas el comportamiento de las pequeñas unidades que a sus pies se dispersaban. Ahora las piezas menores se identifican formalmente con vehículos que se agrupan en cuatro flujos de tráfico ocupando cuatro amplias avenidas, que confluyen en un estratégico cruce. Mientras que *Muntatge en U* se presenta como una amplia vista panorámica de diversas partes de la ciudad, *Muntatge Encreuament* se detiene en una de las múltiples encrucijadas que esta alberga en su organización urbanística, que no deja de guardar cierto parentesco con los lugares escogidos para instalar su escultura pública, de la que se hablará más adelante.

Capítulo IV. Pasado y “presente inmediato”. Entre las añoranzas de la infancia y la mirada a la modernidad, 1983-1994



Muntatge en U, 1989. Madera, terracota, hierro, zinc y aluminio, 202 x 490 x 343 cm.



Muntatge encreuament, 1990. Aluminio, 140 x 500 x 500 cm.



Terrat, 1990.
Madera y aluminio,
530 x 260 x 251 cm.

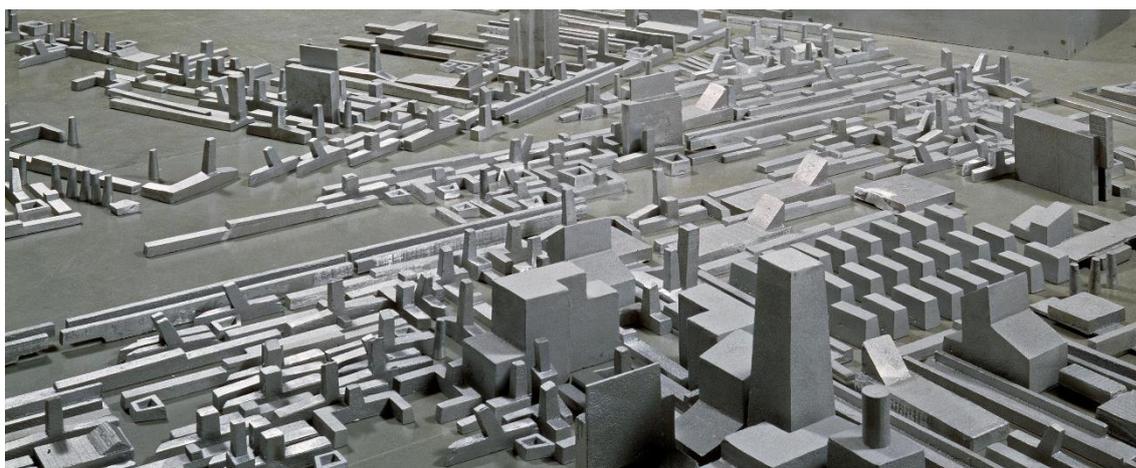
Su instalación *Terrat* (1990) marca distancia con los montajes anteriores. Una potente estructura de madera con detalles metálicos, cuya estética escalonada recuerda a la empleada en la torre central de su primitiva ciudad *Torre avenida* (1975-1976) rige la disposición del resto de elementos. A diferencia de la colocación dispersa y caótica de la mayoría de las ciudades anteriores, en esta ocasión las piezas de menor tamaño que se expanden por el suelo guardan entre sí una separación matemática, perfectamente estudiada, y bajo un orden casi militar. Las diferentes unidades se concentran en barrios o asentamientos formados por piezas clonadas, creando con sus espacios las diferentes arterias y canalizaciones urbanas propias de una ciudad

moderna. La combinación de dos materiales totalmente opuestos como son la madera y el aluminio recuerda al recurso ya empleado en obras como *Des del Terrat* (1985-1986), con el que Navarro confirma su ferviente confianza en la funcionalidad de la hibridación de contrarios, como es habitual.

No sucede lo mismo en su otra instalación *Solar I*, ejecutada entre 1990 y 1991, en la que el empleo del material metálico es total. Se ha dicho de ella que es “su primera gran ciudad metálica”,³⁶⁰ pues a simple vista se percibe que no estamos ante una composición más, sino que se trata de una magna instalación, ambiciosa y compleja, que muestra rasgos evolutivos hacia un nuevo modelo de urbe. Se observa un total de tres estructuras totémicas que se alzan a modo de centros organizativos de su propio territorio, alrededor de las cuales se dispersan, como viene siendo habitual, los elementos menores. En este *Solar I* las unidades de pequeño tamaño se multiplican repartiéndose de forma compleja por el espacio expositivo, creando conjuntos urbanos a modo de barriadas. Algunas de estas agrupaciones se componen de unidades seriadas y repetitivas, lo que aporta cierto orden a la composición, mientras que otras se organizan como aglomeraciones de piezas muy diversas, que rompen

³⁶⁰ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Op. cit.*, p. 43.

con el esquematismo y la imagen sintética de ciudad, acercándose a una panorámica más realista de urbe. A pesar de la diferencia de escala existente entre los torreones y las piezas pequeñas, los elementos se integran a la perfección en un mismo plano, lo que hace patente una nueva dialéctica válida entre los conceptos antagónicos de verticalidad y horizontalidad. En 1992 el artista comenzó a crear la instalación complementaria *Solar II*, que no daría por concluida hasta 1996, por lo que se estudiará detenidamente en el capítulo cronológicamente correspondiente.



Solar I, 1990-1991. Zinc y aluminio, 250 x 1200 x 500 cm.

La última instalación de carácter urbano que Navarro ejecutó en este fructífero periodo estuvo centrada en una ciudad bañada por la majestuosidad y el misticismo de la presencia lunar, tan en boga a finales de los ochenta y los primeros años de los noventa. *Sous la lune II* (Bajo la luna II) fue realizada en 1993 con un claro precedente temático, que no es otro que la ya comentada *Sota la lluna* (1987). Esta relación solo afecta al contenido lunar ya que, a pesar de la similitud en los títulos, no guardan demasiados parentescos estéticos y compositivos entre ambas. Mientras la de 1987 es una materialización de la idea sintética de una ciudad nocturna, con su aspecto metafísico y poético que privilegia el sentido estético, la que nos ocupa se aproxima a una finalidad didáctica que quedó demostrada en diversos programas pedagógicos organizados en primer término por el Centro Georges Pompidou de París y que, ante el éxito generado, viajaría por diversas instituciones artísticas con la misma finalidad. Un esquema que repetiría en *Una urbe en*



Sous la lune II, 1993. Zinc, hierro y aluminio
230 x 450 x 450 cm.

tus manos en 1998, en el Museo de Bellas Artes de Valencia. La gran variedad de elementos, materiales, ideas, texturas, disposiciones y tipologías constructivas, además de la indefinición que lleva implícito un montaje manipulable por el público, hacen de *Sous la lune II* una obra con carácter propio y cuyo valor reside en el diálogo total entre obra y espectador, que marcaría un hito dentro del repertorio artístico de Navarro, especialmente fuera del panorama español.

4.9. NUEVOS RETOS: OBRA EN EL ESPACIO PÚBLICO

A lo largo de la historia, el arte público ha supuesto una incontestable oportunidad propagandística, ya sea política o artística, dado su carácter publicitario, comunitario y con la posibilidad de llegar a un público masivo. Su inherente objetivo social y colectivo ha hecho de las piezas instaladas en la trama urbana un género propio. Las instalaciones en encrucijadas y lugares estratégicos del urbanismo, y que por extensión constituyen puntos de referencia y de encuentro en la ciudad, han servido a las sociedades de las diferentes épocas como un medio de comunicación tremendamente potente, si bien es cierto que estas intenciones han ido modificándose con el paso del tiempo y el cambio, no solo de la población, sino también del mensaje que se pretende transmitir. Se trata de uno de los aspectos de la creación artística más cambiantes y con mayor capacidad de adaptación por su disposición, por su vinculación al contexto de la ciudad en la que se instalan, y por el diálogo que se genera entre arquitectura, urbanismo y escultura. Con todo, tal y como señala Maribel Doménech, el arte público siempre ha estado en continuo cuestionamiento porque depende de las transformaciones de las calles o plazas donde estén expuestas, y especialmente, porque se desarrolla en el espacio donde viven las personas, que a menudo se ven sorprendidas por la aparición de una obra de la que desconocen su creación y su motivación.³⁶¹ Por su parte, Maria Luisa Sobrino en *Escultura contemporánea en el espacio urbano* apuntaba:

la intervención artística se enfrenta [...] a un amplio abanico de localizaciones, intenciones y funciones urbanas. Destinada ya a la rehabilitación, al ennoblecimiento de centros y emplazamientos tradicionales o al rescate de unas significaciones perdidas en aras de la funcionalidad, la escultura propone recorridos que ofrecen una nueva geografía estética, descubre nuevas dimensiones narrativas de lo visible y reflexiona sobre el problema del lugar, mientras transita, no sin conflictos, por el trayecto que desde el museo la conduce al comprometido espacio de la urbe.³⁶²

No resultaría provechoso realizar aquí un desglose histórico acerca de la evolución de este género. Sin embargo, sí es interesante recuperar el contexto sociopolítico e histórico-artístico que nos ocupa en el presente capítulo, al hilo de la producción creativa de Miquel Navarro. Mientras que en Europa, como apunta Maderuelo, el punto de origen

³⁶¹ DOMÉNECH, Maribel. “El arte público en el panorama valenciano de las tres últimas décadas”. En: CALLE, Román de la (coord.). *Los últimos treinta años del arte valenciano contemporáneo (I)*. Valencia: Real Academia de BBAA de San Carlos, 2012, p. 66.

³⁶² SOBRINO MANZANARES, Maria Luisa. *Escultura contemporánea en el espacio urbano: transformaciones, ubicaciones y recepción pública*. Madrid: Electa España, 1999, p. 57.

del arte público moderno es la reconstrucción de Europa tras la II Guerra Mundial, donde se quiso dotar de carácter a los lugares renovados para dignificarlos y decorarlos,³⁶³ en España el cambio tuvo lugar a finales de los setenta, tras cuatro décadas de dictadura. En los ochenta se produjo un esfuerzo por parte de los dirigentes políticos del momento, en su mayoría de izquierdas, quienes apoyaron estas iniciativas para hacer de las urbes españolas un ejemplo de modernidad, como prototipo de ciudad culta, sensata, sensible y abierta para una población ilusionada con la nueva situación democrática. En el caso valenciano, no fue hasta la llegada de los años ochenta cuando se comenzó el proceso de erigir obras escultóricas asociadas a la plástica moderna. Hasta entonces, varias estatuas conmemorativas vinculadas a la tradicional concepción de monumento poblaban las calles, siendo solo dos de ellas fruto de la estética del momento: la escultura abstracta de Antonio Sacramento *Victoria de Valencia*, de 1969, y la obra neofigurativa *Agricultor, Agricultura y Progreso*, obra del escultor José Carillero, de 1972. La nueva década trajo consigo, en el ámbito político, el cambio en las corporaciones locales a raíz de las primeras elecciones democráticas, pero a su vez, en el ámbito cultural se daba la renovación conceptual en materia escultórica, a través de la cual se abogaba por la escultura como monumento en detrimento de la modalidad conmemorativa.

A ello contribuyó notablemente la elección de Ricard Pérez Casado como alcalde de la ciudad, quien ejerció su cargo entre 1979 y 1989. A lo largo de sus casi diez años de mandato tuvo lugar la definitiva incorporación de la escultura moderna en el espacio público, un hecho que vino de la mano del primer gobierno municipal democrático de la historia de Valencia. El primer hito conseguido por el dirigente fue la retirada en 1983 de la escultura ecuestre del dictador Francisco Franco, situada en la entonces denominada plaza del Caudillo, actual plaza del Ayuntamiento, con las consecuencias políticas y sociales que tal hecho conllevaba. Fue a partir de entonces cuando dio comienzo la imparable proliferación de esculturas instaladas en el medio urbano correspondientes a la actualidad estética, artística y conceptual del momento, que no hacía más que reforzar la imagen de modernidad y progreso del poder municipal capitaneado por Pérez Casado. Así, se erigieron obras como el *Monumento del campeonato mundial de fútbol* (1982), de Andreu Alfaro, instalada en la zona de aparcamiento contigua al estadio de Mestalla, o el *Monumento en memoria de las víctimas de la riada* (1982), de Ramón de Soto, instalada

³⁶³ MADERUELO, Javier. “Introducción: arte público”. En: MADERUELO, Javier (dir.). *Arte Público. Arte y Naturaleza* [actas de congreso]. Huesca: Diputación de Huesca, 1999, p. 10.

en la avenida de Aragón. En septiembre de 1984 se inaugura la obra de Miquel Navarro *Fuente pública*.³⁶⁴ Tan solo unos meses antes, en abril de este mismo año, se inauguraba también otra obra de Alfaro, *Monument a Ausiàs March*, instalada en los Jardines de Viveros, algo que resulta significativo pues el marchamo de “escultor oficial” del que gozó Alfaro constituía un estatus que Navarro le empezaba a disputar.

1984 fue el año en que Miquel Navarro, tras un largo y fructífero periodo de producción artística basada en la plástica contemporánea, recibió un merecido reconocimiento local. Por estas fechas se encontraba realizando obras de pequeño tamaño como *Edificio con capilla* o *Cos amb pardal*, al tiempo que componía magnas instalaciones como *La ciutat 84-85*. Resulta tan desconcertante como sorprendente que, al mismo tiempo que se gestaban obras tan íntimas y detallistas como las mencionadas, el artista se encontrara en pleno proceso de diseño de una obra tan diferente como su primera escultura pública, que presentaba grandes dimensiones y una complejidad técnica sin precedentes para su creador. *Fuente conmemorativa de la ampliación del abastecimiento de agua potable a Valencia con aguas del río Júcar*, también denominada *Fuente pública*, y popularmente conocida como *La pantera rosa* por su evidente similitud formal con el personaje animado creado por Friz Freleng en 1963, fue un proyecto patrocinado por la Sociedad de Aguas Potables y Mejoras de Valencia para ser instalada en la plaza Sanchis Guarner de Valencia, como conmemoración de la traída de aguas desde el río Júcar hasta la capital, dentro de los planes urbanísticos de embellecimiento del entorno del futuro Parque Central.

Esta primera obra pública constituye un punto clave en su producción por diversos motivos. Se trata de una gran fuente, un ejemplo “casi aislado en el panorama español” ya que “resulta muy difícil para los artistas actuales responder al reto de crear nuevas fuentes con el repertorio formal, la retórica y los materiales de hoy”,³⁶⁵ pero que le permite, por fin, materializar una de sus múltiples obsesiones, hasta ahora utópica, como es la de extraer del

³⁶⁴ HERAS ESTEBAN, Elena de las. *La escultura pública en valencia. Estudio y catálogo* [tesis doctoral]. Valencia: Universitat de València, 2003, p. 10.

³⁶⁵ MADERUELO, Javier. “Poéticas del lugar”. En: *Poéticas del lugar. Arte público en España*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2001, p. 62.

plano mental y pictórico los conceptos de agua, mutilación, arrojo y abismo, y llevarlos al plano real. Este tipo de esculturas de grandes dimensiones le permite rescatar la idea de obelisco, invención egipcia rescatada a su vez por los romanos clásicos y posteriormente en la Roma del siglo XVI con el papa Sixto V, hasta el punto de afirmar el propio autor que su *Pantera rosa* no deja de ser un “obelisco truncado”.³⁶⁶

Estructuralmente, se compone de una única pieza vertical y ascendente de sección cuadrada, que se estrecha en su segundo cuerpo, y queda rematada por una pieza geométrica de la que nace el caño por el que se expulsa un potente chorro de agua, que va a parar a una amplia alberca. En su parte trasera, un embudo situado en lo alto de la estructura desemboca en un conducto que recorre, prácticamente hasta bajo, toda la longitud de la fuente, y que también arroja agua, en esta ocasión con menor potencia. Formalmente, esta *Fuente pública* representa un ser fálico y

totémico, de presencia poderosa, como si fuera un vigilante del enclave en el que está instalada. Encuentra su antecedente en las piezas escultóricas aisladas que el artista estaba ejecutando a mediados de los ochenta, tanto por el referente geométrico como por el cromatismo empleado. Cabe recordar que Navarro demuestra una fuerte fijación por el empleo del metal al que le aplica colores más propios de la tierra y del barro cocido, y así lo hace en este caso. No obstante, debe destacarse que la verdadera inspiración de esta imponente escultura-fuente es, una vez más, la Mislata de su infancia: la verticalidad de las chimeneas y las fuertes connotaciones místicas del agua. El propio artista confesaba un tiempo antes de ejecutar su *Pantera rosa*:

Una escultura de exterior me la he planteado desde hace dos años y es una cuestión que aún tengo que experimentar. No sé todavía por dónde voy a tirar. He hecho varios proyectos, es posible que dentro de poco funcione alguna cosa mía en la calle y pienso que va a ser,



Font pública, 1984.
Hierro pintado,
2.200 x 300 x 200 cm.

³⁶⁶ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 30 de marzo de 2020.

ineludiblemente, una obra distinta a la anterior. Tendrá, supongo, mi sello, pero será como bastante diferente.³⁶⁷

Años después de llevarse a cabo su instalación reconocía que, efectivamente, esta fuente recogía rasgos de fuerte impronta autobiográfica y un mensaje claro:

contiene algo de inocencia. Hay algo del recuerdo de las huertas de cuando yo era pequeño. [...] Estaba emocionado. Con esa perspectiva le puse mucho interés porque quería que aquella fuera una obra que respondiera a mi propio espíritu. En ella están las constantes de mi trabajo, como los elementos totémicos, el agua como el habla... Una fuente lo que hace es abocar, tiene un discurso de la propia lengua hablada, y eso era lo que intentaba transmitir.³⁶⁸

Este esquema de fuentes públicas –a las que María Luisa Sobrino llamó “signografías imaginadas”–³⁶⁹ lo repitió posteriormente en algunas obras marcando un estereotipo de lo que él concibió como la conjunción de tridimensionalidad, fuente, verticalidad y diálogo con el entorno. Aunque actualmente esté considerada como un icono de la ciudad de Valencia, y esté plenamente aceptada por sus habitantes, cabe destacar que en su momento generó una gran polémica. Un emplazamiento poco amable ligado a una incompreensión formal generalizada, fruto de una Valencia poco contemporánea artística y culturalmente hablando, dejan una hemeroteca en la que la recepción crítica y la opinión de la prensa no fue la deseable, a lo que se debe añadir el rechazo inicial por parte de la ciudadanía. Con los años, su grandiosidad, su estética novedosa y la simpatía que despertaba en los transeúntes la similitud con el dibujo animado, acabaron calando en el imaginario popular haciendo de ella un lugar de referencia:

El mismo día en que se inauguraba, ya hubo alguien que la llamó “la Pantera Rosa”. Y no me molesta, porque el ciudadano ha hecho propio ese nombre. [...] Vas descubriendo por qué estás utilizando cierta simbología y no otra. Yo no quise hacer la Pantera Rosa. Yo hice un elemento totémico, un obelisco, que al llegar al final se convierte en una cabecita. Esa cabecita al mismo tiempo se convierte en una gárgola que aboca agua.³⁷⁰

Digamos que fue, no sé cómo llamarlo, una pequeña conmoción. No estaba dentro de las coordenadas de lo que era una escultura pública, incluso de arte contemporáneo. [Andreu] Alfaro ya había hecho cosas pero esta era más sorpresiva, era única y vertical”. [...] La gente se quedaba sorprendida y no emitía opinión. Era un elemento que faltaba digerirlo, pero sí que es verdad que pasado el tiempo se ha convertido en un referente.³⁷¹

³⁶⁷ Apud. BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado*, p. 27.

³⁶⁸ AIMEUR, Carlos. “La Pantera Rosa cumplirá 30 años abandonada a su suerte”. *Valencia Plaza*, 27 de junio de 2014.

³⁶⁹ SOBRINO, María Luisa. *Op. cit.*, p. 90.

³⁷⁰ ORTIZ, Pedro. “El mismo día en que se inauguraba, ya hubo alguien que la llamó ‘la Pantera Rosa’. Y no me molesta, porque el ciudadano ha hecho propio ese nombre”. *Las Provincias*, 18 de abril de 2010.



Font pública, 1984.
Hierro pintado, 2.200 x 300 x 200 cm.

Ante estos comentarios, resulta innegable que en su momento supuso un hecho clave para una Valencia en plena expansión urbanística que estaba poco habituada a monumentos tan transgresores como lo fue este en su día, por la ruptura con la tendencia estética dominante. En este sentido resulta ilustrativo el comentario de Rafa Marí en el que asegura que “La Pantera Rosa originó también numerosas discusiones caseras entre los defensores de la modernidad y los que hubieran preferido una fuente con delicados chorritos de agua iluminados, en vez de ese chorro poderoso suyo, tan áspero y desafiante”.³⁷²

También generó una gran controversia que afectó al ámbito político, al ser aprobada por la mayoría de los partidos del momento, a pesar de estar presupuestada en cinco millones de pesetas, una cifra que no satisfizo ni a la ciudadanía, que lo observó como un gasto innecesario, ni al artista: “apenas gané nada con la fuente ya que el presupuesto era muy bajo, pero yo tenía ilusión y no me importaba. La hice porque tenía ganas de hacerla”.³⁷³ A lo largo de su historia siguió generando mucha problemática, que ha llegado prácticamente hasta nuestros días, pues aunque finalmente consiguió la aquiescencia de sus gentes, los diferentes cambios en el gobierno local y los movimientos en el consistorio relegaron a esta pieza a un trato de desatención, incluso de abandono en ciertos aspectos. Según su creador, la obra estaba pensada “como un elemento totémico, un obelisco con una pequeña ironía porque la punta se inclina, está como rota. Yo pensaba más en un insecto. Era una especie de gárgola, inspirada en los respiradores de agua de la acequia que se dan mucho en la huerta valenciana”.³⁷⁴ Años más tarde, la situación de dejadez que desde el poder se tuvo hacia la fuente llevó al artista a realizar estas declaraciones: “Se le quitó la iluminación, se le quitaron los bolardos que la rodeaban. Se mantiene el agua pero el nivel

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² MARÍ, Rafa. “Aventuras de la Pantera Rosa”. *Las Provincias*, 26 de junio de 2017.

³⁷³ *Ibid.*, AIMEUR.

³⁷⁴ *Ibid.* AIMEUR.

de conservación de la obra es deficiente. Está muy poco cuidada. Antes se pinta una farola que mi escultura”.³⁷⁵ En 2014 se tomó la decisión, sin consultar al artista, de pintar la estructura de un pálido color rosa en consonancia con su nomenclatura popular. Otra prueba más de la ignorancia artística y cultural por parte de los gestores municipales. Ya en 2018, con un gobierno progresista, se procedió a repintar la escultura de su color original, en tono rojizo, eliminando el color rosado que aplicó el anterior gobierno y que no concordaba con la idea inicial ni con las intenciones de su autor. Además, se instaló un sistema de iluminación que dotaría a la escultura de una mayor vistosidad.

En definitiva, a pesar de las vicisitudes que ha vivido esta escultura monumental con forma de insecto, que fue encargada para ser un homenaje al agua, en la actualidad está considerada, no solo como uno de los más conocidos enclaves de la ciudad, sino que además se encuentra entre los veinte emplazamientos de Valencia más visitados y compartidos en Foursquare, una popular aplicación de geolocalización con la que compartir ubicación y opinar sobre un lugar.³⁷⁶



Miquel Navarro visitando las medidas de mejora de su obra *Font pública* en 2018

³⁷⁵ *Ibid.* AIMEUR.

³⁷⁶ BALLESTER, Fernando. “¿Dónde hacer ‘check-in’ en Valencia? Duelo de enclaves más concurrido”. *Valencia Plaza*, 27 de junio de 2014.



La torreta, 1986. Turís (Valencia).
Hierro, 1.800 x 184 x 184 cm.

Habría que esperar dos años para volver a ver una obra de Navarro en la calle. Lo haría instalando otra monumental escultura en una de las plazas más importantes de la localidad valenciana de Turís. *La torreta*, popularmente conocida como “El pirulí”, repite el esquema compositivo empleado en *Font pública* de una pieza única de clara tendencia ascendente y vertical, de sección cuadrada, cuyo cuerpo superior se estrecha hasta desarrollar una forma geométrica que remata el conjunto. Además, en esta ocasión, el artista aprovecha el corte entre ambas partes de la estructura para disponer en su base unas pequeñas piezas que completan la composición. Si su *Pantera rosa* presentaba rasgos de insecto, en

consonancia con las obras escultóricas de menor tamaño que se encontraba realizando en esos años, esta *Torreta* es, precisamente, una de las numerosas construcciones defensivas que también había plasmado en su obra gráfica y tridimensional. Con todo, no se desprende de la estética totémica y fálica que tanto le apasiona y, a pesar de la reducción en el tamaño respecto de su predecesora, la escultura que nos ocupa ejerce a la perfección su papel de torre vigía. Tampoco abandona la estética geométrica ni el empleo de materiales féreos, si bien es cierto que se aleja del colorido terroso para aproximarse al color metálico y frío del hierro, dotando a la escultura de un color oscuro en su estructura principal y de un toque dorado en los detalles. Resulta muy interesante el diálogo que se establece entre la obra y su entorno, conectando no solo el arte más contemporáneo con la fachada neoclásica y la torre de la iglesia de la Natividad de Turís, sino también la apariencia brillante del hierro dorado con el brillo del sol.

Algo similar sucede en su siguiente escultura pública, *Fanalet*, instalada en 1989 en la plaza del País Valencià de Quart de Poblet, municipio aledaño a Valencia. En esta ocasión la escultura convive junto al moderno edificio que alberga la casa consistorial de la localidad, construcción que fue levantada al mismo tiempo que la escultura con motivo de la remodelación de la plaza donde se asientan, cuyas obras fueron financiadas por un conjunto de empresas con sede en esta localidad. Sus 17 metros de altura superan las dos plantas del edificio siendo la obra la que prima sobre la fachada en una vista panorámica del conjunto. Su artífice no duda en reiterarse en lo que al empleo de materiales se refiere, y vuelve a realizar el cuerpo principal en hierro recubriendo con pan de oro la composición formalista que corona la alta columna circular que la sostiene. Una parte superior cuya apariencia brillante vuelve a incidir en la relación entre obra y medio, en la que el brillo del sol proyectado sobre ella cierra el discurso explicativo de esta farola.



Fanalet, 1989. Quart de Poblet (Valencia).
Hierro y pan de oro, 1.700 x 340 x 140 cm



Ars longa, vita brevis, 1989.
Universidad autónoma de Barcelona
Hierro, 900 x 230 x 190 cm.

Navarro realizó dos obras públicas más antes de que finalizara la década de los ochenta. Una de ellas es *Ars longa, vita brevis*, un recio cilindro inclinado dotado de un embudo que se adosa a uno de sus laterales, y rematado por una pequeña construcción tipo caseta de la que nace una larga varilla que le aporta altura y estilización. Su título alude a los conocidos *Aforismos* del griego Hipócrates, que rezan aquello de “La vida es corta, el arte duradero, la crisis efímera, la experiencia arriesgada y la decisión difícil”. Un lema que, haciendo gala del paso del tiempo y de la importancia de tomar buenas decisiones, se adaptaba perfectamente a su emplazamiento en el campus de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Además, siguiendo con la máxima de ese “arte duradero” el artista opta por realizar esta escultura con hierro, un material que, si bien es cierto que se deteriora con el tiempo, de ahí el aspecto oxidado, es capaz de trascender a los años y mantenerse con la misma fuerza y magnificencia que en su inicio.

La otra obra pública que realizó en este productivo 1989 alude a una figura de la que ya se ha tratado extensamente en el capítulo dedicado a la vertiente femenina de su obra y que no es otra que la diosa Minerva. Aunque el destino final de esta escultura monumental ha sido la plaza Tetuán de Castellón, no fue realizada por encargo de su ayuntamiento, exponiéndose originalmente en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid. Desde allí viajó al IVAM donde fue expuesta en su explanada con ocasión de una exposición individual del artista, siendo finalmente trasladada a su ubicación actual en Castellón. La ejecución de tal escultura, según opina Juncosa “transmite la actitud rotunda de declaración de principios sobre la autonomía del arte y da soberanía a su escultura”.³⁷⁷

³⁷⁷ JUNCOSA, Enrique. “Erótica de la ciudad”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Galería Luis Adelantado, 1996, p. 6.

Un cuerpo principal de sección cuadrada con un embudo adosado a uno de sus lados, alza hacia el cielo dos elementos significativos: por un lado, una estructura arquitectónica de reminiscencias religiosas se identifica con una capilla; y por otro lado, un estrecho cilindro remata su altura con la punta de una lanza en forma de luna. Sacralidad, mitología, belicosidad y feminidad se unen en una obra con un indudable sentido totémico que, por sus 17 metros de altura y por su actitud defensiva, ofrece una nueva revisión del concepto de esta deidad. Algunas tintas y grafitos sobre papel de años atrás atestiguan que Navarro ya preveía ciertos rasgos de una escultura de grandes dimensiones en la que Minerva y su inseparable lanza serían las protagonistas. Por ejemplo, *Lanza 87* (1987), *Minerva 88* (1988) y la serie *Minerva paranoica* (1989) muestran un reguero de picas y lancetas con un gran sentido escultórico, que se materializarían más tarde en la definitiva *Minerva paranoica*.

La elección del acero pintado, además de por motivos obvios de conservación y perdurabilidad de una escultura de exterior, implica la remisión a ciertos atributos propios de una diosa guerrera, como lo son la dureza o la resistencia. En su concepción inicial el artista dispuso varias piezas de pequeño tamaño en forma de medio cilindro que se asentaban a los pies de Minerva, dando como resultado una imagen panorámica muy próxima a sus icónicas instalaciones urbanas. En este sentido afirmaba Navarro:

La escala no ha cambiado el espíritu de la obra, e incluso ahora “la Minerva” no me parece muy grande. En este trabajo, a un nivel racional y lógico, por las necesidades de altura y resistencia, es normal que haya utilizado el hierro junto a ese color de pintura antióxido que refleja una dureza industrial.³⁷⁸

Al hilo de ser mostrada en el inigualable Palacio de Cristal de Madrid, se publicó un catálogo con un interesantísimo texto de Rafa Marí, con reflexiones propias y del artista, a través de las cuales podemos llegar a comprender el sentido de conjugar la figura divina con la paranoia, a pesar de las reservas habituales del artista a declarar o explicar el contenido de sus obras:

El habitual hermetismo del escultor a la hora de dar explicaciones (hermetismo que a veces adquiere los rasgos de la más estricta desconfianza, como si Miquel Navarro pensara para sus adentros: “¿Qué interés tiene este en sonsacarme?”) se ha cumplido una vez más en la presente ocasión. El autor no nos ha dado muchas pistas que aclaren por qué liga a Minerva con la paranoia. [...] La historia de Minerva, Hefestos y su descendencia inesperada, la carga simbólica de muchas sociedades primitivas, la paranoia oscuramente sexual de muchos

³⁷⁸ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Op. cit.*, p. 63.

ejemplos-tipo, todas esas cosas y muchas otras que el tiempo irá descubriendo, se diría que alimentan, de manera más o menos subterránea, la obra intuitiva, mineral, volcánica, racional y poética de Miquel Navarro. [...] Una simbología turbadora que surge de la experiencia personal pero también, supongo, de la historia colectiva. [...] El artista suele querer expulsar toda esa pulsión paranoica de su vida cotidiana. Si en ese ámbito cede terreno, sabe que está perdido, entre otras cosas porque no podrá desarrollar su obra con tranquilidad. [...] Ese es uno de los combates que se han establecido, creo vislumbrar, en el interior de Miquel Navarro. Se lo he oído decir algunas veces: “La paranoia ha de estar en mi obra, no en mi vida privada”. Al principio me pareció un dilema extravagante. Ahora empiezo a comprender el intríngulis.³⁷⁹



Minerva paranoica, 1989.

Palacio de Cristal (Madrid), IVAM (Valencia), plaza Tetuán (Castellón).
Acero pintado, 1.700 x 250 x 250 cm.

³⁷⁹ MARÍ, Rafa. “Las puertas nunca terminan de estar bien cerradas”. En: CHILLIDA, Alicia (coord.). *Miquel Navarro. Minerva Paranoica* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989, pp. 7, 16, 18, 21 y 22.



Torre del so, 1990. Getafe (Madrid).
Hierro pintado, 2.100 x 290 x 290 cm



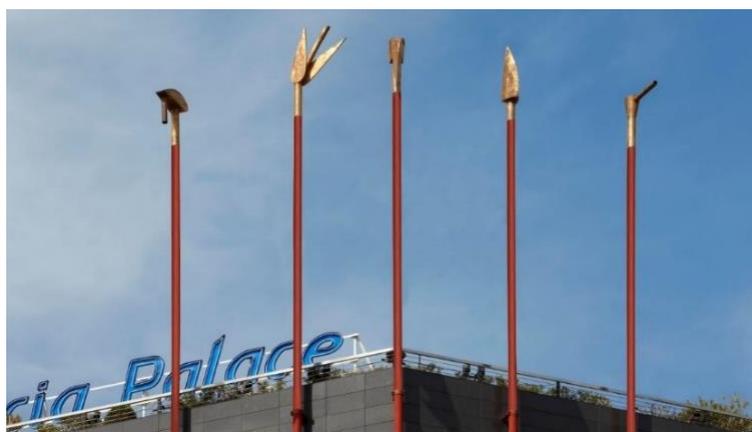
Fraternitat, 1992. Barcelona.
Hierro pintado, 2.800 x 120 x 120 cm.

Ya en los noventa sigue observándose un aumento de las obras públicas del artista, siendo los primeros años de la década especialmente productivos, tras los cuales tuvo lugar un estancamiento en cuanto a la ejecución de este tipo de obras que se prolongó hasta finales de los noventa coincidiendo con la importante recesión económica de 1993, fruto de la crisis global desencadenada por la Guerra del Golfo, que marcó un importante giro económico después de años de crecimiento y que se acusó especialmente en los proyectos urbanísticos, de los que dependían los encargos de obra pública. Fue en Getafe (Madrid), en las inmediaciones de la Universidad Carlos III, donde Navarro alzó su escultura *Torre del so*, realizada en hierro pintado de un ya característico tono rojizo. La distribución de los diferentes módulos que la componen nos hace reflexionar sobre otras esculturas de menor tamaño en las que el artista ya anticipaba esa estructura geométrica de su remate. Sin ir más lejos, su *Projecte torre del so* del mismo año, configura en sí misma una pieza de funcionalidad autónoma y propia. Antes, algunas acuarelas y dibujos de principios de los años ochenta, y esculturas concretas como *Eixugador amb parallamps* (1982) ya anticipaban la compleja composición formada por dos medias circunferencias separadas por sendas placas verticales en medio de las cuales se dispone un icónico embudo.

Dos años habrían de transcurrir hasta que se erigiera en Barcelona su escultura pública de mayor altura realizada hasta entonces, con un total de 28 metros. En esta ocasión se da una singular relación entre obra y entorno, aunque muy diferente a la que tenía lugar en Turís con la fachada de su iglesia, o en

Quart de Poblet con la casa consistorial. Ahora el diálogo se establece con elementos urbanos de un tamaño muy reducido en comparación a la desproporcionada altura de *Fraternitat*, que adopta de forma más notable que nunca el papel de elemento totémico dominante frente al resto de piezas, como si de una instalación urbana del artista se tratase. Estamos ante una obra de estética muy pulida y limpia, que desprende la elegancia de la verticalidad extrema a través de sus estilizadas proporciones. Es un homenaje a los ejecutados en el Camp de la Bota, contiguo al emplazamiento de la escultura, durante la Guerra Civil española, algo que refleja su título, como un ejercicio en el que se invita al espectador a reflexionar acerca de la concordia, la paz y la unión.³⁸⁰

Del mismo año es una de las obras más peculiares que Navarro ha creado a lo largo de toda su trayectoria. Sus *Mástiles* (1992), un conjunto de cinco enhiestas lanzas cuyo remate configura diversas figuras alusivas al imaginario del artista, constituyen, sin ser una obra pública, una de las composiciones de mayor acceso al espectador. Esto es posible gracias al emplazamiento de los cinco mástiles instalados en la azotea del hotel Valencia-Palace, en uno de los márgenes del antiguo cauce del río Turia, lo que hacen de estas piezas una obra de carácter privado, que sin embargo, se encuentran al alcance visual de todo viandante. Un par de cabezas con sus conductos, el casco de un guerrero, una composición más orgánica que recuerda a las alas de un insecto y la punta de una lanza lunar como la de *Minerva paranoica*, vigilan cual guardianes, dominantes, desde las alturas, la ciudad de Valencia, todas ellas elevadas a través de un tubo rojo que contrasta con el brillante dorado de la piezas.



Mástiles, 1992. Valencia. Hierro pintado y pan de oro, 1.200 cm.

³⁸⁰ CAPÓ, Jaume; CATASÚS, Aleix. *Barcelona. Esculturas*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2001, p. 164.

1994 fue el año en que retomó el concepto de fuente. Habían pasado diez años desde la instalación de su *Pantera rosa*, y sin embargo para el artista el concepto de fuente, de fluir y de eyaculación estaban más de actualidad que nunca. La recuperación del tema la hizo a través de dos obras: la primera de ellas es *Meseta cañada*, compuesta por un cuerpo inferior circular, de apariencia robusta y maciza con un caño emanando agua constantemente, que va a parar a una pequeña alberca. El cuerpo superior se compone de varios elementos constructivos como pequeñas casetas y, dominando la composición, un objeto vertical, totémico y fálico que, apuntando al cielo, expulsa por un importante caño un leve chorro de agua. A



Meseta cañada, 1994. Colección particular.
Cobre, 700 x 160 x 128 cm.

diferencia de las anteriores fuentes, en este caso no es el agua la que aporta la potencia al conjunto, sino la propia escultura, cuyos amplios volúmenes se contrarrestan con la delicadeza del agua expulsada. Aunque pertenece a la colección particular de Guillermo Caballero de Luján, por lo que no se trata de una obra pública ya que se instaló en su domicilio en 1997, resulta interesante analizarla en el marco de este tipo de obras por su sentido exterior, además de completar el conjunto de fuentes que el artista llega a extrapolar a la realidad, más allá de sus dibujos.

La otra fuente que Navarro ejecutó en 1994 es *Boca de luna*. Se trata más bien de una composición de dos piezas: por un lado, la estructura de la propia fuente, realizada en hierro pintado, de disposición vertical, sección cuadrada y posteriormente cilíndrica, coronada por una media luna que arroja con potencia el agua mediante un conducto hasta un depósito circular; y por otro lado, de menor tamaño y en latón, una escultura geométrica al estilo de sus cabezas, que permite una pequeña y sigilosa salida de agua hacia otra hendidura en el suelo, que conecta con la alberca de la anterior a través de una canalización.

Encargada en noviembre de 1993 por el Bureau d'architecture A.2R.C para la Association Momentanéé, y realizada en colaboración con los arquitectos Michel y Brigitte

Verliefdén,³⁸¹ es con ella con la que Navarro recuperó la poetización del agua y el sentido de fuente como emanación de fluidos, que además asocia a uno de sus temas fetiches como es el contenido lunar, ambos asuntos tan íntimamente relacionados con la fertilidad y la vida. Especialmente interesante resulta la contemplación de este conjunto cuando cae la noche, momento en el que una acertada iluminación ejerce su función de ligar lo conceptual de esta fuente –la luna– con su homólogo en la realidad, en un ambiente nocturno y, como no, ritualmente lunar.



Boca de luna, 1994. Bruselas. Hierro pintado y latón, 1.500 cm

Con esta fuente cierra Navarro un ciclo en lo que respecta a obra pública, demostrando que había asumido la finalidad de producirlas para ser instaladas en la vía pública basada en “remarcar el lugar, señalarlo, transmitir algo que habitualmente no sucede en el territorio de la ciudad, algo que yo considero importante y que el transeúnte ha de detectar su carácter inminente, su sensualidad, su capacidad dialéctica”,³⁸² o como explica Maria Luis Sobrino, “se trata de aportar un discurso más al discurso existente en el espacio sobre el que se interviene”.³⁸³ Con la conclusión de esta última abandonó el género de forma temporal, y no fue hasta 1997, año en que se produce el inicio de la recuperación económica en buena parte impulsado por la burbuja urbanística, cuando lo retomó. Este

³⁸¹ MURRÍA, Alicia; NAVARRO, Mariano (com.). *Espacios públicos, sueños privados* [catálogo de exposición]. Madrid: Comunidad de Madrid, 1994, p. 32.

³⁸² *Ibid.*, p. 38.

³⁸³ SOBRINO, Maria Luisa. *Op. cit.*, p. 88.

retorno a la escultura monumental se extiende hasta nuestros días con una producción muy notable, tanto en cantidad como en la iconicidad de las propias creaciones. Resulta concluyente, tras analizar las obras mencionadas, que lo que Navarro hace con la escultura pública es trasladar los mismos conceptos que plasma en su obra de menores dimensiones, pero a través de otro formato. Como afirma Kosme de Barañano: “La obra pública de Navarro [...] compone una excelente continuidad que marca la culminación de la trayectoria narrativa de Navarro, y que justifica y garantiza a su autor un lugar de privilegio en la escultura española detrás de Chillida. Un autor clásico en el panorama de nuestra última vanguardia”.³⁸⁴

4.10. – ACTIVIDAD EXPOSITIVA (1983 – 1994)

Del mismo modo que la etapa creativa que nos ocupa supuso para nuestro artista un despegue definitivo en cuanto al asentamiento de conceptos e ideas y, por tanto, una obra más personal y auténtica, el éxito expositivo fue una constante durante estos años. Yendo de la mano producción y promoción, los años ochenta fueron el inicio de una mayor notoriedad que se extiende hasta la actualidad, tanto en España como en el exterior.

Tras el éxito de la muestra neoyorkina “New images from Spain” en 1980, esta nueva década le depararía nuevas oportunidades internacionales y nacionales que también despertarían el interés de la crítica por su obra y su discurso. Así, en 1983, tras la muestra en la galería de Fernando Vijande y su participación en la Bienal de París, Navarro recibiría nuevas propuestas expositivas a desarrollar como “Preliminar. I Bienal Nacional de Artes Plásticas”, compartiendo cartel con creadores como Miquel Barceló, Juan Uslé y Luis Canelo, entre otros, o las colectivas organizadas por la galería Fernando Vijande “Mosaico 83” y “Seis españoles en Madrid”, en la que expuso junto a artistas de la talla de Gordillo, Zush, Chema Cobo, José María Sicilia y Juan Muñoz. De las celebradas a lo largo de este año, destaca la exposición individual en “Espai 10” de la Fundació Joan Miró (Barcelona), en la que Navarro cautivó a público y crítica con su *Muntatge amb transformador*. Victoria Combalía dijo sobre esta exposición que el conjunto propuesto por Navarro era “poético,

³⁸⁴ BARAÑANO, Kosme de. *Miquel Navarro*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 155.

sugridor de múltiples evocaciones y una delicia”.³⁸⁵ Lena Balaguer afirmaba que en las dualidades “Miquel Navarro se mueve a la perfección [...]. En la arquitectura-escultura de Navarro las formas van más allá de las funciones que tienen [...]. Configura, construyen un ambiente homogéneo, coordinado, continuó que va de la insinuación a la acumulación de elementos, y lo presenta con la coherencia de un paisaje”.³⁸⁶

Durante este productivo 1983, nuestro artista abordó la ejecución de dos escenografías teatrales para el Teatro Español de Madrid, de las obras *Vente a Sinapia*, de Fernando Savater dirigida por María Ruiz, y *Los cabellos de Absalón*, de Calderón de la Barca, dirigida por José Luis Gómez. Se trata de una muestra añadida de la apertura de miras de Navarro en cuanto a términos creativos se refiere. El artista aseguraba en una entrevista años más tarde:

Yo llegué al teatro de una forma completamente casual. José Luis Gómez, que conocía mi obra y le gustaba, me pidió una colaboración para “Absalón, Absalón”. Y a mí me pareció una cosa muy agradable. Pero luego, el conocimiento que te da el estar entre bastidores te hace comprender que has de involucrarte más. Y aunque en “Vente a Sinapia” estaba en un territorio más mío, porque se trataba de una ciudad utópica, tampoco me sentí realmente manipulador.³⁸⁷

La elaboración de sendos montajes establecía una perfecta sintonía entre el imaginario del artista y los contenidos de las piezas teatrales: temas como la urbe, el poder, la violencia o la dicotomía entre el amor y la guerra, serían los vertebradores de estas escenografías que le harían replantearse la escenografía misma de sus instalaciones urbanas posteriores. Respecto a esta teatralidad, Navarro confesaba a Liam Kelly pocos años después de la realización de estos decorados:

[La escenografía] es importante, aunque podríamos hablar más bien de lo que yo llamaría el orden del discurso artístico, ya que todo lo que uno crea se interrelaciona con otras cosas.



³⁸⁵ COMBALÍA, Victoria. “Miquel Navarro viaja a la Fundación Miró”. *El País*, Artes, nº 168, 29 de enero de 1983, p. 4.

³⁸⁶ BALAGUER, L. “Miquel Navarro: «Muntatge amb transformador»”. *AVUI*, 30 de enero de 1983, p. 8.

³⁸⁷ FERNÁNDEZ, Montserrat. “Miquel Navarro. Prototipo de escultor de la nueva era”. *Revista MAN*, nº 26, 26 de diciembre de 1989, p. 66.

Esto es importante en cualquier obra. Un Picasso lo colocas en el aseo, la cocina o al lado de un florero con flores del mismo color, y estableces una nueva relación de la obra con el entorno. Lo mismo sucede incluso si lo pones cerca de un mueble, porque al fin y al cabo creas una escenografía.³⁸⁸

En este sentido, el propio Fernando Savater reflexionaba acerca de esta escenografía y el contenido intelectual que Navarro supo plasmar en ella:

Hace pocos años tuve la fortuna de que Miquel Navarro colaborase en la puesta en escena de una de mis obras teatrales, *Vente a Sinapia*. La pieza es una reflexión sobre la utopía y los elementos de la maqueta que Miquel inventó para la ocasión permitían excelentemente los juegos escénicos de unos personajes que intentaban –con escepticismo o con fervor– *materializar* la descripción de una nueva Ciudad perfecta. Comprendí entonces de la manera más práctica posible los recursos tanto pedagógicos como escénicos de las creaciones de este artista. Son composiciones en las que puede *entrarse* y que piden no solo atención o admiración, sino también drama. Y es que la Ciudad es necesariamente lugar de controversia, palestra donde se afrontan sueños y decepciones, reclamaciones y agobios.³⁸⁹

Tras esta experiencia innovadora que no hizo más que enriquecer los puntos de vista del autor, 1984 constituiría también un año repleto de nuevas experiencias artísticas y expositivas. Inaugurada en octubre de 1983 y organizada por el Ministerio de Cultura español junto al Liljevalchs Konsthall de Estocolmo, la muestra “Spanks Egen Art”, una colectiva itinerante por Estocolmo, Malmo y Oslo, tenía como fin promocionar las creaciones de los artistas más actuales que desarrollaban su labor dentro de nuestras fronteras. Junto a Miquel Navarro, fueron artistas como Carmen Calvo, José Morea, Guillermo Pérez Villalta o Eva Lootz los que participaron de aquella promoción internacional, cuya obra y valores resultaban atractivos para transmitirse al público nórdico. Dentro del plan de promoción exterior que pusieron en marcha algunas fundaciones y organismos, Miquel participó en “Art Espagnol Actuel”, inaugurada en el Palais des Arts de Toulouse, y organizada por PEACE (Programa Español de Acción Cultural en el Exterior) y la Association Francais d’Action Artistique, que se mostró en ciudades como Toulouse, Estrasburgo, Saint Etienne, Niza, Lausana y Bruselas. Comisariada por Juan Manuel Bonet y Teresa Blanch, en su programa se contemplaban charlas y debates entre la figuración y la abstracción españolas en sintonía con los lenguajes internacionales, donde participaron los artistas Pérez Villalta, Quejido, Campano, Llimós, Broto, Barceló, Zush, Susana Solano y algunos otros. Nuestro artista también formó parte de la “Semana de

³⁸⁸ KELLY, Liam. *Op. cit.*, p. 51.

³⁸⁹ SAVATER, Fernando. “Miquel Navarro: donde esperan las almas”. En: SAVATER, Fernando. *A decir verdad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 217-218.

España en Dortmund”, mostrando su obra en el Museum am Ostwall con sede en la ciudad alemana; en la muestra francesa de escultura joven “Simeon et les flamants roses. Jeune Sculpture Wuropèennelere partie” en el Centro Cultural de Albi (Francia); “Art 15’84” en el Die International Kunstmesse de Basilea (Suiza), en el “Spaanse Kunst 1984” organizada por la Galerie Nouvelles Images de La Haya (Holanda) y en la “Chicago International Art Fair 84”, de la mano de la Galería Fernando Vijande en el Navy Pier de Chicago. No cabe duda de que Navarro fue uno de los nombres propios que fueron objeto del interés internacional de los años ochenta por el nuevo arte español.

Como se puede observar, las exposiciones colectivas que marcaron definitivamente el rumbo artístico y el reconocimiento cultural de Miquel Navarro se iban incrementando en gran medida, pasando a ser considerado un artista que estaba presente en la gran mayoría de colectivas dedicadas al tiempo y lugar al que pertenecía. De las que formó parte en 1984 destacaron esencialmente dos. La primera de ellas fue “En tres dimensiones”, celebrada entre febrero y marzo, en la que participaron los artistas Tony Gallardo, Eva Lootz, Mitsuo Miura, Adolf Schlosser, Tom Carr, Francisco Leiro, Ángeles Marco, Susana Solano y, por supuesto, Miquel Navarro, quien presentó su instalación *Estructura urbana* (1983). Organizada por la Caja de Pensiones de Madrid, fue de las escasas exposiciones –junto con “Seis escultores” (Palacio de Cristal. Madrid, 1984)– que se centraron plenamente en la escultura del momento, pues por aquellos años la mayoría de muestras colectivas sobre arte español, ya fueran nacionales o internacionales, se caracterizaban por el predominio de pintores, salvo excepciones como los escultores Miquel Navarro, Sergi Aguilar, los austriacos afincados en España Adolf Schlosser y Eva Lootz, o aisladamente Susana Solano, emergente en los 80.³⁹⁰ Según apuntaba Ana María Guasch, la muestra “En tres dimensiones”:

supuso la confirmación del interés de una nueva generación de escultores hasta entonces muy desigualmente reconocidos, pero, a la vez, la constatación de la falta de objetivos o de guías comunes en tales escultores, es decir, de una clara indefinición conceptual y formal que justificaba que junto a esculturas-objetos y esculturas instalaciones, se presentasen propuestas que tanto podía recordar a la abstracción excéntrica norteamericana, al povera o al land como a la antifirma, lo cual, a pesar de la voluntad anunciada por Gloria Moure [...] hacía difícil que se pudiese hablar de paridad entre la pintura y la escultura.³⁹¹

³⁹⁰ CALVO SERRALLER, Francisco. *Escultura española actual. Una generación para un fin de siglo*. Madrid: Fundación Lugar C, 1992, p. 43.

Las instalaciones e intervenciones espaciales mantenían despierto el interés de la crítica y este tipo de exposiciones eran un reclamo para este sector. “En tres dimensiones” mostraba el eclecticismo predominante donde se mezclaban generaciones, estilos y actitudes diversas, siempre al ritmo que marcaba el panorama artístico internacional en cuanto a renovación de los lenguajes. Según las apreciaciones de Gloria Moure reflejadas en el catálogo de la exposición:

Los organizadores de la colectiva “En tres dimensiones”, me consta, no pensaron en hacer la exposición arbitrariamente, sino con el ánimo de corresponder con su iniciativa al efluvio escultórico que se viene observando en el panorama internacional, teniendo en cuenta, además, las características generales que lo acompañan [...] Esta renovada apreciación de la escultura en un sentido amplio se ha constatado en España, aunque su vitalidad parece aún un poco contenida, tal vez por el peso del oficio. Sin embargo, tanto algunos escultores con una trayectoria ya madura, como otros cuya obra es de difusión relativamente reciente en nuestro país, han puesto ya de manifiesto una sensibilidad especial respecto a los mensajes inexorables de nuestro tiempo.³⁹²

La propia Moure escribía acerca de Navarro:

Miquel Navarro utiliza el color, el material y la forma, para ocupar el espacio con sus “deconstrucciones” de fragmentos y tótems, elementos de una urbanística imaginaria, empapada de lírica subjetividad y limpia de toda narrativa, en la que el juego de la escala y la artificiosidad son una clave. Sin duda, sus obras son extensiones sensibles del espacio tridimensional y constituyen un gran ejemplo de la siempre necesaria unión de la universalidad con las vivencias más particulares.³⁹³

Del mismo modo, sentenciaba Francisco Calvo Serraller:

En “En tres dimensiones” se juntan las obras de nueve escultores españoles o residentes en España, pertenecientes a diferentes generaciones, estilos y técnicas, aunque respondiendo todos ellos, de una u otra forma, a concepciones plásticas que calificaremos como más vigentes, por no utilizar la fórmula convencional de vanguardia, cada vez más en desuso. [...] Los casi treinta años que separan al más veterano del más joven creo que podrán servir como índice suficiente de la peculiar convergencia entre los diferentes mundos. De todas formas, sería absurdo deducir que se trata entonces de una de esas colectivas con pie forzado a las que son aficionadas las galerías cuando quieren salvar un tiempo muerto con un relleno ocasional. Muy por el contrario, aun siendo distintas entre sí, estas obras arrancan casi todas

³⁹¹ GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2004, pp. 325-326.

³⁹² MOURE, Gloria. “La escultura como arquitectura de la imagen”. En: CORRAL, María (coord.). *En tres dimensiones* [catálogo de exposición]. Barcelona: Fundación Caja de Pensiones, 1984, p. 8.

³⁹³ *Ibid.*

de las radicales investigaciones analíticas de la vanguardia de la pasada década, cuya depuración minimalista y conceptual produjo una máxima versatilidad en el uso de los materiales y en la cualidad configurante de la mirada. De esta manera, la ductilidad evocativa de ambientes y el juego estratégico en la disposición de signos convierte las piezas no solo en objetos autosuficientes, sino también en depositarios de una inteligencia crítica que reflexiona sobre la aleatoria manera de estar.³⁹⁴

Qué duda cabe, tras analizar las palabras de ambos críticos, de la innovación que supuso esta propuesta al mostrar obras de artistas tan dispares y tan cercanos al mismo tiempo, así como por la modernidad implícita que mostraban las esculturas expuestas, siempre en relación con el panorama tridimensional que se estaba desarrollando más allá de nuestras fronteras.

La otra muestra que marcó el devenir expositivo, y por tanto promocional, de nuestro artista en estos años fue “Calidoscopio español: arte joven de los años 80”, muestra en la que Navarro participó exhibiendo cuatro esculturas realizadas entre 1983 y 1984, es decir, de muy reciente creación, como fueron *Cabeza zinc* (1983), *Ventana solar* (1983), *Fachada con carro* (1983) y la más joven de todas ellas, *Edificio con capilla* (1984). Organizada por la Fundación General Mediterránea, en ella se pretendía mostrar una visión panorámica del arte más renovador que en aquellos momentos estaba teniendo lugar en nuestro país, y que itineró por España exhibiéndose en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander y el palacio de San Esteban de Murcia, y también en ciudades europeas como Dortmund, Basilea y Bonn. Bajo el proyecto y selección de Carmen Gamarra e Isabel Garrigues, los artistas participantes fueron, entre otros, Frederic Amat, Miquel Barceló, Chema Cobo, Alfonso Fraile, Luís Gordillo, Andres Nagel, Guillermo Pérez Vilalta, Jaume Plensa, Dario Villalba o Zush. Se trataba de artistas radicalmente rupturistas con el arte que les precedía, muy ligado a la situación política, social y cultural del régimen franquista, para adoptar una estética y un contenido reflexionado bajo una España nueva y esperanzada. De hecho, Navarro aprovechaba su participación en esta muestra para presentar cuatro piezas escultóricas en las que el hierro, material culturalmente ligado al progreso y la modernidad, se erigía en elemento principal. Así lo describe Eduardo Arroyo en el catálogo de la muestra:

rompen radicalmente con las dos importantes columnas que imperan en el campo del Arte, de la reflexión y de la estética del antiguo régimen. La primera, vieja columna marmórea, apoyada sobre el zócalo de la ignorancia y el conservadurismo. La otra, la llamada de la

³⁹⁴ CALVO SERRALLER, Francisco. “La nueva dimensión de la escultura”. *El País*, 25 de febrero de 1984.

oposición, que salvo raras excepciones no pudo o no supo, a pesar de su buena voluntad, producir más que epígonos y buenas intenciones pictóricas, a menudo lamentables. [...] Todas estas obras llevan el mensaje de una nueva España y de un nuevo conflicto creativo... un mensaje contradictorio y radiante, así como desesperadamente joven y entusiasta, impregnado todavía de la angustia y la soledad del pasado. Estos artistas ponen de manifiesto en lo profundo de su trabajo la originalidad de lo que viven y de quien lo está realizando, y esto es lo que les permite alejarse de un mimetismo internacional a veces demasiado constreñido y demasiado extendido.³⁹⁵

Al hilo de esta percepción de Arroyo, el historiador del arte Julián Gállego se pronunciaba acerca de la exposición y de la especificidad de los artistas que en ella mostraban sus obras:

Es evidente que [...] no lograremos definir una escuela ni un *ismo*; ni tampoco importa. Basta con que notemos que todos los aquí reunidos están representando un arte vivo y actual, al menos aquí y ahora. Que los visitantes de la exposición los examinen y califiquen a cada cual por separado; ese es su cometido y sus juicios son inapelables. Pero sin tratar de generalizar, de entresacar consecuencias neo-historicistas y comunes denominadores de estas dos docenas de seres vivientes.³⁹⁶

En el catálogo de la exposición, Francisco Calvo Serraller incluía a Miquel Navarro en el apartado final titulado “Cabos sueltos”, dedicado al estudio de los artistas participantes cuyas estéticas personales y su individualidad creativa marcaban distancia con el resto de compañeros. De nuestro artista decía:

Navarro no es un modelador [...] porque revive, desde su particular perspectiva, muchas de las preocupaciones desarrolladas por la vanguardia histórica, que interpreta en base a evocaciones de Pevsner, Gabo, Tatlin, Moholy-Nagy, Rodtchenko, etc.; en una palabra: que Navarro podría encuadrarse en ese mundo plástico que reunió Margit Rowell bajo advocación de *Planar Dimension*. Entre la actitud ingenuamente combativa de estos vanguardistas históricos [...] y la actitud de los artistas de los años ochenta [...] existe, no obstante, un salto cualitativo. Precisamente el salto cualitativo que se puede apreciar en la concepción constructivista de Miquel Navarro, cuyas visiones y formas se articulan sin pretensiones científicas, proféticas o didácticas. Por el contrario abundan en sus esculturas los elementos recreativos, efectistas, sorprendentes, que pueden hacer válida la calificación de formalismo. Un formalismo, sin embargo, sin voluntad de forma, como mero territorio del equívoco, de la relación insólita, de la versatilidad y la metamorfosis. Al final, por tanto, lo que subyace es una fascinación ante las imágenes, cuya fuerza traspasa las fórmulas tradicionales de la expresión.³⁹⁷

³⁹⁵ ARROYO, Eduardo. “Un fenómeno nuevo”. En: MORENO DE BARREDA, Fernando (dir.). *Calidoscopio español: arte joven de los 80* [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación General Mediterránea, 1984, p. 7.

³⁹⁶ GÁLLEGO, Julián. “Lo actual en la pintura española”. En: MORENO DE BARREDA, Fernando (dir.). *Calidoscopio español: arte joven de los 80* [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación General Mediterránea, 1984, p. 11.

Por último, cabe nombrar la exposición individual que tuvo lugar en la galería zaragozana Z-Miguel Marcos entre diciembre de este mismo año (1984) y enero del siguiente, para poco después presentar en la galería Fernando Vijande su instalación *La ciutat 84-85*, exposición de la que ya se ha aportado información en el capítulo en que se ha analizado tal obra.



Galería Z-Miguel Marcos. Zaragoza, 1984



Abanico diseñado por Miquel Navarro para la exposición “Otros abanicos”

En 1985 participa en las colectivas “La presencia de la realidad en el arte español contemporáneo” organizada por el Ministerio de Educación de Finlandia y los ministerios de Exteriores y Cultura de España, así como en “Otros abanicos”, cuya organización corrió a cargo del Banco Exterior de España. En ella mostraron sus diseños artistas españoles del momento como Carlos Alcolea, Carmen Calvo, Andrés Nagel, Eva Lootz, Luis Gordillo, Zush, Soledad Sevilla, Darío Villalba o Pérez Villalta, entre otros, mientras que Navarro aportaba un ejemplar con un estampado basado en formas geométricas con reminiscencias urbanas en tonos cálidos.

³⁹⁷ CALVO SERRALLER, Francisco. “España: cambio de imagen”. En: MORENO DE BARREDA, Fernando (dir.). *Calidoscopio español: arte joven de los 80* [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación General Mediterránea, 1984, p. 34.

El año 1986 constituye un punto de máximo éxito y reconocimiento hasta entonces para Navarro dentro del ámbito social y artístico. Fue el año en que recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas y, adicionalmente, participó en diversas exposiciones colectivas como “Plástica Contemporánea Valenciana” o “4 ciutats”, donde la Fundació Caixa de Pensions de Barcelona le permitiría presentar su instalación urbana *Des del Terrat* (1985-1986) junto a las obras de artistas como Miguel Ángel Campano, Víctor Mira o Ferrán García Sevilla.

A nivel internacional también formó parte de los creadores seleccionados para exponer su obra en el Pabellón de España en la XLII Bienal de Venecia, junto a José María Sicilia, Ferran García Sevilla y Cristina Iglesias. En esta ocasión nuestro país cosechó un rotundo éxito y, por ende, sus participantes. Calvo Serraller aseguró que fue “uno de los pabellones que más éxito han obtenido entre los que ha montado nuestro país durante los últimos tiempos”.³⁹⁸ Como se apunta en el catálogo, para Navarro:

la modernidad es ya un almacén de símbolos y formas con los que puede hacerse un mundo a su medida, reavivar la inteligencia y la pasión mediante un juego fascinante. Miquel Navarro ha ampliado, por lo demás, el espectro de los materiales, que ya no se limitan ni mucho menos al refractario y a la mayólica de sus comienzos, así como ha ido soltando lastre de lo anecdótico.³⁹⁹

Además de estas aportaciones, el catálogo incluye unos textos sumamente interesantes a cargo de Margit Rowell y Rosa Queralt en los que se destaca las raíces artísticas de Navarro y las motivaciones autobiográficas que se detectan en el empleo de ciertos materiales y recursos formales. Por último, debe destacarse la apreciación que realiza Calvo Serraller en la que advierte que la visión actual de la ciudad que tiene el artista es “un reflejo de un momento de transición apasionante”.⁴⁰⁰

La otra cita cultural que marcaría la trayectoria de Navarro fuera de nuestro país fue la exposición “Three Spanish Artist”, comisariada por Alister Warman, en la que expondría una única obra, de nuevo su *Ciutat 84-85*, junto a Susana Solano y José María Sicilia. Con motivo de esta muestra que tuvo lugar en la prestigiosa Serpentine Gallery de Londres, organizada en colaboración con el Ministerio de Asuntos Exteriores y el Ministerio de

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ CALVO SERRALLER, Francisco. “Una nueva generación para una nueva época”. En: VAZQUEZ DE PARGA, Ana (com.). *España en la XLII Bienal de Venecia, 1986* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura y Ministerio de Asuntos Exteriores, 1986, p. 13.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

Cultura españoles, se editó un catálogo con interesantes textos de Fernando Savater en el que el autor plasmó reflexiones como las que siguen:

A veces nos cuesta recordar que, desde el punto de vista poético, lo más importante de los avances técnicos es el descubrimiento de nuevos campos metafóricos. Hay imágenes cuya fuerza pertenece por derecho propio a creadores que en su día no pudieron permitírselas [...] He hablado de metáforas, pero también es preciso reivindicar el desvelamiento de otras perspectivas. [...] La ciudad ante todo, corazón humano del mundo, el auténtico *pasmo* de la conflictiva naturaleza, su metáfora sagrada. [...] Puede haber ciudades en cualquier parte, pero todas saben por qué están donde están. [...] La mirada del artista valenciano Miquel Navarro se ha detenido larga y sabiamente sobre las ciudades; las recrea a su modo, tal como aparecen consideradas desde arriba, vistas a partir de un cielo artificial que le es propio. Pero no olvida tampoco en su invención la inmediatez del tacto a ras de tierra: su obra nos permite juntamente *sobrevolar* la ciudad y *pasear* por ella.⁴⁰¹

Además, en ese ánimo promocional hacia el arte contemporáneo español que se venía dando desde unos años atrás, la exposición coincidió con la visita de estado del Rey Juan Carlos I de España y, simultáneamente, tuvo lugar otra exposición de cuatro pintores españoles organizada por el Museo de Arte Moderno de Oxford.

El montaje que Miquel desarrolló en el espacio anglosajón no fue exactamente igual al presentado algunos meses antes en la galería Fernando Vijande, *La ciutat 84-85*, donde la obra dialogaba con gran soltura con el espacio expositivo. En esta ocasión el artista decidió reproducir algunas piezas y exponerlas individualmente, como obras exentas de la instalación y con autonomía propia. Algunos críticos advirtieron en esta nueva fórmula un nuevo método para mostrar “detalles retóricos de una ciudad retórica”. Con ello Navarro estaba reafirmando dos cosas: por un lado, el valor efímero de sus montajes, que resultaban únicos en cada exposición; por otro lado, le otorgaba a la unidad un valor añadido y una significación propia, frente a la idea de conjunto que desprende lo urbano. El propio artista reconocería:

Pues yo no hice el montaje de *La ciutat* con el ansia de originalidad, lo hice porque lo sentía así. Como si fuera un juego, como cuando de pequeño te situabas en medio de un barranco y hacías una paradita de agua, hacías un pantano y soltabas el agua para canalizar el riego. Mi obra es un poco la prolongación de todo eso. Yo no he intentado ser un hombre de vanguardia, ni siquiera un hombre conceptual.⁴⁰²

⁴⁰¹ SAVATER, Fernando. *Op. cit.*, p. 82.

⁴⁰² *Apud.* BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado*, p. 29.

Tras las diferentes exposiciones que se sucedieron en las que se mostró esta magna instalación, hasta el momento la más impactante y llamativa a los ojos de público y crítica, cabía preguntarse cuál era el próximo paso que Navarro iba a dar dentro de un panorama artístico nacional efervescente, demostrado por la apertura del Centro de Arte Reina Sofía. Juan Ángel Blasco Carrascosa lo expresa de la siguiente manera en su catálogo razonado:

Por aquellas fechas muchos de nosotros nos preguntábamos qué haría Miquel Navarro después de esa entidad ensimismada y autónoma que es *La ciutat 84-85*. Y nos dábamos como razonable respuesta que seguramente seguiría creando esculturas objetuales, las cuales, tejiéndose con otras, alumbrarían ‘otras’ ciudades, al margen de que, en sí mismas (en cuanto que esculturas objetuales) tendrían un característico y específico valor. Nos habían impactado sus “escenificaciones”, que, al cautivarnos, producían placer y reflexión, desasosiego y disfrute. También nos perturbaron esas ‘exudaciones’ armonizadoras de lo pequeño y lo grande, de lo disperso y lo conjuntado, lo cálido y lo frío, lo repetitivo y lo ordenado. Lo cierto es que estos ‘paisajes escultóricos’ suyos, metamorfoseados, misteriosos, utópicos y no sabemos si nostálgicos, irónicos, acumulativos y quién sabe si –afortunadamente– faltos de razón, podían anunciar un “cierre”, un punto final de todo un proceso convergente. [...] Pero Navarro “tenía” que seguir –y así lo ha hecho– forjando nacientes esculturas objetuales (que se agruparían o no en configuraciones que se distinguieran de las anteriores).⁴⁰³

Como continuación a este fecundo momento creativo y expositivo, el artista recibió en 1987 el Premio de Artes Plásticas Alfonso Roig, otorgado por la Diputación de Valencia. Ese mismo año tuvieron lugar dos exposiciones colectivas referentes al arte que se estaba dando en nuestro país y en las que Navarro sería seleccionado como artista invitado: “La nouvelle imagination des années 70-80” en el Musée d'art moderne de la ville de Paris, y “Naturalezas españolas (1940-1987)” en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. También participó en ARCO con la galería Gamarra y Garrigues, ocasión en la que volvería a exponer su aclamada *Ciudad 84-85* junto a otras esculturas como *Cuberta* (1986), *Barraca* (1986), *Cab X* (1986), *Visor* (1986), *Coll* (1986), *Creixent* (1986), *Menguant* (1986), *Espioca* (1986), *Alta torre* (1986) o *Cab de torre* (1986). Repitió con la misma ciudad en la exposición colectiva “Estructuras, Espacios, Poéticas” en la Sala de Exposiciones del Canal Isabel II de Madrid del año siguiente.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 29.

En 1988 fueron numerosas las colectivas que se sucedieron en las que Navarro tomó partido y en las que participó activamente como es el caso de “Escultura española actual”, organizada por la Diputación de Zaragoza en las salas del Palacio de Sástago, donde Miquel pudo compartir espacio con otros artistas de reconocida trayectoria y con algunos más noveles, entre los que se encontraban Sergi Aguilar, Txomin Badiola, Pello Irazu, Francisco Leiro, Eva Lootz, Ángeles Marco, Adolf Schlosser o Susana Solano, entre otros; también en el “VIII Salón de los 16” del Museo Español de Arte



Contemporáneo de Madrid. Expuso en la galería Joan Prats de Barcelona, con motivo de la cual se editó un escueto catálogo con interesante texto de Rafa Marí, y en cuya sala se exhibían numerosos collages como los pertenecientes a la serie *Ombra, Canal I o Nocturn*, así como varias esculturas, entre las que se encontraban *Guarda, Torre cega o Guaita*. Completarían la muestra dos instalaciones: *Embut al temps* y *Orgànic*. De estas creaciones diría Manel Clot:

Esas instalaciones escultóricas incluyen y resumen buena parte de sus distintas dedicaciones y evoluciones a lo largo de más de 15 años de actividad del artista, dedicaciones que se refieren tanto a los materiales empleados como a la peculiar relación que las obras establecen con el espacio, así como su particular evolución en el tratamiento de las formas, sugeridas o explicitadas.⁴⁰⁴

También “Modos de ver”⁴⁰⁵ fue una oportunidad para que nuestro artista siguiera mostrando obras ejecutadas recientemente en hierro como *Rincón con ave* (1983), *Esquina con muro* (1983), *Edificio con capilla* (1984), *Barraca* (1986), *Cabot* (1987) y una de sus últimas instalaciones: *Sota la lluna* (1987). La muestra recaló en salas de exposiciones de las principales capitales de nuestro país como el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el Pabellón Mudéjar de Sevilla, Logroño, Barcelona y en espacios de gran calado en Valencia como el Centro del Carmen y un recién inaugurado IVAM. En esta última ciudad se organizaron otras dos muestras en 1988, ambas en la sala Parpalló: la colectiva “Alfons

⁴⁰⁴ CLOT, Manel. “Lejos del mundanal ruido”. *El País*, Artes, nº 41, 3 de diciembre de 1988, p. 6.

⁴⁰⁵ ALIAGA, Juan Vicente. GARCÍA CORTÉS, José Miguel (com.). *Modos de ver: pintura y escultura del último decenio en Valencia* [catálogo de exposición]. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1988.

Roig i els seus amics”, y una individual sobre la obra de Navarro. De esta última se publicaría un libro-catálogo, editado por la Diputación Provincial de Valencia con textos de Ángel González y Juan Vicente Aliaga. González se refería a Navarro como un artista con un fuerte vínculo a grandes nombres de la historia del arte como los constructivistas, aunque él advierte un mayor nexo con Brancusi:

aunque no tanto sus esculturas, como su costumbre de ponerlas junto a otras y dejarlas allí, en su estudio del callejón Ronsin, mirándose, rozándose casi, creciendo... ¡Qué lugar tan extraordinario ese estudio de Brancusi! No hay modo de apartarse de él, porque seguramente ha sido en él donde ha ocurrido todo lo que concierne a la escultura de este siglo. En él vemos, en efecto, cómo las distintas versiones de una misma pieza –distintas por su tamaño y su materia– conviven *necesariamente*, o cómo es misma pieza se repite sin estorbarse. Brancusi parece haber adivinado lo que los ceramistas saben desde muchísimos siglos: que la *repetición* es el camino más seguro, y a menudo también el más arduo, hacia la *perfección*. La *perfección*, si es que todavía puede hablarse de semejante cosa, vendría a ser, por lo tanto, algo que se pone de manifiesto en la repetición y soporta no solo los cambios de escala y materia, sino también su alineación, al modo de las columnas, las esfinges o las cariátides. “Me gustaría verlas aquí en el patio, unas junto a otras” dice Miquel Navarro de sus últimas esculturas; tan distintas y tan inevitablemente próximas que separarlas les traería, en efecto, una mengua notable de su poderosa presencia compartida. Miquel pone a sus piezas más pequeñas: cilindros y obeliscos de plomo, una suerte de hachas rituales. “Son exvotos”, bromea; aunque lo cierto es que las piezas mayores tienen un aire de dioses, y por eso precisamente, como los viejos dioses, se sienten más seguras en compañía. Todo un panteón de zinc y de plomo; de rumores y silencios sofocados. Una misteriosa parentela cuyos rasgos más característicos –familiares– se insinúan aquí y allá entre el zumbido de las pequeñas piezas de plomo.⁴⁰⁶

Mientras, en la esfera internacional, nuestro artista pudo formar parte de exposiciones como “Artisti Spagnoli Contemporaine”, en el Studio Marconi de Milán; participó en la FIAC de París con la Galería Elisabeth Franck; y fuera de Europa en “Época Nueva: Paiting and Sculture from Spain”, que organizó la Office Fine Arts para que se mostrara en varios lugares de los Estados Unidos como Akron (Ohio), Chicago (Illinois), Dallas, Texas y Miami (Florida). Por último, la exposición individual dedicada al artista en la galería Gamarra y Garrigues mostraba las últimas creaciones de Navarro tanto en obra tridimensional como gráfica. La instalación *Soca II* (1988), las esculturas *Lluna grossa* (1987), *Torre sonora* (1987), *Coll de lluna* (1987), *Lanza* (1987) y los collages *Afores I, II* y *III* (1988), la serie gráfica *Amarre* (1987), así como los dibujos y acuarelas *Benimamet* (1987), *Exterior* (1987), y *Lluna guarda* (1987) fueron las obras seleccionadas para la

⁴⁰⁶ GONZÁLEZ, Ángel (com.). *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Diputación Provincial de Valencia. Instituto Valenciano de estudios e investigación, 1988, p. 12.

muestra, de la que se editó un catálogo con un personal y afectuoso texto de Rafa Marí en el que refleja sus apreciaciones en cuanto al trabajo del artista:

Miquel Navarro conoce la dialéctica del antónimo: si se quiere ser poético, conviene practicar las virtudes del pragmatismo; si se quiere expresar la fuerza del erotismo y la pantanosidad del caos, no está de más ser un hombre tranquilo; y si se quiere ser un artista histórico resulta provechoso tener una concepción intemporal de muchas cosas.⁴⁰⁷

El año siguiente, 1989, fue especialmente destacable en lo que a escultura pública respecta, pues durante su transcurso se erigieron tres obras monumentales: *Minerva Paranoica*, *Ars longa, vita brevis* y *Fanalet*. Este hecho solo hacía que corroborar la estabilidad mediática y artística de Miquel, al tiempo que afianzaba su corpus artístico en las sucesivas exposiciones colectivas e individuales. En el generalizado ánimo promocional del arte español contemporáneo se organizaron una serie de muestras en las capitales europeas de París, Bruselas y Estrasburgo con motivo de la presidencia española en el Consejo de las Comunidades Europeas. Una de ellas, en la que nuestro artista participó, fue “Jeunes Sculteurs Espagnols: a ras du sol, le dos au mur”, en el Centre Albert Borschette de Bruselas organizada junto con el Ministerio de Cultura español y comisariada por Fernando Huici. En esta colectiva en la que participó junto a otros artistas como Txomin Badiola, Marisa Fernández, Pello Irazu, Juan Muñoz, Carlos Pazos, Fernando Sinaga o Cristina Iglesias, Navarro mostraría dos acuarelas de la serie *Amarre*, junto a la instalación *Soca 2*, de muy reciente creación. También formaría parte de muestras como “Mediterráneo per l'art Contemporánea”, como parte de la Feria del Levante Expo Arte de Bari (Italia); o “Die Spanische Kunst in der Sammlung Mannheim”, en Kunstmuseum, (Düsseldorf, Alemania). Este año también participó en la muestra “Finisecular” celebrada en el Centre Cultural de Mislata, comisariada por Juan Ángel Blasco Carrascosa y José Vicente Villaescusa Blanca, en la que Navarro optó por recuperar una escultura realizada catorce años antes como ejemplo representativo del arte de fin de siglo: *Pas a nivel* (1975). Además de esta muestra, que a nivel local tuvo cierta relevancia, Navarro tuvo la oportunidad de exponer individualmente, primero en la galería Juana de Aizpuru de Sevilla, y posteriormente en el Grand Palais de París, como parte del proyecto “L'Europe des créateurs. Utopies 89”.

⁴⁰⁷ MARÍ, Rafa. “O marcar los límites para buscar lo ilimitado”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Gamarra y Garrigues, 1988, p. 2.

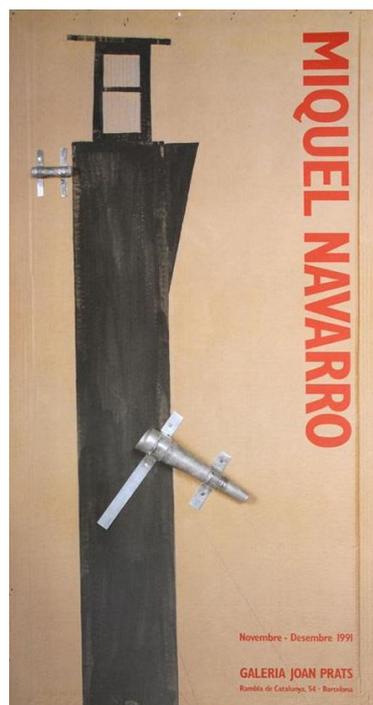
Tras un año tan prolífico, 1990 supuso un crecimiento en la esfera internacional. Tanto es así que tuvo la oportunidad de volver a exponer, esta vez individualmente, en la FIAC, con la galería Elisabeth Franck de París. También formaría parte de los artistas seleccionados para mostrar su obra en la primera edición de la Bienal Tanqueray de Artes Visuales celebrada en Madrid, al igual que hizo en la colectiva “Sin coartada. Lo bello y lo obscuro” organizada por la Universidad de Valencia, o en “La otra cara de la acuarela” en la galería Edgar Neville de la localidad valenciana de Alfafar. No obstante, si hubo una cita que marcó el calendario del artista durante el año que nos ocupa, esta fue la exposición individual que un IVAM recientemente inaugurado dedicaba al artista bajo el título “Miquel Navarro, 1990. Les Ciutats”. El catálogo editado con motivo de esta retrospectiva, cuyo tema central era la ciudad, alberga un sugestivo texto repleto de interesantes reflexiones sobre las *Ironías urbanas* que suponen las urbes para Navarro. Sobre su obra afirma Loescher: “Durante veinte años ha creado una obra escultórica de una originalidad formal y profundidad contextual sin parangón”.⁴⁰⁸ La impronta de la niñez en las actuaciones adultas, las constantes alusiones al medio rural, el carácter valenciano y los materiales propios de la tradición mediterránea son los rasgos más importantes que el autor del texto detecta en la obra del artista. Pero también destaca de sus creaciones la importancia que recae sobre el espectador al visualizarlas y reflexionar sobre ellas, la distribución espacial que lleva a la visión de paisaje, la cuestión de la escala y la evolución arquitectónica de lo vertical a lo largo de la historia. Y, como no podía ser de otro modo, no pasa por alto las asociaciones existentes entre lo que Miquel Navarro plasma en sus obras y su erótico significado que hace de su corpus artístico un conjunto rezumante de ironía. Loescher se atreve incluso a transitar un jardín espinoso en el que no todos los críticos han querido entrar, que no es otro que el de valorar el movimiento artístico al que pertenece el artista de Mislata: “¿Es Navarro postmodernista? Sí, de hecho es uno de los primeros escultores postmodernos españoles. [...] Las cuestiones de la subjetividad, el regionalismo, el literalismo, la temporalidad, etc. contribuyeron a identificarle con la corriente internacional del Postmodernismo”.⁴⁰⁹ Este mismo año también recibió el premio a las Artes de la Confederación Española de Organizaciones Empresariales (CEOE).

⁴⁰⁸ LOESCHER, Robert J. “Ironías urbanas. Las ciudades de Miquel Navarro”. En: TODOLÍ, Vicent (com.). *Miquel Navarro. Les ciutats* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 1990, p. 8.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 79.

Los años siguientes le depararían algunas exposiciones en España y algunas capitales europeas. En 1991 expuso individualmente en la galería Gamarra Garrigues mostrando un sustancial conjunto de obras recientes como *Salt* (1990), *Testa* (1990), *Cabota* (1990), *Cantell* (1990), *Pouet* (1990), *Testa amagatall* (1990), *Cos amb casc I* (1984), *Cos amb casc testa* (1990) y *Cos amb pardal* (1984); también los collages *Nau d’argent* (1989) y *Canut* (1989), nueve dibujos en grafito pertenecientes a la serie *Cos sense cap II* (1990), la instalación *Muntatge Encreuament* (1990) y un par de montajes con piezas variadas. Meses más tarde hizo lo propio en la galería Windsor de Bilbao, en la galería Miguel Marcos de Zaragoza y en la galería Joan Prats de Barcelona, en cuyo catálogo aparece un enjundioso texto escrito por Kevin Power titulado “Miquel Navarro: les metàforas del poder y del deseo”. Las obras que se mostraron en tal exposición fueron la serie de grafitos *Disciplina* (1991), la serie de collages *Sentit* (1991), *Nau vermella* (1989), y las esculturas *Subjecte* (1990) y *Projecte Font de Turís* (1986-1991), así como la instalación *Solar I* (1990-1991). Además, participó en la colectiva “Kunst Europa” celebrada en Berlín.

En pleno ascenso profesional, 1992 fue para nuestro artista un año demoledor debido al fallecimiento de su madre. No obstante, seguiría exponiendo en numerosas muestras como “La colección del IVAM. Adquisiciones 1985-1992” en dicho museo; “Pasajes. Actualidad del Arte Español”, exposición organizada en el Pabellón de España en la Expo 92 celebrada en Sevilla; “Salón de los 16”, que itineró entre Sevilla y Madrid; “Tropismes”, en la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación La Caixa, con sede en Hospitalet de Llobregat, (Barcelona); “Los 80 en la Colección de la Fundación La Caixa”, celebrada en Sevilla y organizada por la fundación que le da nombre. Por último, se celebró la exposición individual “Miquel Navarro: Sin lugar y sin nombre” organizada en la sala de exposiciones de la Diputación de Huesca, lo que constituiría toda una ocasión para mostrar una retrospectiva sobre el artista en la que se recogería obra desde sus inicios hasta la fecha de celebración. De este modo, las más importantes instalaciones ejecutadas durante su primera etapa como *La ciutat 73-74* (1973-1974), *Torre avenida* (1975-1976), *Pirámide* (1978-1979) o *Montaje con*



transformador (1980-1982) convivían con otras posteriores como *La ciutat 84-85* (1984-1985), *Des del terrat* (1985-1986), *Entre dos* (1987), *Sota la lluna* (1987) *Soca I* (1987), *Soca II* (1988), *Orgànic* (1987-1988), *Montaje U* (1989), *Muntatge Encreuament* (1990), *Solar I* (1990-1991), *Solar II* (1992), y algunas piezas inéditas realizadas entre 1982 y 1992 en plomo, zinc, terracota y madera, que si por aquel entonces formaban parte de la colección privada del artista por tratar temas más íntimos, posteriormente pasarían a engrosar su corpus artístico catalogado: *Cabeza terracota de joven* (1982), *Vestigio I* (1990), y prototipos de obras posteriores como es el caso de *Home amb ou II* (1994), *Casc amb home* (1995) y *Tina* (2000). Con motivo de esta exposición se editó un cuidado catálogo que contiene un interesante texto a cargo de Antonio Saura. También participó a lo largo de 1992 en otros eventos artísticos internacionales como la exposición celebrada en la galería Moussion de París; “Art Basel” con la galería Gamarra Garrigues, en Basilea; “Espagne: 23 Artistes pour l'any 2000”, en Artcurial (París); y en la “5 Triennale Fellbach 1992” que se mostró en las ciudades alemanas de Stuttgart y Duisburgo.

Este mismo año Navarro publicó su primer libro. Como parte de la colección “El ojo en la boca”, que editaría otros ejemplares de la misma índole con artistas como Luis Gordillo y Eduardo Arroyo, y bajo el título de *Las ciudades*, el artista hizo públicos una selección de dibujos, anotaciones y garabatos que había ido plasmando en sus cuadernos durante los viajes que realizó a lo largo de veinte años, durante las décadas de los setenta y los ochenta principalmente. En sus páginas se deja ver cómo el Navarro más cosmopolita es también un Navarro tremendamente íntimo. Los lugares en los que dibujó aquello que la ciudad le inspiraba oscilaban entre urbes con tantas posibilidades como Nueva York o París, y ciudades dentro de nuestras fronteras como Albacete o Granada, pasando por localidades valencianas como Morella y Paterna, o por destinos tan exóticos como el desierto de Gobi, entre China y Mongolia. Estas ilustraciones incluyen, no solo escenas urbanas que rezuman la esencia de cada ciudad, en las que adquiere especial importancia la presencia del metro, sino que también contemplan imágenes de corte privado y sexual, ya analizadas en páginas anteriores. Como el propio artista apunta en las páginas iniciales del libro:

Estos cuadernos recogen dibujos realizados a lo largo de veinte años. Revisarlos es como asistir a una grabación. El dibujo lo es todo. Una escultura es como mil dibujos a la vez. Cuando viajo recojo en mis cuadernos pequeñas facetas de mi intimidad. En los cuadernos

se despierta el mecanismo de “en la página siguiente voy a intentarlo otra vez”. Intento recoger con el mínimo campo, el mínimo rayado, la máxima expresividad.⁴¹⁰

La galería Elisabeth Franck en su sede en Knokke (Bélgica), la sala Amós Salvador de Logroño, y la galería Gianni Giacobbi de Mallorca fueron las salas que albergaron las muestras sobre Miquel Navarro en 1993, presentando en esta última la exposición “Mater materia”. Este año también participó en la “XII Feria de Arte Actual”, celebrada en Bruselas donde Navarro expondría con la Galería Gamarra Garrigues. En 1994 el ritmo expositivo continuó exponiendo especialmente dentro del territorio nacional con las siguientes muestras: “La Magia de la Ciutat”, en la Fundación La Caixa de Barcelona; “Espacio Públicos, Sueños Privados”, en Madrid; “Instalaciones descontaminantes/Instalacions descontaminants”, celebrada en Ibiza; también participó en “Un siglo de pintura valenciana” comisariada por José Francisco Yvars en el IVAM, donde Navarro compartiría espacio con creadores que iban de Antonio Muñoz Degraín, Joaquín Sorolla, Ignacio Pinazo y otros pintores de las postrimerías del siglo XIX hasta los más recientes como José Sanleón, Carmen Calvo, Andreu Alfaro, Manolo Valdés o José Morea. También expuso a finales de año en la galería Antonia Puyó de Zaragoza, con una amplia muestra individual en la que se exhibieron esculturas, acuarelas, dibujos y collages de reciente ejecución, siendo las más antiguas las fechadas en 1992. Algunas de ellas son *Libélula*, *Manantial I*, *Boca de lluna*, *Final*, *Abisme*, *Projecte Cimall*, *Home amb lluna* o *Ingenio*. El catálogo recoge un interesante texto de Juan Manuel Bonet en el que se califica a Navarro como “el primer neo-metafísico de nuestra escena”.⁴¹¹ Finaliza Bonet sacando a relucir una de las más grandes carencias que se observa en la recepción crítica de la obra del artista: “Un capítulo importante, no todo lo valorado que debiera serlo, de la obra de Miquel Navarro, son sus papeles”,⁴¹² refiriéndose a sus dibujos, serigrafías, acuarelas, collages y obra gráfica en general que, curiosamente, tienen gran protagonismo en la exposición de la sala zaragozana. Por otro lado, logró ser uno de los artistas participantes en la exposición colectiva “Voyage dans le ville” en el Centre Georges Pompidou de París. Su sala “Atelier des enfants” fue el espacio elegido por la institución y el artista para instalar *Sous la lune II*, con una finalidad nada convencional. En el contexto de la muestra *Le Ville*, y dentro del marco ideológico basado en la didáctica que pretendía impulsar la entidad, se decidió

⁴¹⁰ NAVARRO, Miquel. *Las ciudades*. Madrid: Celeste Ediciones. Ediciones de la Torre de Babel, 1992, p. 9.

⁴¹¹ BONET, Juan Manuel. “Divagaciones sobre Miquel Navarro”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Zaragoza: Galería Antonia Puyó, 1994, p. 3.

⁴¹² *Ibid.*

montar esta instalación con el fin de que los espectadores de corta edad que la visitaran pudieran manipular sus piezas estimulando así su creatividad y su capacidad constructiva. Tras ser expuesta en el Pompidou de París, la muestra itineró por todo el mundo a lo largo de un largo periodo de dieciocho años, exhibiéndose en ciudades como Cagliari, Luxemburgo, Kingersheim, Aix La Chapelle, Nancy, Blagnac, Beauvais, Vannes, Ginebra, Taipei, Estocolmo, Changwon, Estambul, Atenas, Panamá, México, Bruselas, Marsella o Rouen donde tuvo lugar su clausura, entre muchas otras capitales.

CAPÍTULO V

La consagración de un lenguaje personal: “Mi obra es mi ego”, 1995-2022

- CAPÍTULO 5 -

LA CONSAGRACIÓN DE UN LENGUAJE PERSONAL: “MI OBRA ES MI EGO”, 1995 - 2022

No deja de ser asombroso que la obra de un artista que comenzó trabajando el barro como único medio de expresión, justificado en sus conexiones personales con la tierra así como por la escasa dificultad económica y técnica que entrañaba el modelado, acabara por trabajar materiales como el hierro o el aluminio manteniendo siempre un lenguaje propio alejado de modas y tendencias. Resulta evidente que la evolución de las formas y el progreso de sus ideas estéticas fueron manifestando los cambios necesarios que un corpus artístico necesita para demostrar que sigue vivo, siempre desde el respeto al origen y conservando el espíritu creativo de sus inicios. Reconocía el propio artista:



Miquel Navarro, 2017

Vas cambiando, las intenciones son las mismas pero los modos no. Hay que correr riesgos, hay que aventurarse y hay que buscar más cosas, y no quedarse siendo un mimético de ti mismo. Está bien que la obsesión o el concepto sea permanente, pero los modos no, porque en ellos también te permiten expresarte mejor cada vez, y para eso buscas otro material.⁴¹³

Idea que confirmaba su compañero Rafa Marí:

Cuando se repasan los catálogos de las exposiciones de Miquel Navarro desde 1968 a la actualidad, se puede comprobar la gran diversidad de su mundo plástico. A menudo, no obstante, he tenido la sensación de que Miquel estaba haciendo una simple variante de su obra ya conocida. La vuelta a “lo de siempre” puede que sea el signo de una paranoia que pugna por hacerse con el mando de la situación, una paranoia que se manifiesta en espiral, con la obsesión por el detalle, con el artista movido por la atormentante sensación de no haber

⁴¹³ NAVARRO, Miquel. Conferencia. En: “Artistas de la colección”. Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), 31 de marzo de 2004. [Grabación en vídeo. Archivo IVAM].

dicho “las cosas” todo lo bien que quisiera; es esa manía de Flaubert por la palabra precisa, esas páginas de escritores llenas de tachaduras buscando la perfección, esos incontables bocetos que le he visto hacer a Miquel en momentos en que parecía estar divagando, emborronando cuartillas. Se ha dicho que todo gran artista siempre está haciendo la misma obra. Con la aportación de innumerables matices, pero la misma obra. Dos o tres obsesiones básicas y ya está. [...] “todo lo que tenía que decir lo he dicho, pero ahora voy a decirlo mucho mejor”.⁴¹⁴

De esta manera, a lo largo de esta etapa se dio una continuidad con respecto a lo anterior que se extendió desde mediados de los noventa hasta la actualidad, expresando su pasión por los temas habituales: la tierra, los fluidos, el cuerpo, lo constructivo, la ciudad, los insectos, lo fálico o los guerreros, entre otros subgéneros, pero introduciendo matices que demuestran el crecimiento constante de su obra a través de nuevas fórmulas estéticas, pero también del empleo de nuevos materiales como el aluminio, y de nuevos soportes como el cine o la fotografía. Todo ello con la nostalgia de un tiempo pasado, su infancia, y la cultura artística que había ido adquiriendo con los años, como punto de partida. Así, reconocía a mediados de los noventa:

por un lado, la ciudad, que era algo más naturalista, se ha transformado en algo más esquemático. Por otro lado, aunque siempre he considerado mi obra como figurativa, ahora es más realista. Antes eran más esquemáticas las esculturas y ahora son más realistas y en cuanto a los materiales me atraía más el metal pero no he abandonado la arcilla.⁴¹⁵

Estas afirmaciones justifican el título del presente capítulo, recordando la respuesta del artista en una entrevista realizada por Pedro de Sancristóval que decía:

mi obra es mi ego, pero mi ego es polivalente, ancestral, como el mito, cósmico, litúrgico, religioso, por más que aparentemente yo esté libre de lo religioso. [...] no tengo credo estético, soy agnóstico y figurativo; alguna vez narrativo o realista; no soy abstracto, pero si lírico en los elementos y en los conjuntos. Espero que hayas entendido el orden de lo que afirmo y niego. También te diré que tengo algo más que fe en lo que hago con las manos, en el quehacer que es mi racionalidad.⁴¹⁶

Las distinciones y reconocimientos se sucedieron a lo largo de la etapa, fruto de una fecunda trayectoria, un ideario establecido y un repertorio artístico lo suficientemente importante como para ser merecedor de los premios más relevantes de la escena artística,

⁴¹⁴ MARÍ, Rafa. “Las puertas nunca terminan de estar bien cerradas”. En: CHILLIDA, Alicia (coord.). *Miquel Navarro. Minerva Paranoica* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989, pp.25-26.

⁴¹⁵ KELLY, Liam. “Entrevista con Miquel Navarro” [entrevista]. En: KELLY, Liam; PÉREZ, David (com.). *Miquel Navarro 1973-1996* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996, p. 55.

⁴¹⁶ SANCRISTÓVAL, Pedro de. “Mi escultura es mi ego” [entrevista]. En: *Miquel Navarro, escultura y lenguajes* [catálogo de exposición]. Álava: Diputación foral de Álava, 1996, pp. 43-44.

como fue el caso del Premio Nacional de la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA) en 1995, la distinción de la Generalitat Valenciana al Mérito Cultural en 2002, el Premio Internacional Julio González que otorga el IVAM en 2008, la Medalla de San Carlos de la Facultad de Bellas Artes de Valencia en 2010, o el nombramiento como académico de dos instituciones de gran reconocimiento como son la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 2009 y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 2021.

En el marco nacional, la desilusión producida por la crisis económica de 1992 significó la quiebra del crecimiento regular durante los ochenta que afectó, como no podía ser de otra forma, al mundo del arte en España. Desde los ochenta las comunidades autónomas, diputaciones y ayuntamientos venían asumiendo el grueso de la gestión cultural, en lugar del estado central, lo que se tradujo en una fuerte competencia y en una puja por ser la región con la mejor política cultural, invirtiendo grandes cantidades en erigir nuevos museos y centros de arte como el IVAM en Valencia en 1989, el MACBA en Barcelona en 1995, o El Guggenheim de Bilbao en 1997, siendo considerados “un elemento clave de expresión de poder”⁴¹⁷ y produciéndose a lo largo de las décadas siguientes una “lluvia de museos en el arte contemporáneo”.⁴¹⁸ Además, desde los ochenta se realizaron grandes esfuerzos por promocionar a los artistas españoles en el exterior mediante acciones que no surtieron el efecto deseado, dejando a los creadores de nuestro país en un discreto lugar. Así lo confirman Mayayo y Marzo: “Lo curioso es que a pesar de estos esfuerzos por promover la cultura y el arte españoles en el exterior todos los agentes artísticos coinciden en señalar la escasa visibilidad de los artistas españoles en los circuitos internacionales”.⁴¹⁹

En Valencia, con Rita Barberá en la alcaldía desde 1991, coincidiendo con la creciente y generalizada especulación inmobiliaria, se desarrolló una política monumental durante veinte años en la que se erigieron 75 nuevas obras públicas que, a partir de 1995, obedecían a la plástica moderna imperante en Europa y las grandes ciudades del mundo. Fue el caso de *El parotet* (2003) de Miquel Navarro o *La Dama de Elche* (2008) de Manolo Valdés, entre muchas otras, siendo ambas las de mayor envergadura y coste. Entre tanto, el estado central dedicaba de forma prioritaria las partidas presupuestarias destinadas al

⁴¹⁷ MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015, p. 668.

⁴¹⁸ Redacción. “Lluvia de museos en el arte contemporáneo”. *El País*, 24 de noviembre de 2002.

⁴¹⁹ MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. *Op. cit.*, p. 676.

ámbito cultural a las llamadas instituciones “de cabecera”, concentradas en su mayor parte en la capital: Museo del Prado, Museo Reina Sofía, museo Thyssen, Archivo General de Indias, Filmoteca española o Biblioteca Nacional.

En definitiva, los noventa encarnaron un periodo complejo y contradictorio en el que destacaron artistas que en la década anterior ya habían comenzado a despuntar y que realizaban entonces sus obras más representativas y concluyentes. Además, a mediados de los noventa tuvo lugar un creciente auge de las prácticas tecnificadas como la fotografía o el vídeo que se extendería durante décadas, convirtiéndose en muchos casos en los nuevos soportes empleados tanto para los creadores emergentes como para artistas consolidados, como fue el caso de Miquel Navarro. En esa constante intención de evolución y progreso de la práctica artística de los años que nos ocupan, se aprecia de la misma manera cómo los lenguajes tradicionales derivan en la búsqueda de otros territorios creativos relacionados con múltiples disciplinas que, hasta el momento, no se asociaban a la producción artística como las performances, la cultura visual, la antropología y muchas otras.

5.1. EL MEDIO NATURAL: ENTRE LO VIVO (INSECTOS) Y LO MUERTO (FÓSILES)

Como se venía observando en capítulos anteriores, la naturaleza ha articulado un punto clave en el marco discursivo de nuestro artista. Del mismo modo se ha podido comprobar la innegable fijación en cuanto a la plasmación de ideas contrarias que, sin embargo, se hibridan o conviven a pesar de la distancia conceptual que las separa. Esta contraposición de ideas va a seguir presente en la mente del creador a la hora de ejecutar las obras comprendidas entre los años que abarca el presente capítulo, especialmente durante la década de los 90. Es por ello que en el punto en que se encuentra esta investigación, se va a proceder a analizar y a reflexionar acerca de una nueva coexistencia entre opuestos: la vida y la muerte.

No es baladí la elección de una serie de elementos muy concretos que remiten a tales conceptos. Para aludir a la muerte, Navarro escoge los fósiles, las piedras, aquello que, en el marco natural representa el pasado, el vestigio y lo inerte. Como ya se apuntaba en el anterior capítulo, llevan implícito el carácter de perdurabilidad, de inmortalidad y de perpetuación en el tiempo. Una especie de filosofía basada en la inmortalidad de lo

perecedero, pues lo que está muerto no puede ya morir. Esta característica de piedras, rocas y, especialmente, fósiles, adquiere mayor sentido al comprender que también son testimonios de lo que algún día estuvo vivo, dejando un vestigio que revela una información inaccesible del pasado y nos cuenta su historia. Algo similar sucede con la representación de frutos como almendras, vainas o flores, que aunque no se trata de elementos exánimes, sí son el resultado de un proceso vital cuya etapa culminante es la que representan dichos entes. Todos ellos son el fruto final con los que culmina el desarrollo evolutivo. Por otro lado, para aludir a la vida, entendida como la plenitud de la existencia, nuestro artista se decanta por la representación del mundo animal, específicamente el de los insectos. Seres que al mismo tiempo son viscerales e irracionales, instintivos y pasionales.

Qué duda cabe, llegados a este punto, de que esta parte de la fauna constituye para Navarro una verdadera obsesión, como se ha venido desgranando desde el inicio del presente trabajo, y que se va a seguir estudiando en las siguientes líneas desde dos perspectivas formales bien distintas que van desde los coloristas insectos de su obra gráfica hasta las composiciones geométricas en metal.

En definitiva, este ideario e interpretación tan personal del paso del tiempo, del inevitable y necesario proceso vital, del recuerdo tras la vida y del tránsito al más allá que nos presenta Miquel en estas obras podría resumirse, en palabras del poeta mexicano Octavio Paz, en que “El culto a la vida [...] es también culto a la muerte”.⁴²⁰

- 5.1.1 Acuarelas

Tras superar el empleo del óleo en las pinturas de finales de los sesenta y principios de los setenta, la acuarela se erigió, sin duda alguna, en el pigmento preferido por Navarro. Sus aguadas le permitieron afinar las tonalidades, perfeccionar las texturas y jugar con las sombras, cualidades que facilitaron sobremanera la representación de imágenes propias del entorno natural donde la gama cromática es amplia y la captación de la luz constituye un recurso fundamental. Es por ello que empleó esta técnica en sus pinturas dedicadas a contenidos hidráulicos y naturales, haciendo referencia tanto al mundo vegetal como animal, pero también a ese ámbito del medio ambiente considerado estéticamente

⁴²⁰ PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 54.

secundario como es el caso de aquello inmóvil, carente de vida y de colores áridos. Las piedras, rocas y fósiles no han constituido un tema recurrente a lo largo de la historia del arte, a diferencia de las vistosas flores y otros elementos propios de su entorno que, como es lógico debido a sus posibilidades estéticas, históricamente han copado la temática elegida por los más ilustres pinceles. El hecho de ningunear estos contenidos resulta, en gran medida, incomprensible teniendo en cuenta la gran cantidad de conceptos y lecturas que se desprenden de lo que se podría considerar las esculturas de la naturaleza. Son las obras de arte de la geología, la tridimensionalidad del medio salvaje, la creación natural que más conecta con la creación artística, con el concepto de recuerdo y con la conciencia de la importancia que supone dejar un testimonio que relate el pasado para ser observado en el futuro. Esta marginación en el mundo estético de lo que ha perecido –que no de la muerte– es un fiel reflejo de las sucesivas sociedades y civilizaciones que se han encargado de resolver el duelo mediante un recurso psicológico tan potente como es el simbolismo, siendo la alegoría, la metáfora o la ironía los medios a través de los cuales se ha plasmado la idea del más allá a lo largo de la historia del arte. En el contexto actual, la muerte ha sido algo que ha incomodado. Prueba de ello es, además de las motivaciones relacionadas con la salubridad, la expulsión de los cementerios al extrarradio de las ciudades. La nueva mentalidad instaurada en el siglo XX basada en el auge de la medicina, el consumismo y la importancia del disfrute del ser humano, pero especialmente el antropocentrismo del siglo XXI, derivaron en una sociedad en la que los espacios que en un pasado fueron sagrados y venerados, y que conformaban una parte importante del entramado urbano, quedaban relegados a las afueras, porque lo que primaba era el vertiginoso ritmo del hombre contemporáneo en el que ni siquiera la muerte puede suponer un motivo de quietud.

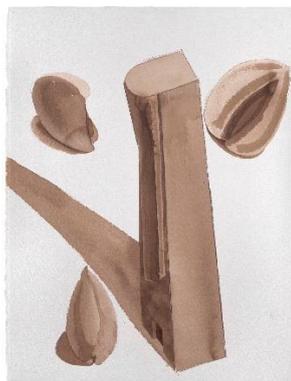
Por el contrario, en el conjunto de creaciones de nuestro artista tales contenidos nunca han sido obviados. Navarro ha considerado que la muerte es algo muy presente en la cotidianeidad y eludirla sería un sinsentido. Ya había flirtado con el tema de la muerte en obras como *Lápida* o *Farmacia* (“La farmacia tiene para mí un sentido de dolor y de muerte”⁴²¹). También trata estos contenidos en sus obras de temática egipcia, una de las culturas que mayor teatralidad encierran en sus ritos funerarios, así como representando el fluir de la vida a través de la metáfora del agua, y la muerte de la fertilidad a través de las castraciones. Incluso en algunas de sus instalaciones urbanas se encarga de situar a las

⁴²¹ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 30 de marzo de 2020.

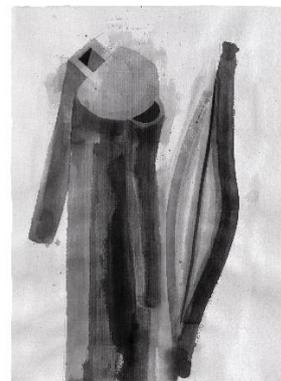
afueras conjuntos de unidades que conforman un cementerio. Concretamente las figuras del fósil y de la piedra ya protagonizaron la serie *Flora y fauna* (1974), y años más tarde se refinarían formalmente como se observa en las acuarelas *Paisatge amb aigua* (1990), *Petxina* (1994), así como en la serie de dibujos *Mater Inmaculate* (1993) y la serie de acuarelas *Fósil* (1994). En una línea continuista de esta última colección, Navarro crea una serie de acuarelas como es el caso de *Almendra con insecto*, *Almendra y fósil* y *Azotea* (1995).



Almendra con insecto, 1995.
Acuarela sobre papel,
76,5 x 58 cm.



Almendra y fósil, 1995.
Acuarela sobre papel,
76,5 x 58 cm.



Azotea, 1995.
Acuarela sobre papel,
67 x 49 cm.

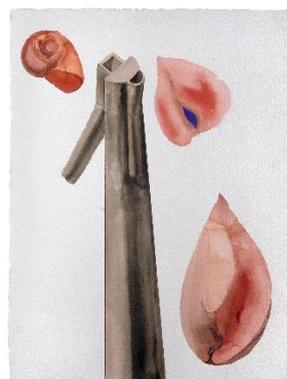
Unas acuarelas que heredan las tonalidades neutras y terrosas de las anteriores, pero que por el contrario demuestran un dominio de la técnica al resolver con maestría la captación de luces y sombras, de tonalidades y de volúmenes. En estas tres obras en concreto, además de los vestigios petrificados, aparecen almendras y una forma orgánica que podría aproximarse al aspecto de un vaina. Todos ellos son elementos que corroboran el nexos con el imaginario femenino y que entroncan con las formas vaginales, además de tener presente el componente arquitectónico, algo que también se advertía en algunos dibujos y acuarelas realizados unos años atrás. Será con las obras *Caragol*, *Fòssil blau* y *Fòssil tendre* con las que Navarro introducirá el color en sus acuarelas de 1995, siguiendo los cromatismos cálidos de ejemplares anteriores como los de la ya mencionada serie *Fósil* (1994), aunque manteniendo las tonalidades empolvadas y suaves, alejadas de la relativa acidez de las acuarelas de temática hidráulica.



Fòssil tendre, 1995.
Acuarela sobre papel,
77 x 58 cm.



Caragol, 1995.
Acuarela sobre papel,
77 x 58 cm.



Fòssil blau, 1995.
Acuarela sobre papel
76,5 x 58 cm.

Tal y como sucede en las obras ya comentadas, en 1998 Miquel realiza dos acuarelas más en las que la presencia constructiva sigue siendo protagonista junto a lo pétreo. Se trata de *Ciudad con fòsil azul*, *Ciudad con fòsil marrón* y *Torre de oro con fòsil*. Una urbe de fondo, mucho más detallada y completa que las anteriores, sirve de marco para mostrar en primer plano dos torres que resultan familiares, pues se trata de una reproducción de su repetida edificación presente por primera vez en una acuarela de 1982, así como en la escultura *Eixugador amb parallamps* (1982), la composición tridimensional *Torre con ventana en aspa* (1982), la escultura *Torre sonora* (1987), incluso en su obra pública *Torre del so* (1990), instalada en Getafe. Delante del edificio se nos presenta, en un primer plano, descontextualizado, mostrando una leve transparencia y aportando, así, cierto aire surrealista y onírico, un objeto orgánico que capta toda la atención. Es un fòsil de un tamaño desproporcionado que, a modo de meteorito caído del cielo ha aterrizado junto al rascacielos. La diferencia que separa las obras pictóricas de 1985 y las que nos ocupan reside, en primer lugar, en el cambio de tamaño. Mientras aquellas medían algo más de medio metro, estas superan los dos metros, triplicando prácticamente el tamaño de las anteriores. En segundo lugar, se advierte una evolución técnica a través de la cual abandona la acuarela tradicional para emplear una técnica mixta a base de acrílico y serigrafía, lo que aporta un estilo muy renovado y actualizado, demostrando de nuevo la inquietud y la constante necesidad de innovar de su autor.



Ciudad con fósil azul, 1998.
Acrílico y serigrafía sobre papel,
240 x 140 cm.



Ciudad con fósil marrón, 1998.
Acrílico y serigrafía sobre papel,
240 x 140 cm.



Torre de oro con fósil, 1998.
Serigrafía sobre tela,
240 x 140 cm.

En definitiva, refiriéndose a todo lo que rodea al tránsito excelso, expresó el propio Navarro: “Emotivamente soy un metafísico desesperado por la idea de la muerte, que llora a oscuras ante la muerte. Pero soy, al mismo tiempo, muy vital, de ahí que tenga que ironizar, un poquito cuanto apenas, sobre mi metafísica”.⁴²² Es esa vitalidad la que se traduce en sus obras en forma de ironía, pero también de ciertos elementos que por sus características aluden, necesariamente, al hecho vital. Es el caso de los insectos, que tanto han copado las obras de nuestro artista hasta el momento que nos ocupa.

También lo han sido, aunque en menor medida, los frutos y las flores. Estas últimas, qué duda cabe, constituyen un tema amable y estéticamente impecable, algo de lo que ya se percataron los pintores y artistas de hace varios siglos. Desde que a finales del siglo XVI e inicios del XVII la pintura de bodegones y floreros constituyera un género independiente en Europa, una extensa lista de creadores han encontrado en lo floral un motivo repleto de alegorías y significados con el que aludir a numerosísimas ideas y sentimientos.

⁴²² *Apud.* BARAÑANO, Kosme de. *Miquel Navarro*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 145.

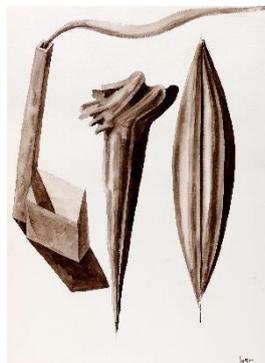
En este sentido Navarro optó por seguir plasmando este tipo de vegetación en sus obras, pero solo en contadas ocasiones. Es el caso de *Rosa con insecto* (1997) y *Abejorro entre las rosas* (2007). Dos obras que, con una distancia de ejecución de diez años, mantienen mensaje y lenguaje: el medio natural en convivencia expresado a través del collage. Esa coexistencia y armonía es la que vertebró las acuarelas y demás obra gráfica durante este periodo artístico, lo que también se observa en otras acuarelas tardías como *Os* (2004) en la que tres figuras inconexas como son una construcción fabril, un hueso o espina y un fruto con alusiones a los genitales femeninos, y sin guardar proporciones ni escalas, se muestran sobre un fondo neutro. Los mismos criterios son los que Navarro mantiene en la serie de acuarelas y dibujos *Urbanizar* (2004).



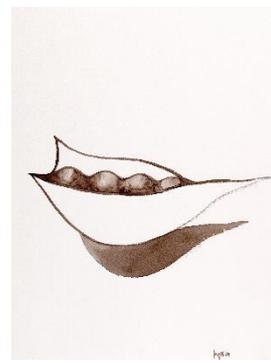
Rosa con insecto, 1997
Acuarela, cerámica,
cartón y madera
105 x 75 cm.



*Abejorro entre las
rosas*, 2007.
Acuarela y cartón



Os, 2004.
Acuarela,
60 x 44 cm.



Urbanizar XXV, 2004.
Acuarela y tinta,
41,5 x 30,5 cm.

Que los insectos constituyen una verdadera obsesión no representa un descubrimiento a estas alturas del presente trabajo. Ya en sus primeros años de actividad artística formaron parte de una de las series gráficas más llamativas y coloristas como fue la serie *Insectos y larvas* (1968). Siguiendo la estela de las obras que se han venido estudiando, lo que Navarro llevó a cabo a lo largo de esta etapa fue continuar con la representación de artrópodos tanto en acuarela, donde los cromatismos, las texturas y las formas orgánicas próximas a la realidad fueron las protagonistas, como en escultura cuyo resultado fue, por el contrario, el de unos insectos sintéticos, basados en la geometría y manteniendo una estrechísima relación con algunas esculturas de temática arquitectónica.



Fractura, 1995.
Acuarela sobre papel,
77 x 58 cm.



Neura II, 1996.
Acuarela sobre papel,
100 x 75 cm.

En el caso de las representaciones sobre papel se advierten unos animales de estética sutil, elegantes y delicados, que sobrevuelan tranquilos un paisaje, ya sea urbano o rural, del que el artista se sirve como marco para dar protagonismo al insecto. Los cromatismos constituyen un punto a destacar en la apariencia de estos seres que, con sus colores llamativos y vibrantes destacan sobre las ciudades y edificaciones de tonos más discretos. Entre la gama cromática destacan algunos detalles y fragmentos de la escena en un azul bien característico de nuestro artista, que irá desarrollando y repitiendo en numerosas obras de esta etapa, no solo en la vertiente gráfica, sino también en la tridimensional. Es el caso de obras como *Arrabal con libélula*, *Insectos II*, *Libélula con casa* y *Sobrevolar*, todas ellas de 1998. El tamaño de estas acuarelas, que rondan los 30 cm, refuerza la intención del autor de ejecutar un trabajo íntimo y personal, de disfrute en distancias cortas apreciando cada detalle y cada pincelada de estas representaciones naturales. Una intimidad que Navarro asocia a cuatro tipos de animales principalmente: la libélula, la mosca, el saltamontes y la mantis.

La libélula, a la que se refiere en sus títulos frecuentemente como *parotet*, en su traducción en valenciano, suele ser metáfora de lo delicado, del sobrevuelo elegante y apacible. Sin embargo, la mosca se erige como personaje secundario siempre que vaya

acompañada de una libélula, que por su colorido llamará de forma más poderosa la atención del espectador. Pero el papel iconográfico de la mosca dentro de la historia del arte viene de periodos tan lejanos como el barroco holandés, cuando en los ya mencionados bodegones aparecían moscas, con el fin de aportar realismo a la escena. También se ha asociado a varias interpretaciones religiosas como la representación del demonio, ya que Belcebú significa, precisamente, señor de las moscas. Más cercano en el tiempo, el surrealista español por excelencia, Salvador Dalí, también demostró que una de sus infinitas obsesiones estaba relacionada con la presencia de la mosca:

De todos los placeres hipersibaríticos de mi vida, uno de los más agudos y más picantes es tal vez (e incluso sin tal vez), y será, el de permanecer al sol cubierto de moscas. Podría también decir: ¡Dejad que las moscas vengan a mí! En Port Lligat, a la hora del desayuno, vierto sobre mi cabeza el aceite que sobraba de mi plato de anchoas. En seguida acuden las moscas. Si domino la situación de mis pensamientos, el runrún de las moscas me ayuda a acelerarlos. [...] Ya en la Antigüedad, tenían por costumbre cubrir los rostros de mis ilustres predecesores, Sócrates, Platón u Homero quienes, con los ojos cerrados, describían como animales sublimes los famosos enjambres de moscas revoloteando alrededor de una jarra de leche. Aquí, tengo que recordar en voz alta que no quiero sino a las moscas limpias, las moscas vestidas de Balenciaga, como ya dije en otro lugar, y no las que pueden encontrarse en casa de los burócratas o en los pisos burgueses, sino las que viven de las hojas del olivo y vuelan alrededor de un erizo de mas más o menos putrefacto.⁴²³

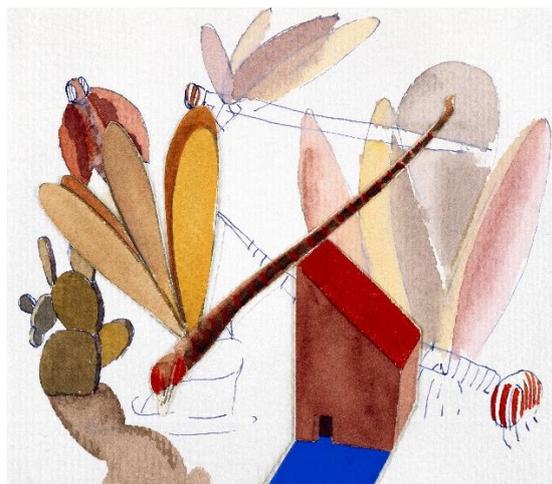


Dalí con mosca en su bigote

⁴²³ DALÍ, Salvador. *Diario de un genio*. Barcelona: Tusquet Editores, 1964, pp. 229-239.



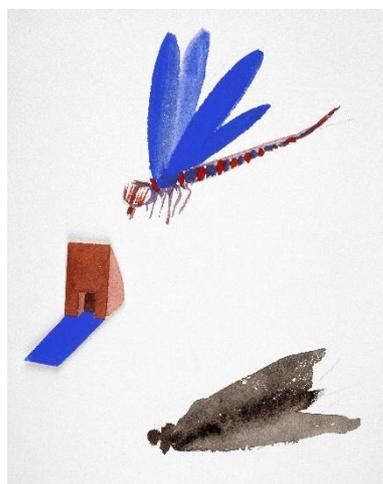
Arrabal con libélula, 1998.
Acuarela sobre papel,
32 x 24 cm.



Insectos II, 1998.
Acuarela sobre papel,
31 x 41 cm.



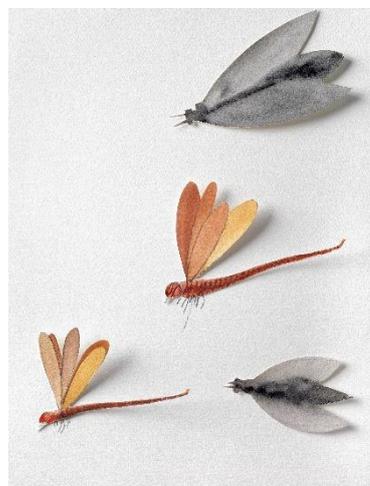
Libélula con casa, 1998.
Acuarela sobre papel,
41 x 31 cm.



Sobrevolar, 1998.
Acuarela sobre papel,
32 x 24 cm.



Arrabal con mosca, 1998.
Acuarela sobre papel,
41 x 31 cm.



Insectos, 1998.
Acuarela sobre papel,
41 x 31 cm.

La obsesión de Navarro no alcanzó estas cotas de excentricidad, pero tanto el maestro de Figueres como el de Mislata encontraron en las moscas algún tipo de placer sensorial, que en el caso de Dalí es físico mientras que en el de Navarro es visual. No se plantea duda alguna sobre las motivaciones que subyacen a esta fijación en las representaciones que nos ocupan, ya que encuentran su justificación en el medio rural en el que creció Miquel Navarro, las imágenes de los cromos del álbum *Las maravillas del Universo* de Nestlé, y las escenas que componían las películas de ciencia ficción:

Ahí nacen los primeros miedos y los primeros sueños. Allí surge la pasión creadora. [...] Se desata su curiosidad en un ambiente de poca información y restringida formación. En aquellos años de represión y subcultura, el cine era otra ventana al mundo libre. De nuevo la curiosidad de un niño, hechizado con películas de ciencia ficción.⁴²⁴

En cuanto al saltamontes, se trata del invertebrado que más relación guarda con el carácter erótico y la pulsión sexual en las acuarelas del valenciano. Aparece junto a grandes miembros viriles, sobrevolando el entorno donde se encuentra un falo erecto, posándose sobre el glande o succionando los fluidos humanos, escenas estas que encuentran su antecedente en la acuarela *Atardecer en la Alqueruela* (1994), ejecutada cuatro años antes. Se podría explicar desde un paralelismo sencillo: los insectos se sienten atraídos por los jugos vegetales, pero en el cosmos de Navarro, también por los fluidos humanos. Son estas sustancias las que hacen que el deseo sexual y la atracción por parte de los saltamontes – también de las libélulas– hacia los néctares de almendras y flores, y ahora también corporales, se vea enaltecido, dando como resultado la metáfora de lo instintivamente erótico.

Lo que Navarro quiere representar con sus insectos es que lo sexual es necesario, un instinto, una pulsión irracional, como irracional es el acto sexual entre el hombre y el insecto. En este sentido recurrimos, una vez más, al surrealista catalán, para asociar estas representaciones a una pintura tan conocida como *Rostro del gran masturbador* (1929). Ambos artistas tienen un fin común con sus



Salvador Dalí, *Rostro del gran masturbador*.
1929.

Óleo sobre lienzo. 110 x 150 cm.

⁴²⁴ DURÁN, Dolores. “Fluidos intemporales”. En: DURÁN, Dolores (com.). *Miquel Navarro. Fluids* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación Bancaja, 2018, p. 12.

obras referidas a estos invertebrados, y no es otro que plasmar sus paranoias y obsesiones, vinculadas en ambos casos a la infancia. En el caso del catalán el empleo de este recurso iconográfico es el reflejo de la transformación anímica y erótica que Dalí acababa de experimentar a causa de la aparición de Gala en su vida,⁴²⁵ pero también de su fobia a los insectos; mientras que en el caso del valenciano viene dado por la llamativa observación que le sugería este mundo, estableciendo así una fuerte relación entre dos opuestos como son miedo y deseo, surgidos ambos en la época infantil, que es la etapa vital en la que, como apuntaba Dolores Durán, “nacén los primeros miedos y los primeros sueños”,⁴²⁶ dando como resultado unas obras de carácter eminentemente autobiográfico.

Por último, la mantis religiosa aparece constantemente retratada como un ser paciente pero siempre activo, actuando desde la discreción llevando a cabo sus instintivos planes. Es el ejemplo de *Neura II* (1996), cuya composición muestra una escena piramidal en la que impera el sentido jerárquico: en la parte superior la mantis adopta el papel protagonista a pesar de ser el personaje de menor tamaño, lo que compensa con una mayor cota de poder al encontrarse sometiendo, en primer lugar, a la libélula que tiene debajo y a la que penetra con un finísimo pene. La eyaculación proyecta un circuito imaginario y surrealista mediante el cual la libélula expulsa el fluido por la boca y va a parar al interior de la construcción sobre la que se posan, en forma de pene o de cabeza humana, que a su vez emana un potente chorro por un caño a modo de fuente que se abisma hacia un suelo aparentemente lejano. La escena adelanta una historia que finaliza en un natural desenlace marcado por el comportamiento instintivo de este animal, conocido por decapitar y devorar a su igual tras el acto sexual. Este canibalismo autómatas lo detectó Rosalind Krauss a mediados de los ochenta asegurando:

[es en] el que no siente la limitación mecánica de la vida donde reside la vinculación de la mantis con el fantasma de la sexualidad humana. Es justamente este aspecto que conecta su disertación sobre la mantis con su subsiguiente exploración del mimetismo puesto que la mantis se asemeja de modo más sorprendente a una máquina cuando, incluso decapitada, continúa funcionando e imitando la vida.⁴²⁷

⁴²⁵ Ficha de la obra en la web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Visage du Grand Masturbateur*. En: www.museoreinasofia.es (17 de febrero de 2021).

⁴²⁶ DURÁN, Dolores. “Fluidos intemporales”. En: DURÁN, Dolores (com.). *Miquel Navarro. Fluids* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación Bancaja, 2018, p. 12.

⁴²⁷ KRAUSS, Rosalind. “Corpus delicti”. En: *L’amour fou. Photography & Surrealism*. Nueva York/Washington: Abbeville Press Publishers. The Corcoran Gallery of Art, 1985, p. 70.



Néctar, 1998.
Acuarela sobre papel,
31 x 41 cm.



Saltamonte y alberca, 1998
Acuarela sobre papel,
41 x 31 cm.



Saltamontes en espera, 1998.
Acuarela sobre papel,
31 x 41 cm.

En obras como *Saltamontes a la espera* se observa que la proporción entre miembro e insecto no es la correspondiente, del mismo modo que ocurre en *Saltamonte y alberca*, o en *Néctar*. Esto se debe a la influencia de las obras cinematográficas cuyo argumento se desarrolla en base a la exterminación de la raza humana a manos de una especie determinada de insecto, unos films que el artista reconoce le dejaban



Fotograma de *The deadly mantis* (Nathan Juran, 1957)

atónito y perplejo. Se pueden citar a modo de ejemplo, entre muchas otras, *Cuando ruga la marabunta* (*The Naked Jungle*. Byron Haskin, 1954) o *El monstruo alado* (*The Deadly Mantis*. Nathan Juran, 1957). En ellas es la dimensión sobrehumana del poder la que funciona como hilo conductor, constituyendo una nueva referencia a la sumisión que el artista plasma en sus obras.

En definitiva, este mundo de los insectos constituye para Miquel una gran fuente de ideas y conceptos que trasladar al papel, cuyo origen es la observación de la naturaleza durante su niñez a la que añade el punto de vista erótico, y que da como resultado unos insectos que establecen claras jerarquías de supremacía y sumisión, pero también desvelan la emoción artística del creador, sin la cual resultaría complejo conectar con sus obras. Unos seres que ofrecen una estética delicada y sumamente atractiva, y que presentan la dualidad de pertenecer a un mundo lascivo y sexual, y al mismo tiempo de terror e invasión. Una parte del universo animal que se encuentra en constante metamorfosis, encontrando su símil en la evolución y mutación constante de la obra de Miquel Navarro, y que también formarán parte de la vertiente escultórica.



Sin título, 1998.
Acuarela sobre papel,
41 x 31 cm.

- 5.1.2. Esculturas

Los insectos coloristas, activos y eminentemente sexuales que se han observado en el trabajo gráfico de Navarro hasta el momento, muy poco tienen que ver con el modo en que nuestro artista los plasmó en el lenguaje tridimensional. Mientras que aquellos aparecían en actitud de acción desprendiendo una indiscutible sensación de dinamismo, los escultóricos se encuentran más próximos a conductas solitarias, individuales y apacibles. En la mayor parte de estas obras ejecutadas en el periodo que abarca desde mediados de los noventa hasta nuestros días, el insecto aparece en actitud intimista, mostrando su versión más privada y solitaria, desde una estética bien alejada del naturalismo de las acuarelas a través de un lenguaje formal mucho más sintético, basado en la geometría y manteniendo una estrechísima relación con algunas esculturas anteriores de temática arquitectónica. Las interpretaciones que Navarro llevó a cabo en formato tridimensional bebían de las ejecuciones escultóricas que encontramos al rastrear su prolífica producción relacionada especialmente con las obras dedicadas a la torre, la luna, el guerrero y la escultura pública, si bien solo adoptaron de ellas el sistema de apoyo, la apariencia estilizada y vertical, el empleo matérico del hierro, pero en ningún caso el contenido.

Navarro comienza su andadura alusiva a las esculturas de insectos con unos curiosos y excepcionales collages realizados con una base de madera a la que adosa piezas férreas. Estas composiciones, que tanto han gustado al artista a lo largo de su trayectoria –cabe recordar montajes tan tempranos como *La séquia* (1976) hasta otros más próximos en el tiempo como *Viatge de nit* (1992)– le sirvieron para experimentar con una temática muy trabajada desde otros lenguajes, pero no el escultórico. Prueba de ello es que los fragmentos unidos a la madera acabarían por convertirse en parte de la morfología de esos insectos, como pueden ser las alas que se observan en obras como *Travesía*, *Borinot* o *Camí de fusta*, todas ellas de 1996. Puede adivinarse una clara referencia al constructivismo de El Lissitzky, incluso guardan cierto parentesco con las composiciones en madera y otros materiales del artista valenciano José Sanleón. El dominio del volumen y una ejecución impecable de la técnica del collage hacen de estos ejemplares un referente sobre el que trabajar la escultura en bulto redondo que modificará en cuanto a tamaño y materiales.



Travesía, 1996.
Madera, aluminio, cartón y zinc,
122 x 70 x 9 cm.



Borinot, 1996.
Madera, aluminio y zinc,
126 x 83 x 13 cm.



Camí de fusta, 1996.
Madera, aluminio y zinc
153 x 110 x 19 cm. '

La evolución entre estas composiciones y las esculturas que nos ocupan la resolvió de un modo magistral, propio de un creador experimentado, con una trayectoria en lo tridimensional que le avalaba. Esto se detecta, entre otros rasgos, en el tamaño mediano de las esculturas, cuyo fin es el de ocupar espacios cerrados, íntimos y privados, por lo que la observación del espectador es más detenida, lo cual le obliga a reparar más en los detalles, así como en la proyección arquitectónica que muestran estos animales ascendentes que guardan una gran relación estética con las fuentes públicas y las esculturas de edificaciones, hasta el punto de que los títulos que adoptan algunas de estas obras son tan reveladores como *Torre alada* (1996) o *Fuente volador* (2000). También en el inteligente empleo de los materiales, que en su mayor parte fue a base de zinc, aluminio, acero inoxidable y plomo, y en alguna ocasión, especialmente a partir de 1998, también latón y bronce, siempre destacando la presencia metálica que destila dureza, fortaleza y frialdad. Se observa una notable evolución en la inclinación de las piezas, lo que confiere un punto adicional de dinamismo y realismo, siempre teniendo en cuenta que estamos ante esculturas muy próximas a las formas del geometrismo y la abstracción. Todas ellas se estructuran compositivamente con un cuerpo inferior de sección cuadrada, a modo de peana, que iba sufriendo un proceso de metamorfosis dirigido hacia una prolongación del cuerpo mismo del insecto. Partes de la morfología de estos seres como las alas, que ya habían aparecido en sus collages en madera y hierro, iban a situarse en su lugar natural, mostrando esa forma puntiaguda y fragmentada tan característica de Navarro. También se observa el desarrollo que experimentan las cabezas de estos animales, que comienzan siendo composiciones de

formas geométricas aleatorias, resultando cabezas formalmente indefinidas, para acabar siendo pequeños paisajes arquitectónicos en los que una base geométrica sostiene una pequeña casa, o un conjunto de diminutas edificaciones. Acompañando la inclinación que señalábamos, el artista añade una pieza que correspondería al pico del insecto, con el que succionar el néctar de las flores y los jugos humanos, y que junto a la presencia de una de sus patas flexionada constituye uno de los recursos compositivos más lúcidos y brillantes que desde la simplicidad de las formas encumbró estas creaciones de Navarro como algo icónico y muy representativo.



Metamorfosis, 1995.
Aluminio,
247 x 76 x 22 cm.



Torre alada, 1996.
Zinc y aluminio,
95 x 39 x 19 cm.



Torre embudo, 1997.
Zinc y aluminio,
220 x 87 x 26 cm.



Serie Inclinada III, 1998.
Bronce, 122 x 34 x 18,5 cm.



Libando I, 1998.
Latón, 253 x 75 x 46 cm.

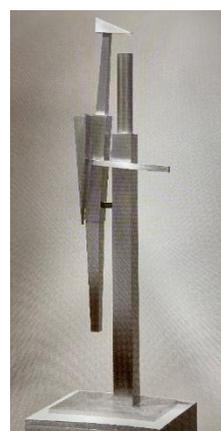


Fuente volador, 2000.
Aluminio, 274 x 50 x 33 cm.

Tras estas últimas obras del año 2000, tendrían que transcurrir seis años para retomar el tema animal en formato escultórico, y lo hizo volviendo en cierto modo a los orígenes, insistiendo en la rectitud y la verticalidad de los insectos, y por tanto abandonando la inclinación tan característica de este tipo de esculturas, como ocurre en *Aturat* (2006). También introdujo cambios importantes en cuanto al cromatismo, pasando a pintar las obras realizadas en aluminio de colores llamativos como su ya icónico azul. Y por último, llevó estas esculturas del formato medio a la instalación pública, quedando expuestas permanentemente en espacios abiertos y formando parte de los enclaves urbanos de ciudades como Murcia, con la escultura *Mantis* (2007).



Avanza, 2000.
Bronce, 112 x 125 x 11 cm.



Aturat, 2006.
Aluminio,
133 x 41 x 25 cm.

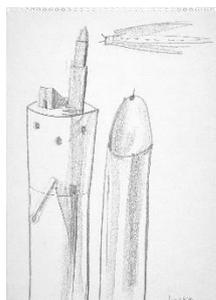
5.2. LA PERMANENTE OBSESIÓN CONSTRUCTIVA

Numerosas de las ejecuciones artísticas de esta etapa se desarrollaron en la línea constructiva en que venía trabajando. Son una prolongación de lo ya hecho, un perfeccionamiento de lo realizado donde se aprecia un avance técnico y formal muy notable respecto a las anteriores obras, que hacen de este grupo una prueba más del progreso y la evolución de su artífice. Como en anteriores ocasiones, es conveniente desgranar estas creaciones dividiéndolas en dos grupos claramente diferenciados: por un lado, la obra gráfica, dibujística y pictórica, especialmente acuarelas, y por otro lado la obra tridimensional. Estéticamente ambas fueron herederas de las anteriores obras de este mismo contenido, manteniendo firmemente lo conceptual de torres, rascacielos, fuentes y tantas otras construcciones. Navarro entiende el constructivismo como la actividad del que es constructor, que edifica a base de volúmenes sencillos, pero al mismo tiempo sin renunciar a la emoción. También de la verticalidad y lo ascendente, que no dejan de ser una metáfora, o mejor dicho una ironía, de lo fálico y lo erecto, que se traduce en la alegoría del poder masculino. Todo ello sin olvidar el sentido defensivo que las torres llevan implícito en su idiosincrasia. En definitiva, una reflexión acerca de la erótica y el poder.

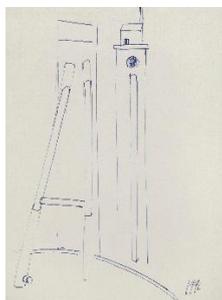
- 5.2.1. Acuarelas

Unos pocos dibujos a lápiz o tinta marcaron el inicio pictórico de esta etapa en lo que a contenido constructivo se refiere. Uno de los ejemplares que integran la serie *París*, esencialmente dedicada a las anatomías, muestra el sentido de verticalidad equiparando un alto edificio con un enhiesto pene en un alarde de competición por ver quién llega más alto. La nota discordante la añade el insecto que sobrevuela la escena, en dirección horizontal, que observa la pugna de estos dos tótems. Una línea decidida y firme junto al dominio de la perspectiva que se aprecia en el sombreado y las texturas, delatan una mano muy experimentada detrás del lápiz. Otro ejemplo de ello es un conjunto de tres dibujos a tinta, cuyos trazos revelan una ejecución a mano alzada, sin esbozo ni marcas previas, que ponen de manifiesto de nuevo un trazo seguro y convencido de la idea que se va a plasmar. De nuevo encontramos escenas donde dos construcciones rivalizan sin concordia por ascender, del mismo modo que lo hacen dos insectos voladores en un fondo constructivo, llegando

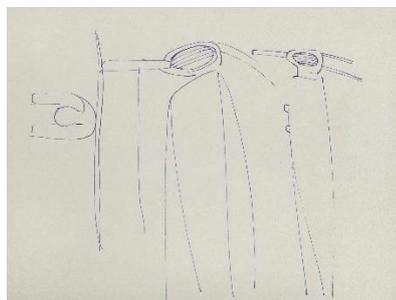
incluso a cambiar la perspectiva para mostrar la planta de un paisaje urbano formado por edificios, albercas, fuentes y presencia humana.



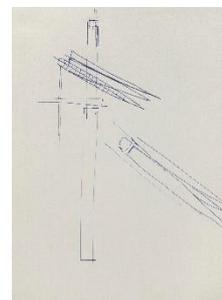
Serie París V, 1996.
Grafito sobre papel,
42 x 29 cm.



Sin título, 1996.
Tinta sobre papel,
34 x 22 cm.



Sin título, 1996.
Tinta sobre papel,
21 x 29 cm.



Sin título, 1996.
Tinta sobre papel,
34 x 22 cm.

Tras estos primeros dibujos ejecutados en 1996, Navarro realizó un conjunto de acuarelas que pueden considerarse la prolongación de los trabajos pictóricos anteriores en los que la explosión de color se hacía más patente si cabe. Los contenidos van desde construcciones relacionadas con el agua hasta panorámicas urbanas donde hacen acto de presencia elementos ya aparecidos en anteriores ilustraciones como son algunas torres concretas, o lunas. Es el caso de obras como *Una urbe en tus manos* (1997), *Construir la ciudad* (1998) o *Estambul* (2002), entre otras. También hubo espacio para insertar nuevas formas como la del barco, que acabó siendo bastante frecuente en los últimos años de producción del artista como puede observarse en la obra *Venecia I* (2002). En todas ellas destaca la presencia de colores terrosos, como el característico rojizo o algunos tonos en marrón claro, frecuentemente acompañados de la ya famosa tonalidad “azul Miquel”.⁴²⁸



Estambul, 2002
Acuarela sobre papel
105 x 72,5 cm.

⁴²⁸ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 27 de mayo de 2019.



Una urbe en tus manos, 1997.
Acuarela sobre papel,
105 x 75 cm.

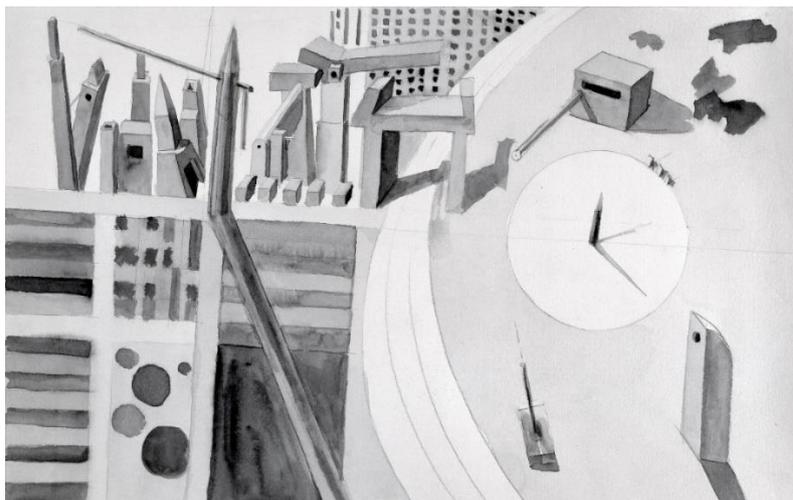


Construir la ciudad, 1998.
Acuarela sobre papel,
105 x 72,5 cm.

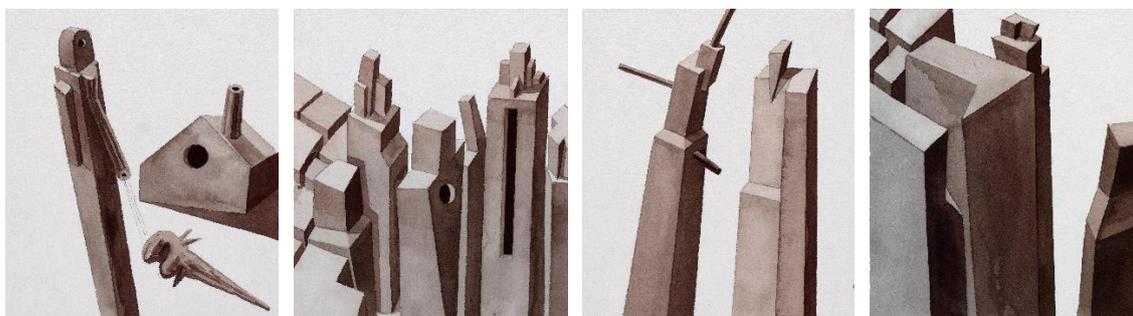
Con la llegada del nuevo siglo se dio un giro radical en el tratamiento de la acuarela, que dejó de ser una herramienta de predominio cromático y para constituir una vía para representar mejor el volumen, la perspectiva y las texturas. Es el momento en que se gestan obras como *Centro* (2002), la serie *Esquinas del abismo* (2005) o la obra *Placa* (2009), en las que ha desaparecido todo rastro de color, dando lugar a representaciones arquitectónicas, puramente geométricas, donde la gama de los grises parece un claro nexo con las esculturas ejecutadas en hierro, aluminio y zinc, y que, al igual que sucede en lo tridimensional, estas acuarelas destilan la frialdad y la magnitud de lo metálico y lo industrial.



Venecia I, 2002.
Acuarela sobre papel,
105 x 72,5 cm.



Centro, 2002.
Acuarela sobre papel, 75 x 105 cm.



Serie Esquinas del abismo, 2005.
Acuarela sobre papel



Placa, 2009.
Acuarela sobre papel, 52,5 x 75,5 cm.

- 5.2.2. Esculturas

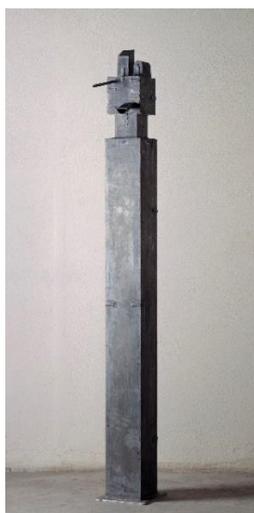
La tendencia hacia lo metálico, la forja y el sentido de resistencia y frialdad que se venía mostrando en las ejecuciones escultóricas de los últimos años se vio prolongada en el tiempo con una ingente cantidad de piezas que Navarro llevó a cabo durante este periodo. A modo de repaso, cabe recordar que en la etapa anterior a la que nos ocupa, la evolución del concepto arquitectónico, especialmente en lo tridimensional, había comenzado con formas estilizadas en las que lo ascendente y la verticalidad eran factores insalvables, para pasar posteriormente a mostrar una versión humanizada de las construcciones, llegando incluso a entremezclar estas dos visiones de la torre y sus derivados, para finalizar retornando a las prematuras chimeneas en terracota. Las esculturas de ejecución inmediatamente anterior a la etapa artística que vamos a analizar a continuación, realizadas entre 1993 y 1994 a base de zinc, presentaban una característica reseñable relacionada con la metamorfosis que había sufrido el pedestal a lo largo de la trayectoria artística de Miquel. En dichas esculturas este cuerpo inferior, que empezó siendo algo ajeno a la propia obra, acabó formando parte de la pieza plenamente al aumentar su tamaño y, por ende, incrementar su protagonismo respecto a las otras partes de la escultura.

Las que se van a explicar en esta ocasión conforman un cómputo muy extenso de piezas, que guardan una innegable similitud estética, matérica y conceptual, y que conducen a realizar un análisis limitado a una selección de estas piezas. También debe señalarse que, como se ha podido observar, tras tantos años de producción y reflexión sobre sus obras, Navarro siempre acaba, de un modo u otro, hibridando conceptos absolutamente dispares, podríamos decir incluso opuestos, dando lugar a creaciones inverosímiles, de talante surrealista, que conforman la totalidad del microcosmos particular de Miquel Navarro. En este sentido, torres, rascacielos, fuentes, edificios y demás construcciones adoptan morfologías próximas a guerreros, insectos y arquitecturas humanizadas, o forman parte de instalaciones urbanas y composiciones a los que se le dedica su propio espacio en este capítulo y que se desglosarán cuando resulte oportuno. Sin embargo, algunas de estas esculturas que versan sobre la arquitectura estaban dedicadas en su práctica totalidad al tema constructivo, sin adiciones ni contenidos transversales.

Durante los primeros años de esta etapa encontramos diversas esculturas que, siguiendo la estela de sus antecesoras, representan estilizadas estructuras elaboradas en zinc. Con su clásica sección cuadrangular, que en origen constituyó una suerte de pedestal y que con los años ha devenido en parte fundamental de la escultura, y rematadas por una acumulación de formas geométricas, este tipo de creaciones representan la mayor parte del trabajo tridimensional del artista durante estos años. Es el ejemplo de *Boca II* (1995), *Torre grapa* (1995), *Cabina* (1996), *Cima II* (1998) o *Control* (1998). La intrusión colorista de la que ya hemos hablado anteriormente también afecta a las esculturas de edificios, tintando del característico azul obras como *Fugaz* (1995) o *Serenat* (1995), si bien es cierto que aparecerá con mayor frecuencia en las obras de contenido dedicado a guerreros. A finales de los noventa estas estructuras experimentaron una conversión hacia volúmenes más gruesos y macizos, dando lugar a construcciones menos estilizadas y de apariencia más robusta. Este cambio de rumbo no deja de ser una variante más de un mismo concepto que Navarro reinventa, y que en ningún caso implica el abandono de las formas anteriores.



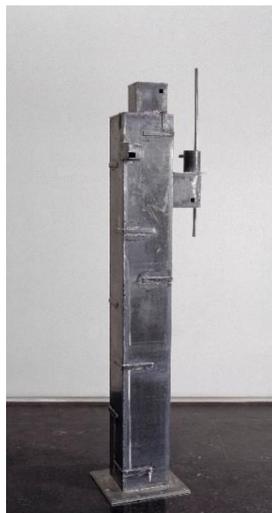
Serenat, 1995.
Aluminio pintado,
211 x 22 x 30 cm.



Boca II, 1995.
Zinc,
187 x 31 x 22 cm.



Torre grapa, 1995.
Zinc y aluminio,
82 x 44 x 19,5 cm.

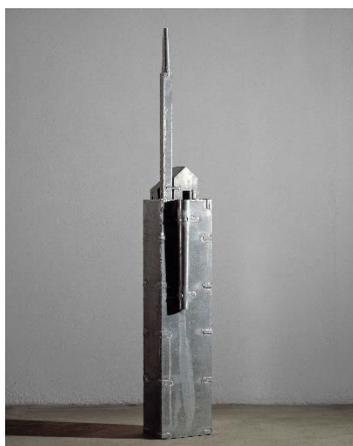


Cabina, 1996.
Zinc y aluminio,
115 x 25 x 22 cm.



Cima II, 1998.
Zinc y aluminio,
128 x 10 x 10 cm.

Un buen ejemplo de esta metamorfosis arquitectónica se observa en las obras *Fábrica embudo* (1998) y *Mojón* (1998), en las que ya resulta evidente que la parte más importante es la pieza central, que en origen actuaba como peana, y que los pequeños añadidos como casas, embudos o chimeneas han pasado a ocupar un segundo plano situándose, bien sobre esta estructura, bien a sus pies. Como ya se apuntaba, este engrosamiento de las torres no es algo definitivo, pues no desatiende las remisiones a las formas alargadas en ningún momento, como prueba la escultura *Acantilado* (1999).



Fábrica embudo I, 1998.
Zinc,
173 x 23,5 x 29 cm.



Mojón, 1998.
Zinc y aluminio,
70 x 24 x 19 cm.



Acantilado, 1999.
Hierro,
358 x 49 x 49 cm.

Fue a partir de este año, 1999, cuando Navarro desarrolló una nueva manera de concebir la escultura, la geometría y los materiales, que efectivamente tomaba sus referencias en lo ejecutado anteriormente, pero explorando nuevas vías a la hora de delimitar cada pieza de la obra, así como de ensamblar estas partes y dar el acabado deseado a través de una técnica y material correctos. En los ejemplares que vamos a desglosar a continuación se observa una elección formal más geométrica y constructivista que nunca antes se había dado en las obras de nuestro artista. Unido a esta depuración de las formas, encontramos que Navarro adosa un mayor número de piezas que antes, en las que el bloque principal marcaba la disposición y el tamaño del resto de fragmentos, mientras que ahora la importancia o el protagonismo de las partes es equitativo. A todo ello contribuye el material, que en el caso de obras como *Cabeza trapecio* (1999) o *Cilindros II* (1999) es el aluminio, cuyos cantos y ángulos están perfectamente acabados y pulidos dando como resultado una imagen clara y medida de la geometría. Como prueba del afán experimental,

ya habitual en el hacer del artista, se observa cómo a lo largo de un solo año, en referencia a obras de contenido únicamente arquitectónico, Navarro probó con una gran cantidad de materiales diferentes, por ejemplo zinc, aluminio, hierro, etc. Es por ello que, ante esta constante variación, se hace difícil teorizar o establecer un estilo o una estética concreta para cada etapa, especialmente en la que nos ocupa, pues el artista acumulaba muchos años de experiencia, notables contactos con la historia del arte y con las ideas estéticas del momento, y una libertad creadora que le permitía llevar a cabo estos cambios radicales tanto en forma como en material. Durante este año tan prolífico en el que tuvieron lugar tantas reflexiones novedosas, también puede observarse una revisión de obras del estilo de *Testa amagatall* (1990), formadas por una base robusta que aludía a formas relativas a la cabeza y que no era otra cosa que un pedestal evolucionado. Lo que estaba haciendo Navarro, además de cambiar el aluminio pintado por el zinc, era volver a ese pedestal, alejándose de las testas, estilizándolo, otorgándole mayor verticalidad, hasta el punto de estrechar la base y engrosar el cuerpo conforme va ascendiendo. Un ejemplo de ello puede encontrarse en *Del sol* (1999), en las que se aprecia con claridad el engrosamiento del cuerpo inferior, dando cierta sensación de inestabilidad, que forma parte de uno de sus juegos tan frecuentes en su obra.



Cabeza trapecio, 1999.
Aluminio,
172 x 36 x 20 cm.



Cilindros II, 1999.
Aluminio,
67 x 17 x 20 cm.



Del sol, 1999.
Zinc,
109 x 19 x 19 cm.

Llegado el año 2000 tuvo lugar una evolución hacia la extrema simplificación de las formas. La geometría seguía siendo la protagonista indiscutible en estas obras puliendo todavía más sus aristas y minimizando al máximo el número de piezas que conforman la obra. Comenzó con obras como *Cuña* (2000), en la que dos cilindros actúan como base de un apilamiento de figuras cuadradas que degradan su tamaño conforme aumenta su altura. La simplicidad llega a tal punto que Navarro se remonta a sus primeras ejecuciones, y ofrece una nueva versión de sus chimeneas de principios de los setenta como *Fumeralet* (1972) o *Chimenea Volcán* (1972), ahora en un brillante aluminio pulido, con la que el artista trae el pasado al presente, adaptándolo al empleo de los nuevos materiales metálicos, dando como resultado un concepto clásico con un concepto futurista. Es el caso de *Chimenea aluminio grande con cono* (2000).

Esa misma concepción de líneas definidas en esculturas férreas puede detectarse en otras muchas piezas de esta etapa que también tienden hacia estéticas depuradas como ocurre en *Torre cabina* (2002). Una perspectiva escultórica que Navarro también extrapola al hierro colado, ejemplo de ello son sus diferentes obras sin título de 2003 y 2004 que junto a *Torre con rampa* (2004) presentan un mismo patrón de acumulación de formas geométricas, pero ahora con el característico aspecto del hierro oxidado. Todavía se sintetizan más las partes en otras piezas, también sin título, fechadas en 2005 en las que, igual que ocurre con *Plaqueta* (2005), no solo se ve aminorada la cantidad de elementos geométricos que componen la pieza, sino que los pocos que aparecen presentan siluetas sencillas, alejadas de barroquismos y adornos accesorios.

Lo que sucedió en los siguientes años con la escultura puede calificarse como un retorno renovado al origen. Una vez más al inicio de la civilización y de la cultura prehistórica, pero también a los inicios de su producción artística. En ambos comienzos el barro constituyó una pieza clave para comprender las motivaciones de sus artífices, que en el caso de los primeros hombres fueron las escasas posibilidades matéricas que el medio natural en el que vivía le ofrecía, mientras que en el caso de Navarro fue su fijación por captar la esencia de las acequias y campos del entorno labriego en el que se crió. Tras aquellas primeras obras en terracota, unido a las más recientes experiencias con los materiales metálicos, Navarro atesoraba las herramientas necesarias para reformular los contenidos alusivos a lo primitivo, con materiales como el bronce o el aluminio pintado en colores que se asocian al barro cocido o la escayola de sus primeras obras.



Chimenea de aluminio grande con cono, 2000.
Aluminio, 235 x 30 x 30 cm.



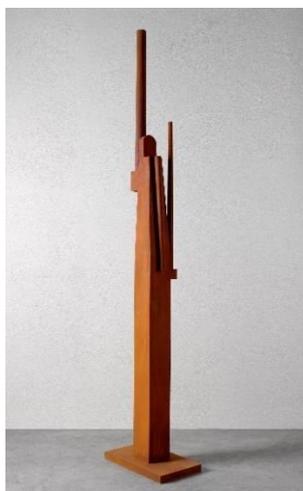
Cuña, 2000.
Bronce,
101 x 26 x 35 cm.



Torre cabina, 2002.
Aluminio



Sin título, 2003.
Hierro colado



Sin título, 2004.
Hierro colado



Torre con rampa, 2004.
Hierro corten



Sin título, 2005.
Hierro corten

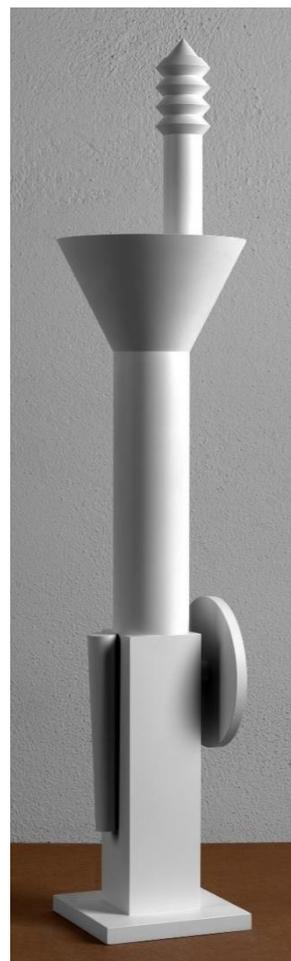


Sin título, 2005.
Hierro corten



Plaqueta, 2005.
Hierro corten,
198 x 108 x 47,5 cm.

La remisión a dichos materiales se encuentra, por ejemplo, en *Rascacielos rojo* (2006), que compuesta por volúmenes geométricos, combina líneas curvas y angulares superpuestas, creando diversos planos y otorgándole perspectiva, en la línea de los últimos trabajos tridimensionales. En este caso es el rojo el color que Navarro emplea para remitirnos a lo primitivo de la tierra cocida y a la calidez mediterránea, aunque jugando, una vez más, con el doble sentido al emplear un material moderno como es el hierro corten y un concepto actual como es el rascacielos, simulando, no obstante, el aspecto de un elemento constructivo atávico como es la terracota. Lo mismo sucede con *Sin título* (2008), esta vez equiparando la tierra cocida con otro material perteneciente a la misma gama cromática como es el bronce. Otro material, no tan prehistórico pero que sí corresponde a las primeras obras de nuestro artista, es la escayola, a la que durante estos años se refiere a través del aluminio pintado de blanco en obras como *Torreblanca* (2007), remitiéndose a algunas obras realizadas treinta años atrás como los relieves *Farmacía* (1977) o *Fumeral amb escala* (1977), así como a composiciones como *Cilindro* (1977). En estos últimos años Navarro combina estas alusiones con la ejecución de esculturas en aluminio sin cromar como en una escultura sin título creada en 2007 o *Arpón* (2011), incluso en hierro colado como es el caso de *Edificio con asas* (2014).



Torreblanca, 2007.
Aluminio pintado



Rascacielos rojo, 2006.
Hierro corten pintado,
335 x 52 x 52 cm.



Sin título, 2007.
Aluminio,
51 x 11 x 11 cm.



Sin título, 2008.
Bronce

- 5.2.3. Composiciones

Tras el estudio de algunas composiciones escultóricas y pequeños montajes próximos a la instalación pertenecientes al periodo de los setenta y ochenta, es conveniente realizar un análisis continuista de aquellas creaciones con las ejecutadas a partir de los noventa. Cabe recordar que las obras a las que se hace alusión son, por ejemplo, aquellas pequeñas composiciones de piezas escultóricas que en muchas ocasiones se aproximan al relieve, con las que Navarro preparó el terreno sobre el que trabajar en sus collages. Esto es así por el estudio de las sombras que permiten las partes adosadas a la base. Si al comienzo estas conjunciones de objetos se gestaron desde una base horizontal sobre la que disponer piezas y depositarlas sobre una base igualmente horizontal, dando como resultado una escultura en su concepción más tradicional –así sucedía en la aclamada *La séquia* (1976-1977), y posteriormente en obras como *Alberca cubierta* (1982)–, con el tiempo fueron modificando su posición para elevarse en sentido vertical ofreciendo lo que ya se había convertido en un collage, cuya base era un lienzo, con piezas adosadas mucho más ligeras, y cuya finalidad era la de ser vista de frente, colgada en la pared a modo de cuadro, y ya no de escultura. Con la llegada de los noventa Navarro sintió la necesidad de reafirmarse en lo tridimensional, y en este sentido también lo hizo con sus composiciones. Las obras ejecutadas en el periodo que nos ocupa se diferencian en dos tipologías que, no obstante, se van a analizar conjuntamente guardando un orden estrictamente cronológico. Estos dos grupos son, en primer lugar el conformado por conjuntos escultóricos de tamaño menor que apenas superan el medio metro de altura, integrados por pocas piezas edificatorias; y en segundo lugar el colectivo constituido por composiciones tridimensionales de temática urbana que aluden a las magnas instalaciones de ciudades propias de nuestro artista, que en este caso ven disminuido su tamaño y en las que, además, se disponen las piezas sobre una base fija, por lo que no pueden manipularse las figuras, a diferencia de las grandes urbes. Matéricamente cabe destacar que el denominador común de todas ellas se encuentra en el empleo de los materiales metálicos, especialmente zinc, aluminio y hierro.

Como cabe esperar del artífice en cuestión, la variabilidad en sus propuestas y el constante sentido de experimentación fue una máxima que se tradujo en multitud de estéticas, técnicas, materiales, mensajes y formas de ejecución, ofreciendo un conjunto de esculturas de curiosa concepción y, al mismo tiempo, de una gran calidad técnica.

Del mismo modo que sucede con las piezas de temática animal y constructiva, el zinc fue el material por excelencia empleado por Navarro en el periodo que comprende los años que van desde 1995 hasta 1999. Su acabado tosco, industrial y áspero se relaciona en su obra con contenidos y estéticas relacionados con lo fabril, que como ya se ha apuntado en numerosas ocasiones, constituye una temática apasionante que conecta directamente con la biografía del artista. Encontramos composiciones como *Antena de nit* (1995), *Silo I y II* (1995) o *Finestreta* (1995) en las que dicho material se erige en protagonista, en ocasiones combinado con otros metales como el aluminio o el plomo, pero que se muestran visualmente con las mismas características rudimentarias del zinc. En ellas es el juego de volúmenes distintos entre sí lo que marca el ritmo compositivo, algo que se irá disipando con el tiempo hasta llegar a disponer piezas de similares características. Se trata de pequeñas ciudades, o mejor dicho, de fragmentos o instantes determinados del panorama urbano. Pareciera que Navarro ha querido ampliar un reducto concreto de una de sus ciudades, ofreciendo una visión mucho más íntima y detenida de estas y, por tanto, de una gran carga poética. La tonalidad oscura del zinc invita a situarse en la nocturnidad, argumento que se ve apoyado por la presencia ocasional de la luna, como sucede en *Costat de lluna* (1995) o *Parada* (1995). A pesar de ser muy geométricas, todavía puede adivinarse formas relativamente realistas, asociadas a las formas curvas, como es el caso de dichas lunas, algunas partes de los edificios, incluso alguna presencia humana notablemente reconocible, lo que contrasta con las composiciones de la siguiente década, en las que el ambiente desértico y despoblado se hace sentir con mayor fuerza.



Antena de nit, 1995.
Zinc,
66 x 40 x 40 cm.

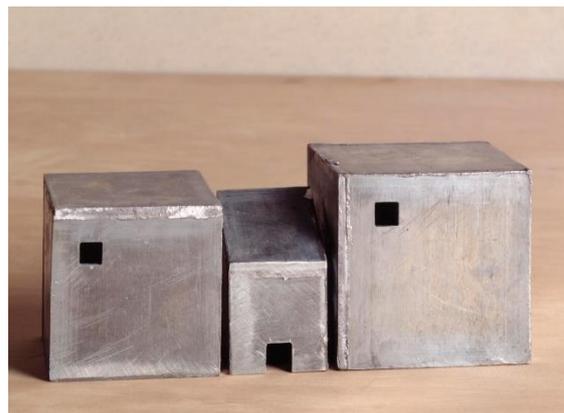


Costat de lluna, 1995.
Zinc, plomo y aluminio,
57 x 40 x 40 cm.



Parada, 1995.
Zinc, plomo y aluminio,
64 x 40 x 40 cm.

El primer indicio que apunta hacia la definitiva abstracción se aprecia en la obra *Escondites* (1996), perteneciente a una clara corriente minimalista dentro del repertorio de Navarro, en la que tres cubos de diferente tamaño presentan un único ornamento, a su vez de gran simpleza, como es una diminuta perforación que compositivamente descarga y libera en gran manera al conjunto. Presenta un innegable precedente conceptual con



Escondites, 1996.
Zinc,
19 x 7 x 7 cm.

obras primitivas del artista como *Frontón invertido* (1973-1974) y *Frontón* (1974), de las que conserva su frontalidad y pureza de planos. De estética próxima a las instalaciones del escultor norteamericano Carl Andre, aunque distantes en el concepto expositivo y en su tamaño, este pequeñísimo conjunto constructivo marcó el inicio de una nueva manera de concebir estas composiciones tridimensionales. Sería dos años más tarde cuando tendría lugar un cambio de concepción en estas pequeñas instalaciones de la mano de la obra *Grupo virtus* (1998), en la que un total de cuatro elementos totémicos, reconocibles en obras anteriores como *Astral* (1997), *Cima II* (1998), *Mojón* (1998), *Flauta* (1998), y *Casco Virtus* (1997), forman esta composición. En esta ocasión se conjugan elementos arquitectónicos en forma de torres y rascacielos, con figuras propias de la temática bélica,



Grupo virtus, 1998.
Zinc y aluminio,
Medidas variables.

con la presencia de un guerrero y de un elemento tan característico de su indumentaria como es el casco. Todo el grupo está realizado en zinc, como viene siendo habitual en las piezas realizadas durante 1998, y carece de una base sobre la que depositar los elementos, ya que se disponen directamente sobre el suelo, a excepción del casco que se sitúa sobre el resto de piezas, colgado de la pared.

Este esquema sentará precedente para los conjuntos escultóricos que se desarrollaron en los años siguientes, los cuales, aunque guardan una evidente distancia estética, mantienen la estructura compositiva de situar diversos objetos de una clara entidad volumétrica, además de disponerse, ahora sí, sobre una base fija.

Es lo que se da en la serie de esculturas *Ciudad plomo* (1999), formada por un total de cuatro composiciones, dos de ellas en paradero desconocido, mientras que otras dos se conservan en colecciones particulares. Ambas siguen la misma configuración de obras anteriores como los diversos conjuntos realizados entre 1975 y 1982, entonces a base de materiales arcillosos como la terracota, la escayola o el refractario, como las obras *Cilindro* (1977-1974), *Homenaje a Miró* (1976), *Construcción* (1976-1977), *Cosmos* (1979), *Media esfera vaciada* (1982) o *Solar con rueda* (1982).



Ciudad tacón, 1999.
Plomo y aluminio,
25 x 21 x 10 cm.



Composición cónica, 1999.
Aluminio,
23,5 x 19 x 9 cm.



Ciudad plomo I, 1999.
Plomo y aluminio,
45,5 x 25 x 25 cm.

Tras las distintas “ciudades plomo”, Navarro ejecutó otras composiciones que seguían la misma línea que estas, pero depurando las formas, explorando nuevas vías matéricas y nuevos acabados de los metales. En *Ciudad tacón* (1999) el número de piezas se ve disminuido, además de dotar al plomo de un brillo muy superior al habitual. La culminación de este proceso metamórfico tiene lugar con *Composición cónica* (1999), en la que tres conos perfectamente regulares y pulidos forman un conjunto de líneas limpias, rozando la perfección matemática de la geometría y consiguiendo un brillo extremo que permite jugar con las luces y los reflejos. Resulta indudable rastrear sus antecedentes en obras previas como *Bodegón geométrico* (1993). No obstante, el artífice de estas obras no abandonó de forma definitiva el tratamiento del plomo con el acabado y la apariencia al que nos tiene acostumbrados, quedando estas tres piezas como un ejemplo de evolución, no definitiva, con la que experimentar una vez más, y con la que plasmar un mismo concepto desde una nueva contextualización. Estos pequeños “paisajes escultóricos” iban a continuar evolucionando estéticamente con el paso de los años, aunque manteniendo el mismo concepto. Así, en el año 2000 Navarro presentó algunas piezas que ampliaban la serie *Ciudad plomo* iniciada el año anterior, con ocho nuevos ejemplares de igual apariencia que las primeras. La nota disonante con la llegada del nuevo siglo vino de la mano de unas obras que se alejaban de estas composiciones y se aproximaban al collage, cuyas piezas adosadas pasaban a ser pequeñas figurillas en hierro. A primera vista nos remiten, indudablemente, a la serie *Sentit* (1991), por el empleo del metal dispuesto sobre un fondo neutro, que entonces aportaba la tonalidad del cartón, y ahora lo hace el refractario.



Cósmico I, 2000.
Cerámica refractaria,
plomo y acero,
52,5 x 40 x 13 cm.

Cósmico II, 2000.
Cerámica refractaria,
plomo y zinc,
52 x 32 x 9 cm.

Cósmico III, 2000.
Cerámica refractaria,
plomo y acero,
41,5 x 37,5 x 8 cm.

Cósmico IV, 2000.
Cerámica refractaria,
plomo y acero,
41,5 x 37,5 x 10,5 cm.

A partir de este momento, lo que venimos analizando y estudiando bajo la nomenclatura de composiciones iban a cambiar drásticamente de rumbo, dejando de ser conjuntos de pequeñas piezas sobre una base, para adoptar una estética y un concepto artístico mucho más afín a las conocidas instalaciones urbanas de nuestro artista. La gran diferencia entre unas y otras radica en las dimensiones. Mientras que las magnas instalaciones presentan medidas variables, según el entorno expositivo, pero siempre se extienden hasta llegar a varios metros, las que se desglosan a continuación van a reducirse hasta medir alrededor de los dos metros, y van a presentar una base sobre la que soldar las piezas, haciendo imposible su modificación, pero facilitando su transporte. Hasta entonces los conjuntos estudiados presentaban objetos y piezas de contenido variable, mientras que a partir de ese momento su autor se ciñó a la temática edificatoria, mostrando agrupaciones de rascacielos y altos edificios propios de las zonas nuevas, de reciente creación. Como norma, el artista dispone junto a estos rascacielos una serie de elementos que asocia a pequeñas casetas y construcciones tradicionales, más características del extrarradio, con el fin de crear el contraste visual entre unos y otros. Se encuentran a caballo entre la figuración y el constructivismo, entre lo geométrico y lo minimal, dando como resultado unas propuestas escultóricas sumamente vanguardistas, cuya modernidad se ve reforzada por el empleo de materiales metálicos con diferentes técnicas y acabados. Así sucede en obras como *Fábrica I y II* (2000), *Sin título* (2001) o *Urbe con azul* (2002), en las que el resplandeciente aluminio dota de modernidad al conjunto que, con los rascacielos, ya representa una imagen de ciudad actual, renovada y con afán de progreso.



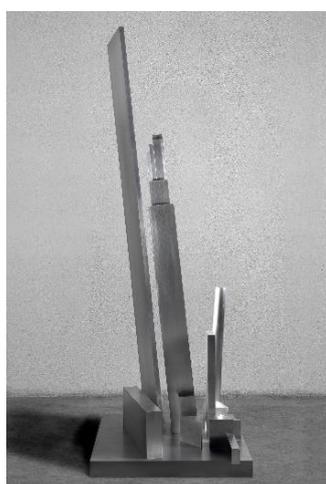
Urbe con azul, 2002.
Aluminio

Durante estos años Navarro también se entregó al empleo del hierro colado sometido posteriormente a un proceso de oxidación que le aporta un acabado rojizo, que de nuevo remite a la estética terrosa del barro. Una vez más, encontramos que con el empleo de un solo material se consigue aludir a lo primitivo y a la modernidad simultáneamente. Este proceso de oxidación responde a un cuidadoso y constante tratamiento del metal que tiene lugar en los jardines y patios del taller del artista:

deposito las esculturas en el patio, junto a mis cactus, y cuando riego unos, riego los otros. Así todos los días. Hasta conseguir el punto exacto de oxidación que busco y que muestre la tonalidad que quiero.⁴²⁹



Fábrica II, 2000.
Aluminio,
80 x 50 x 19 cm.



Sin título, 2001.
Aluminio



Sin título, 2003.
Aluminio



Sin título, 2003.
Hierro,
220 x 120 x 120 cm.



Sin título, 2003.
Hierro,
220 x 120 x 120 cm.



Ciudad con torre de hierro,
2003. Hierro,
220 x 120 x 120 cm.

⁴²⁹ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 27 de mayo de 2019.



Sin título, 2003.
Hierro

Es esta una manera de mantener vivas sus esculturas, no solo por el acto de ser regadas como las plantas, sino por el hecho de que evolucionen y respondan a estímulos y factores externos, como son el agua, el sol y el viento. Una pieza no será la misma obra hoy que mañana. Otro acabado, otra tonalidad, otra apariencia será la que ofrezca circunstancial y temporalmente la obra, y así diariamente, dando lugar a obras efímeras y mutantes, concepto que apasiona de forma extraordinaria a su autor. Esta concepción matérica de la escultura y su proceso evolutivo se extendió hasta mediados de la primera década del nuevo siglo, combinándose con otros lenguajes estéticos conseguidos a través de las posibilidades que ofrecen los materiales empleados. Tiene lugar una etapa de convivencia entre variadas formas de tratar los metales, cada cual aporta sus connotaciones, su historia y sus alusiones. De este modo, obras en hierro colado sometido a oxidación como *Ciudad con torre de hierro* (2003), *Ciudad parking* (2003) o *Industrial urbano* (2003) coexisten junto a otras creaciones como diversas obras sin título realizadas entre 2005 y 2007, así como en *Ciudad tiburón* (2007), en las que el aluminio se erige en el máximo protagonista de unas piezas en las que el brillo del material pulido, la frialdad de su color gris y las connotaciones de fuerza, indestructibilidad y potencia, contrastan tremendamente con la calidez, el deterioro

y la fragilidad de las creaciones llevadas a cabo con hierro oxidado. De estos años solo una composición, *Arqueología de la historia* (2002), elude el empleo del metal y, en su lugar, la integran piezas elaboradas en refractario que son en realidad prototipos y modelos previos de las futuras esculturas en hierro. En un número mucho menor de obras, quedando en algo casi anecdótico, encontramos la elección de materiales como el cobre en dos obras sin título de 2006, aunque si alguna técnica llama la atención es la aplicación de pigmentos sobre el aluminio. La introducción cromática llega de la mano de algunas ejecuciones realizadas a base de aluminio pintado en gamas de colores, en ocasiones muy vivos, como el característico azulón o añil, como sucede en *Sin título* (2007) o *Cerca del mar* (2012), pero también en tonalidades más tendentes a lo natural como un color rojizo, próximo a la terracota, como en otras de 2006, o de blanco como ocurre en *Sin título* (2007). Además del aluminio, Navarro también procede a cromar algunas creaciones moldeadas con barro cocido, dando lugar al conjunto de pequeñas composiciones *Campo rojo I y II*, (2016) y *Campo blanco* (2014), así como a *Arqueología del trabajo* (1973-2021), que a modo de mesa de trabajo de artista mostraba un gran número de pequeñas piezas independientes realizadas en terracota, yeso, zinc y hierro, fechadas en el amplio arco temporal iniciado en 1973 hasta 2021, cuando se expuso en la galería Fernández-Braso. Veinticinco años antes de exhibir esta composición, Navarro ya confesaba las posibilidades que su obra podía tener al ser mostrada sobre una mesa: “no lo puedo entender cuando la gente quiere exponer mi obra encima de peanas o plataformas donde no la puedo controlar. [...] Una mesa, por otro lado, es algo más natural porque es el lugar donde solemos colocar cosas como la comida, es un lugar más neutral”.⁴³⁰ En definitiva, un conjunto que supondría un claro ejercicio de retomar el origen más primitivo en lo que serían unas de sus últimas ejecuciones escultóricas. A estas alturas, ya resulta conocido que a Navarro le place el juego de lo contrarios, pero también podría afirmarse que le satisfacen los cambios de registro radicales como el caso que nos ocupa con las obras realizadas a lo largo de estos últimos años, en lo que se pasa del brillante, frío y contemporáneo aluminio al tosco, cálido y primitivo barro cocido.

⁴³⁰ KELLY, Liam. “Entrevista con Miquel Navarro” [entrevista]. En: KELLY, Liam; PÉREZ, David (com.). *Miquel Navarro 1973-1996* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996, p. 50.



Sin título, 2007.
Aluminio



Sin título, 2007.
Aluminio



Ciudad parking, 2003.
Hierro colado,
69 x 100 x 100 cm.



Cerca del mar, 2012.
Aluminio pintado,
54 x 20 x 20 cm.



Sin título, 2007.
Aluminio pintado



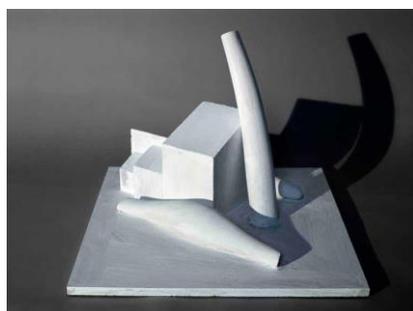
Sin título, 2006.
Aluminio pintado



Sin título, 2006.
Aluminio pintado



Sin título, 2006.
Cobre



Campo blanco, 2014.
Terracota pintada,
37 x 49 x 49 cm.



Campo II, 2014.
Terracota y refractario,
14 x 49 x 49 cm.



Arqueología del trabajo, 1973-2021.
Terracota, refractario, yeso, zinc y aluminio. Medidas variables

Enfrascado en esta constante lucha de contrastes, cabe destacar que si a lo largo de esta última etapa creativa hubo alguna obra de especial significado para su creador, dentro de esta tipología que nos ocupa referente a las composiciones, esta fue *Retablo* (2005). Se enmarca en la serie de relieves y dibujos que su autor venía desarrollando a lo largo de su trayectoria. Resulta evidente la relación que establece con *Capilla y cosmos* (1978), entre las que tiene lugar un diálogo estético y conceptual muy interesante. En ambas creaciones se trata como tema principal la sacralidad y la espiritualidad, además de plasmar sendas ideas en un formato en relieve, en el que los planos se superponen creando perspectiva y profundidad, y por último, dejan ver su diferencia de edad en el factor matérico: la primera está ejecutada con refractario, terracota y madera, mientras que en la última se emplea el aluminio dorado. En cualquier caso, ambas esculturas presentan una estética muy próxima, además de verse emparentadas todavía más con el empleo del ya tradicional color añil. Navarro definía su *Retablo* con las siguientes palabras, si bien podrían aplicarse también a su *Capilla y Cosmos*: “Es una suerte de paisaje escultórico enmarcado en una línea de horizonte que confluye con el cielo. Hay además una referencia eclesiástica clara hacia los edificios religiosos”.⁴³¹ Precisamente esa vertiente tradicional y arquitectónica es la que destaca Jarque:

“La contribución de Miquel Navarro [...] responde por igual a los parámetros en los que se ha venido moviendo hasta la fecha su propio trabajo [...]. Por un lado, el escultor ha sabido articular los distintos elementos que componen la obra de tal forma que el resultado responda estrictamente a la propuesta de un retablo tradicional. Por otro lado, se ha orientado hacia una composición claramente dominada por el registro arquitectónico; algo bastante lógico en un artista célebre por sus ciudades”.⁴³²

El empleo del pan de oro sigue la tendencia del gusto por lo metálico, tan habitual en las esculturas de la década que nos ocupa, pero también se asocia a la tradición retablística propia del gótico, cuya aplicación requiere de una técnica muy depurada y minuciosa. En este caso, el pan de oro se aplica a la totalidad de la superficie, para posteriormente pintar algunas zonas de azul, que aportan al conjunto relieve, profundidad y perspectiva. Sobre el nexo entre esta obra y la tradición artística, apuntaba su autor:

Considero que todo mi trabajo tiene que ver con la historia del arte, en mi retablo hay formas que beben desde las pinturas de Altamira hasta el gótico y el renacimiento y, ya en la contemporaneidad, se acercan sobre todo al constructivismo [...] No hay una

⁴³¹ ACHIAGA, Paula. “Miquel Navarro y Carmen Calvo, dos retablos entre hoy y ayer”. *El Cultural*, 26 de mayo de 2005, p. 66.

⁴³² JARQUE, Vicente. “La nueva imagen divina”. *Descubrir el arte*, nº 76, 2005, p. 45.

inspiración concreta, es más bien una lectura inconsciente. La antigüedad está ahí, siempre detrás de uno, y la modernidad es el tiempo que nos ha tocado vivir. Desde luego, el hecho de que sea un retablo realizado en oro es una clara referencia a los retablos clásicos. Y a esa lectura hay que añadir mi lectura personal: para mí la espiritualidad es aquello que está próximo y que pone en relación la vida con la muerte. Este retablo es espiritual en esa medida en que está relacionado con la conciencia de la vida y de la muerte.⁴³³

Esta espiritualidad que, qué duda cabe, vertebra este *Retablo*, no se traduce en ningún caso en una declaración religiosa. Navarro asegura ser agnóstico aunque esto no le ha impedido dialogar artísticamente con un concepto tan universal a lo largo de la historia como es la religión y, más concretamente, con la doctrina católica. En 2005, el propio artista declaraba a Vicente Jarque: “Cómo no sentir emoción, e incluso entusiasmo, ante el Arte religioso del pasado?”, de lo que el catedrático extraía acertadamente que “Miquel Navarro puede ser interiormente tan religioso o tan escéptico como cualquiera”, destacando de nuevo otra convivencia entre opuestos que, trascendiendo su obra, afecta a su condición más personal.



Retablo, 2005.
Técnica mixta,
300 x 230 cm.



Retablito, 2013.
Aluminio,
90 x 69 cm.

⁴³³ *Ibid.*, p. 67.

Como bien apunta José Luis Clemente en su texto para el catálogo de la muestra celebrada en la catedral de Burgos, en la que se exhibió por primera vez este retablo junto a otras obras de nuestro autor, y otras tantas de la artista Carmen Calvo: “En esta obra tienen lugar encuentros que tan pronto pasan por el Giotto de la iglesia de San Francisco de Asís, como se detienen en los *proun* de El Lissitzky o en los contrarrelieves de Tatlin, para recalcar más tarde en la *Città ideale* de Piero della Francesca”.⁴³⁴

Puede afirmarse, a modo de recopilación, que el influjo del geometrismo más vanguardista, los cromatismos de un lúcido Yves Klein, junto al poso cultural más ancestral de las civilizaciones de Próximo Oriente, y por último, el hieratismo propio de movimientos como el Trecento italiano, son el caldo de cultivo para gestar una obra tan simple y tan compleja al mismo tiempo como es este *Retablo*. Aun tendría Navarro la oportunidad de actualizar su visión de este *Retablo*, versionándolo diez años más tarde al realizar un nuevo ejemplar de tamaño reducido, esta vez en aluminio pulido sin cromatismos añadidos, y aplicando, una vez más, la modernidad a la historia, al pasado y a las raíces culturales.

5.3. CUERPO, CONSTRUCCIÓN Y PENSAMIENTO

Qué duda cabe, llegados a este punto, de que la representación anatómica constituye una de las claves desarrolladas por nuestro artista a lo largo de su trayectoria. Empezó con aquellos dibujos de corte clasicista para hacerlos evolucionar hasta llegar a constituir las esculturas geométricas analizadas en el anterior capítulo, las cuales presentaban un sello inconfundible, que no es otro que la fusión entre cuerpo y arquitectura. Lo mismo acabó por suceder en las obras dedicadas a representar cabezas, con el retrato de introspección psicológica que llevan implícito. Esta hibridación entre cuerpo, construcción y pensamiento se desarrolló todavía más a lo largo de su última etapa creativa, en la que la tendencia hacia la simplificación de las formas, la proximidad al geometrismo y la necesidad de abstracción se vieron acrecentados hasta el punto de encontrar ejemplares en los que resulta ardua la tarea de identificar lo representado.

⁴³⁴ CLEMENTE, José Luis. “Carmen Calvo y Miquel Navarro, tras un retablo”. En: SIERRA, Rafael (com.). *Siglo XXI: Arte en la catedral de Burgos. Iconografías contemporáneas de Carmen Calvo y Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Burgos: Fundación Caja de Burgos, 2005, p. 31.

- 5.3.1. Cuerpos: terracotas y metales. Realismo y geometrismo

Ha quedado patente que esta fusión entre anatomía y arquitectura ha convivido junto a la hibridación entre surrealismo y geometría, algo que se ha podido apreciar en la plasmación de formas alusivas a elementos de lucha como cascos, lanzas o escudos, que a mediados de los años ochenta coparon la producción artística tanto en formato tridimensional como en la obra gráfica. En estos últimos años se observa una disminución de la creación dibujística y pictórica, quedando prácticamente solo obra referente a las cabezas, mientras que se ha visto acrecentada la producción escultórica, tanto en la representación de testas como de cuerpos.



Reposando, 2000.
Bronce pintado, 24 x 15,5 x 22 cm.



Man Ray.
Mannequin fatigué, 1926.
Impresión en gelatina de plata.

En cuanto al empleo matérico, la terracota, o la elección de materiales que simulan su apariencia, siguió siendo una constante en este último periodo. Siguiendo la estela de lo acontecido en los años ochenta, la década siguiente ofreció esculturas en pequeño tamaño realizadas especialmente en barro, pero también en bronce pintado emulando el efecto de la terracota, o combinando la tierra cocida con pequeños elementos metálicos elaborados con zinc o aluminio.



Cono azul, 2000.
Terracota pintada,
19,5 x 18 x 29 cm.

Formalmente, esta etapa comenzó con esculturas tendentes a la realidad, que con el paso de los años se fueron transformando en composiciones geométricas, que no guardaban parentesco alguno con la estética de sus predecesoras, aunque sí mantenían el nexo conceptual.

Esto ocurre en piezas como *Casc amb home* (1990-1995), que todavía presenta una estética muy en la línea de obras anteriores como las ejecutadas a principios y mediados de los años ochenta. Su explicación reside en que Navarro, aunque la finalizó en 1995, comenzó a ejecutarla en 1990, año en que todavía estaban muy presentes para el artista las normas estéticas de aquellas figurillas en terracota. Entramos de nuevo en ese desglose de formas y conceptos ya vistos, pero ahora renovados: una anatomía realista en posición sedente, cuyos brazos y miembro viril han sido amputados, así como una cabeza geométrica que alberga formas básicas y sostiene una pequeña anatomía asexual. El artista realizó una versión de esta obra en terracota para posteriormente trasladarla a bronce pintado. La misma estética es la que presentan las obras *Reposando* (2000) y *Constructor con luna* (2001), ejecutadas varios años más tarde, algo que resulta llamativo, no porque el tiempo transcurrido sean desmedido, sino por lo que sucede a lo largo de dicho periodo de tiempo. De tendencia formal distinta son los ejemplares ejecutados entre *Casc amb home* y *Reposando*, mucho más abstractas, geométricas y simplificadas. Inevitablemente traen a la memoria piezas de la etapa anterior como *Cuerpo en reposo* (1989) o *Coche* (1989), aunque las obras que nos ocupan son mucho más poéticas que aquellas, desprenden algo más de emoción, y además muestran una mayor individualización de los representados, quedando patente de forma más clara la personalidad de esos personajes. Aparecen en posición erguida en *Figura con cono* (1998) y *Figura con mosca* (1998), resalta la horizontalidad en obras como *Acostado I y II* (2000), mientras que *Buscando* (2000), *Cono azul* (2000) y *Postrado* (2000) presentan un mayor dinamismo y naturalidad, además de haber evolucionado notablemente en el terreno formal hacia lo geométrico. La estética asignada a estas pequeñas figuras remite indudablemente a las formas metafísicas de Giorgio de Chirico, artista con el que entronca sus creaciones incesantemente, inspirándose en esta ocasión en sus pinturas protagonizadas por personajes anónimos representados en maniqués. Motivos que también ocuparían algunas instantáneas de Man Ray en las que unos muñecos de madera articulada parece que posen para el fotógrafo.

A partir de entonces, el cambio de rumbo estético fue drástico, abandonando totalmente el realismo o los ligeros toques formalistas, para entregarse plenamente al plano geométrico más estricto. Este viraje también condujo al empleo total de materiales metálicos, aunque en la mayoría de las ocasiones tratados para que resulten de la gama cromática propia de la tierra. La excepción vino de la mano del primer proyecto de las obras *Abismos desde el corazón* (2000) y *Mirada urbana* (2000), únicas piezas anatómicas dotadas del color azul tan empleado por Navarro, y realizadas en madera. Un cúmulo de volúmenes angulares dan como resultado una escena en la que un cuerpo humano aparece sentado, en el que se identifica perfectamente el torso y las extremidades. Este mismo esquema compositivo es el que siguen obras como *Mirada urbana* (2001), esta vez ejecutada en hierro, *Sin título* (2002) realizada en aluminio, *Sin título* (2002) en bronce, o las efectuadas en bronce con óxido de hierro *Templo sentado* (2003), *Simbiosis* (2003), *Sin título* (2005) y *Abismos* (2012), todas ellas en la línea de trabajos tan internacionales y reconocidos como los efectuados por creadores como el estadounidense Joel Saphiro (1941), quien ejecuta esculturas formadas por acumulación de volúmenes geométricos dando como resultado formas minimalistas evocadoras a cuerpos humanos en movimiento. De Navarro le separa el dinamismo, muy evidente en la obra del neoyorkino y no perseguido por el valenciano, quien por el contrario busca un resultado mucho más próximo a actitudes pensativas y reflexivas.



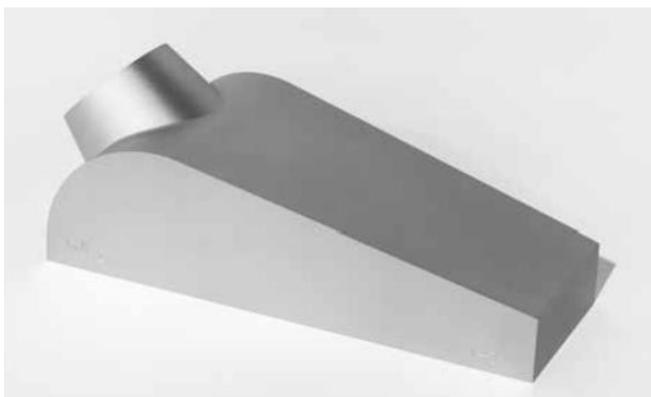
Joel Saphiro.
Sin título, 2007.
Bronce

No obstante, en 2012 ejecutó una serie de pequeñas figuras de hierro que, además de retratar temas alternativos como sus mascotas *Tina* (2012) y *Xete* (2012) cuyos prototipos en terracota se fechan en el año 2000, también representan cuerpos fragmentados con una fuerte carga sexual como ocurre en *Labios* (2012) o *Tronco* (2012) que aluden a genitales femeninos, y *Péndulo grande* (2012) o *Tranca* (2012) que remiten a formas masculinas. Estas pequeñas figuras se inspiran, tanto por las posturas adoptadas como por las mutilaciones que presentan, a las esculturas de terracota realizadas en la etapa anterior como *Prenyada* (1993), *Espatarrada* (1993) o *Batalla I* (1993). Las últimas ejecuciones en términos anatómicos regresan de nuevo a la combinación de cuerpos geométricos básicos

como ocurre en la pequeña escultura *Tórax* (2021), en la que se adivina un cuerpo humano sin extremidades ni cabeza, en posición tumbada, que encuentran su inspiración en obras de finales de los ochenta como *Cuerpo en reposo* (1989) que con el paso de los años ha mutado en formas más abstractas y futuristas.



Labios, 2012.
Hierro, 25 x 10 x 6 cm



Tórax, 2021.
Aluminio, 12 x 33 x 13,5 cm.



Tranca I, 2012
Hierro, 11,5 x 17,5 x 6,5 cm



Casc amb home I, 1990-1995.
Bronce pintado,
34,5 x 13 x 11,5 cm.



Figura con mosca, 1998.
Terracota y metal,
59 x 21 x 19 cm.



Postrado, 2000.
Bronce pintado y zinc,
53,5 x 20 x 24 cm.



Buscando, 2000.
Bronce pintado,
5,5 x 19 x 5 cm.



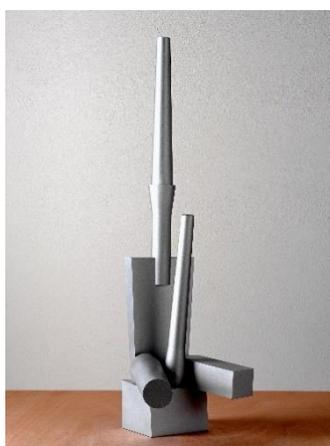
Acostado I, 2000.
Bronce pintado,
14 x 33 x 8 cm.



*Abismos desde el corazón
pequeña*, 2000.
Madera,
102,5 x 43,5 x 51 cm.



Constructor con luna, 2001.
Bronce pintado y zinc



Sin título, 2002.
Aluminio,
120,5 x 39 x 37,5 cm.



Templo sentado, 2003.
Bronce con óxido de hierro,
162 x 90 x 84 cm.

- 5.3.2. Cabezas: escultura y obra gráfica



Cobijo, 1997.
Zinc,
128 x 30 x 26 cm.



Casco Virtus I, 1997.
Zinc,
126 x 40 x 26 cm.



Eccehomo, 2018.
Zinc,
27 x 21 x 15 cm.

Obedeciendo al título del apartado que nos ocupa, y habiendo desgranado la evolución de las anatomías en relación con lo arquitectónico, comenzando por unas representaciones realistas de la complexión humana que muestran una progresiva transformación hacia las formas constructivas, se debe hacer lo propio con una parte concreta del cuerpo que, como ya se viene advirtiendo, es la que alberga el contenido de mayor calado intelectual. Las cabezas han constituido un tema central en la obra de Navarro desde prácticamente sus inicios. Sin embargo, no es hasta la etapa anterior a esta, cuando se produce ese ejercicio de humanizar la arquitectura colocando las cabezas como remate de los edificios, y que encarnan el concepto de cúmulo ideológico del individuo, en el que se reúnen un conjunto de creencias e ideales, del mismo modo que se agolpan los volúmenes geométricos creando unas obras a medio camino entre la estética cubista y constructivista. A partir de mediados de los noventa se dio un ligero cambio en la concepción de testas, que iban a aproximarse a formas más urbanas, siguiendo la línea temática de los años anteriores como sucede en *Testa amagatall* (1990), donde una cabeza hace las veces de soporte de un asentamiento urbano. Del mismo modo que tiene lugar una clara evolución hacia los elementos constructivos, son estos los que, a su vez, mutan hacia estéticas cercanas a lo bélico, a utensilios como cascos, lanzas y escudos, algo que entronca, como ya se vio en el anterior capítulo, con la afición del artista de coleccionar este tipo de elementos fabricados por diferentes culturas africanas. De esta manera, en obras como *Casco Virtus I* (1997), *Cobijo* (1997), *Casco industrial I* (1998) y *Casco rural* (1998) se puede observar dicha progresión, reforzada en las décadas siguientes con *Máscara avispa* (2003) y *Eccehomo* (2018), así como la relación que se establece entre ambos mundos, el



Mirada única, 2000.
Acuarela sobre papel,
26,5 x 18 cm.

arquitectónico y el defensivo, siempre asociándolos a una temática común que no es otra que la alusiva a las cabezas.

Miquel no solo colecciona este tipo de piezas realizadas por tribus ancestrales, por contradictorio que pueda parecer, también son muy de su gusto los robots y demás juguetes de seres fantásticos modernos. Se trata de una atracción que se genera, como en tantos otros casos, en la época infantil y juvenil, cuando Navarro quedaba impresionado viendo las películas de ciencia ficción de la época, o cuando observaba los cromos de Nestlé que coleccionaba, en los que aparecían cohetes y otros artilugios futuristas. Por su apariencia metálica, reluciente y robusta, casi indestructible, quedan perfectamente asociados a los protagonistas de algunas de sus obras como los guerreros que producirá más adelante, pero también de algunas cabezas que representó en estos años. Es el caso de *Cabeza protectora* (2000), que acabaría siendo el galardón del Premio Mundial de las Artes, o de su versión cromada *Cabeza protectora II* (2000), en las que un casco cubre completamente cabeza y rostro del representado dejando como único acceso al exterior una pequeña ventana a la altura de los ojos, una fórmula que se repite con cierta frecuencia en las representaciones, tanto tridimensionales como pictóricas y dibujísticas de estos años, como se observa en la serie de acuarelas *Cabeza con ventana* (2000) y *Mirada única* (2000), entre muchas otras.



Cabeza con ventana II, 2000.
Acuarela sobre papel,
105 x 75 cm.



Cabeza protectora, 2000.
Aluminio,
15,5 x 10 x 6 cm.



Moño, 2000.
Terracota,
9,5 x 7 x 7,5 cm.

Del mismo modo que las obras de temática anatómica fueron mutando hacia formas totalmente geométricas, las cabezas muestran una evolución que corre pareja a la que se da en la representación del cuerpo. Es por ello por lo que tras las testas analizadas tiene lugar la creación de una serie de obras mucho más volumétricas donde las geometrías y los vértices angulosos se acumulan dando lugar a unas interpretaciones totalmente nuevas del tema que nos ocupa. Su apariencia robusta y maciza, volúmenes que inciden en otros creando una muy interesante perspectiva, simplicidad de formas gracias al geometrismo extremo, y un juego de luces y sombras creados por la diferencia de volúmenes, son las características de un conjunto de obras que suponen la culminación de toda una trayectoria buscando la concepción arquitectónica definitiva.



Cabeza atravesada, 2001.
Hierro



Sin título, 2001.
Acuarela sobre papel



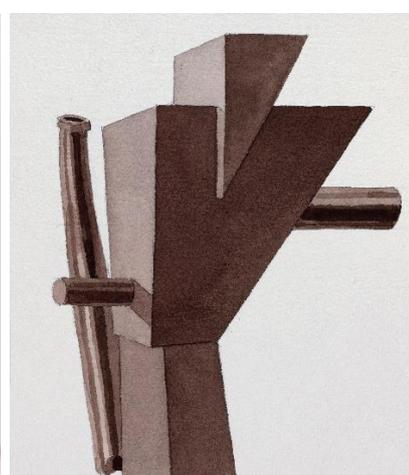
Lengüeta, 2003.
Hierro



Sin título, 2003.
Hierro



Cabeza con tubo, 2004.
Hierro



Esquinas del abismo V, 2005.
Acuarela sobre papel



Penacho azul, 2004.
Acuarela sobre papel



Casco y esquinas, 2005.
Acuarela sobre papel



Casco amb font, 2008.
Acuarela sobre papel

Así ocurre en obras como la escultura *Cabeza atravesada* (2001) o la acuarela *Sin título* (2001), que presentan formas angulares, pero también curvas, dando como resultado la combinación de piezas geométricas y orgánicas, mostrando incluso algún detalle decorativo en sus lados más planos. Ya en 2003, con piezas como *Lengüeta* (2003) o *Plaqueta* (2005), se detecta cómo esa ornamentación y el empleo de curvaturas va desapareciendo para dejar paso a perfiles rectos como los que muestran las esculturas *Sin título* (2003) y *Cabeza con tubo* (2004), o la serie de acuarelas *Esquinas del abismo* (2005). Es a partir de mediados de la década cuando Navarro siente una fuerte atracción por los cromados potentes, filia que se observa en algunas obras ya analizadas y que también afecta a lo referente a la representación de cabezas, como en las acuarelas *Penacho azul* (2004), *Casco y esquinas* (2005) o *Casco amb Font* (2008).

En cuanto al aspecto matérico, continuando con el empleo de elementos escogidos en la etapa anterior, los metales siguieron siendo los absolutos protagonistas en la vertiente escultórica, mientras que en el plano gráfico lo fue la acuarela sobre papel. Cabe recordar que, aunque algunos metales sean considerados lo opuesto a la terracota, y teniendo en cuenta la pasión que despiertan en nuestro artista los materiales terrosos, se puede considerar que la elección de elementos como el hierro colado encuentra su motivación en el resultado estético, ya que el óxido emparenta con la tonalidad y las connotaciones del barro cocido.

5.4. PODER Y DESEO: LO PUNZANTE

De lo que se ha venido tratando puede extraerse que la obra de Miquel Navarro surge de las más variadas bases, artísticas y biográficas, que en numerosas ocasiones constituyen una hibridación de conceptos encontrados entre sí. Uno de esos puntos de partida es el relacionado con escenas donde lo punzante actúa como protagonista, y que no es más que lo resultante de toda esa filosofía que gira en torno a la simbiosis entre placer y dolor, entre atracción y amenaza, entre pasión y violencia. A lo largo de la trayectoria del artista se ha podido observar en repetidas ocasiones la presencia de elementos afilados e hirientes que realmente no dejaban de ser un acompañamiento formal de la escena verdaderamente relevante de la obra, y lo hacían desde diversas figuras que han acabado por ser un icono dentro de su producción artística, como son los cactus o algunas armas afiladas, que terminaban por asociarse a todo tipo de escenas de dominación y lucha como las protagonizadas por guerreros combatiendo o por grupos de individuos donde unos subyugan a otros, así como de cuerpos mutilados. Es por ello que lo punzante y lo violento siguen un mismo camino que da como resultado una concepción común, a caballo entre el placer y la tortura, entre el “Poder y deseo”,⁴³⁵ como tituló una de sus intervenciones en ARCO. Sensaciones que, como ya había sucedido en anteriores ocasiones con otros contenidos, aunque opuestas, no solo conviven en armonía sino que, además, van de la mano para concluir en un concepto único que desarrolló en todos los formatos, especialmente en su obra gráfica y tridimensional, aunque también en fotografía.

- 5.4.1. Cactus

La relevancia del medio es un factor que ha estado muy presente en la obra de nuestro artista. Lo mismo ocurre con todo lo relacionado con lo autobiográfico. El cactus, particular familia dentro del reino de las plantas que se convertirá en epicentro de su universo estético vegetal, forma parte del entorno próximo e íntimo de Navarro, y para comprobarlo basta con una visita a su estudio, donde un patio repleto de cactus actúa como antesala del espacio donde Navarro trabaja sus piezas de mayor tamaño y almacena algunas de ellas. En dicho patio, cuya disposición no queda tan alejada de uno de sus primeros

⁴³⁵ Así se denominó el stand monográfico que el diario *El Mundo* dedicó a Miquel Navarro en la Feria ARCO 2016 en la que lo punzante se erigía en protagonista del conjunto.

relieves titulado *Figa palera* (1979) en el que un laberinto conducía a un recinto que albergaba un cactus, estos vegetales conviven con un grupo de esculturas en hierro oxidado, formando un conjunto de obras y plantas que bien podría ser un símil de una de sus ciudades, donde dominan las formas ascendentes, pero también la importancia de la unidad frente a la potencia de la individualidad.



Patio del estudio del artista y detalle de la exposición “Caso de estudio. El gabinete secreto de Miquel Navarro”, celebrada en 2020 en el IVAM

En ese estético juego donde la verticalidad constituye una máxima, no se puede dejar de interpretar estas formas, tanto las del cactus como las de las esculturas, como tótems, recordando la atracción que siente Navarro por dichas manifestaciones producidas por las culturas ancestrales, pero también como falos enhiestos, transformando en realidad las escenas fantásticas en las que rascacielos y cactus compiten en altura, plasmadas en dibujos y pinturas como *Cactus guarda* (1996). Tanto por la morfología del cactus como por la trayectoria del creador, resulta evidente la asociación formal que surge entre la planta y lo fálico. El gusto por coleccionar este tipo de plantas es tal, que en la exposición monográfica dedicada



Cactus guarda, 1996.
Acuarela sobre papel,
105 x 75 cm.

al artista en 2020 organizada por el IVAM, “Caso de estudio. El gabinete secreto de Miquel Navarro”, se decidió exhibir algunas de sus cactáceas, que quedaron expuestas como si de sus obras de arte se tratase, mostrando el lugar que ocupan en su universo más íntimo y personal. Al preguntarle sobre esta afición a coleccionarlos, el artista confirma que se trata, una vez más, de una analogía entre lo real y lo mental, entre la pasión y el dolor:

La aparición de la imagen del cactus es muy frecuente en mis obras. Es otra forma de fusionar, igual que en los guerreros, sexualidad por su forma fálica, y violencia o dolor por sus pinchos. Es quizá una metáfora de la vida entendida como mezcla de placer y tortura. El cactus es una imagen de la belleza, de la pena, del dolor incluso físico y de una metamorfosis en la que participa también los insectos, la enfermedad y los humanos.⁴³⁶

Tras algunas experiencias artísticas anteriores en las que ya había aludido al contenido cactáceo, como ocurre en las acuarelas *Aljub* (1982), *Bola azul* (1982) o *Saint Michel* (1983), las cuales constituyen un primer acercamiento al tema, fue a mediados de los noventa cuando comenzó a elaborar una serie de pinturas cuya ejecución se prolongó hasta finales de la década, y que conforman un grupo muy interesante, no solo por los contenidos temáticos, atractivos por sí mismos, sino también por la calidad estética de las escenas, así como por la impecable pericia técnica que estas acuarelas destilan.



Cactus panteón, 1996.
Acuarela sobre papel,
105 x 75 cm.



Oblicuo I, 1996.
Acuarela sobre papel,
105 x 72,5 cm.



Panteón con azul, 1996.
Acuarela sobre papel,
105 x 75 cm.

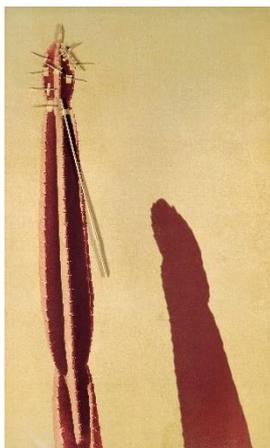
⁴³⁶ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 27 de mayo de 2019.

Mientras que en *Cactus guarda* (1996) la vegetación es plena protagonista junto a un edificio de completa alusión fálica, en otras acuarelas como *Cactus panteón* (1996), *Oblicuo I y II* (1996) o *Panteón con azul* (1996) adoptan un tamaño mucho menor respecto de la construcción, aunque siguen conservando la capacidad de captación gracias al empleo de colores vivos. Sin embargo, cabe destacar que en todas ellas el cactus adopta formas geométricas muy próximas a lo que serán las esculturas de guerreros, ataviados con lanza y escudo, que se desarrollan en estos mismos años, algo que lleva a la conclusión de que para su artífice el cactus refiere connotaciones protectoras y defensivas, que en la realidad se traduce en afiladas púas, y en la ficción de sus pinturas adopta su icónica apariencia guerrera cuyo fin no es otro que salvaguardar al panteón que le acompaña. De 1998 son un conjunto de serigrafías que continúan con el tratamiento del cactus, dejando atrás la concepción desde la abstracción para reformularlo en líneas más realistas. Desde una estética mucho más agresiva que presenta fuertes ejes verticales y proyecta sombras cargadas de dramatismo, estas serigrafías constituyen la antesala de lo que pocos años más tarde sería el trabajo fotográfico de Navarro. Tanto en *Cactus con escarabajo* (1998) como en *Cactus con púas* (1998) un cactus columnar aparece en primer plano proyectando una potente sombra de indudable carácter fálico. Del mismo modo que las almendras y los fósiles aludían a formas vaginales, Navarro encuentra en el cactus ascendente una perfecta alusión al pene erecto, al que dota de elementos adosados a modo de collage con los que aporta perspectiva y volumen al conjunto. En cambio, en un ejercicio de plasmar los conocimientos que el artista ha adquirido sobre el mundo de las cactáceas, en *Cactus azul* (1998) introduce una nueva tipología de planta conocida como suculenta o crasa, cuya imagen desarrollará en otras serigrafías como *Cactus verde con pincha* (1999), *Cactus enfrentados* (1998) o *Cactus y crasa con azul* (1998), donde aparecen ambas plantas en actitud amenazante, intimidándose entre sí, y cuyas hojas puntiagudas actúan como armas, dando como resultado una escena repleta de tensión y belicosidad.

Fue a partir de 1999 cuando estos contenidos se trasladaron al formato tridimensional retomando formalmente la concepción más geométrica del cactus que aparecía en las acuarelas de algunos años atrás, y que aludían a los guerreros propios del repertorio de Navarro con una serie de cuatro esculturas titulada *Cactus geométrico* (1999), elaboradas a base de plomo y zinc, así como la escultura *Cactus abombado* (2005) en la que la planta adoptaba aspecto humano desde líneas curvas.



Cactus con escarabajo,
1998.
Serigrafía sobre tela,
240 x 140 cm.



Cactus con púas, 1998.
Serigrafía y collage
sobre tela,
240 x 140 cm.



Cactus enfrentados,
1998.
Serigrafía sobre tela,
240 x 140 cm.



*Cactus y crasa con
azul,* 1998.
Serigrafía y collage
sobre tela,
240 x 140 cm.



Cactus geométrico II, 1999.
Plomo y zinc,
43 x 16 x 10 cm.

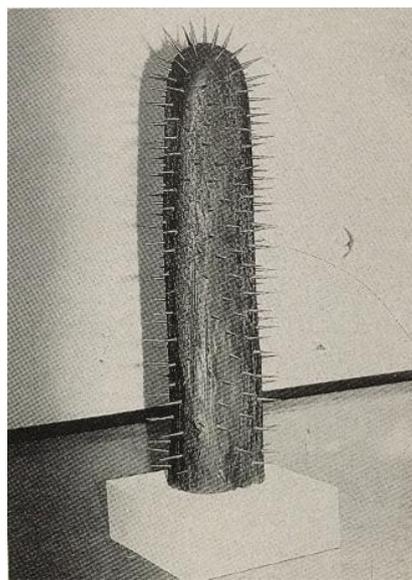


Cactus abombado, 2005.
Hierro,
199,5 x 122 x 122 cm.

Al hilo de la representación de estas plantas-guerrero cabe decir que Navarro, no solo se basó en la inspiración que le proporciona su entorno más íntimo, así como en un imaginario propio muy consolidado, sino que también supo estirar los flecos de la historia del arte y versionar un concepto que ya había plasmado Julio González a principios del siglo XX con su escultura *Hombre cactus I* (1939), cuyo original en hierro se conserva en el IVAM. Creada en plena guerra civil española, pretende transmitir el horror del conflicto bélico que, aunque vivido en la distancia por el artista que residía en París, le afectó profundamente. La disposición truncada de las partes que la conforman, la boca abierta que grita, así como las numerosas zonas punzantes que presenta a lo largo y ancho de su anatomía, se traducen en el dolor que provoca un conflicto armado de tal calibre. Si para González las púas son el sufrimiento materializado, para Navarro son la defensa, la amenaza, un arma con la que protegerse –de ahí su asociación formal a los guerreros– pero que, en un nuevo juego de contrastes, conecta directamente con la supervivencia de una vegetación que se mantiene viva con muy pocos medios, y también, cómo no, a un dolor relacionado con la sexualidad, una relación que viene dada por la imagen fálica que el cactus proyecta. La misma aproximación al tema del cactus a través de una mirada irónica dirigida hacia lo fálico es la que capta y expresa el artista catalán Salvador Juanpere (1953) en algunas de sus creaciones. Un ejemplo de ello es su *Peça núm. 3* (1982), formada por un monolito de madera completamente vertical, de cuya superficie emanan espinas metálicas.



Julio González.
Hombre cactus I, 1939.
Hierro forjado y soldado,
65,5 x 27,5 x 15,5 cm.



Salvador Juanpere.
Peça núm. 3, 1982.
Madera y hierro



Brazo con cactus I, 2000.
Impresión electrónica sobre papel

Con el año 2000 llegaba un giro radical en el tratamiento de esta temática, no solo por la concepción y la interpretación que se hizo de ella, sino también, y más especialmente, por las nuevas formulaciones técnicas desde las que se planteó. A partir de entonces cesó la sucesión de imágenes de cactus, ya fueran abstractos o realistas, lo que dio paso a unas obras en las que púas, pinchos y otros elementos punzantes son complemento de estructuras alargadas, prosiguiendo con la asociación entre cactus y falo. La irrupción de la fotografía en el repertorio de Miquel Navarro tuvo lugar a finales de la década de los noventa extendiéndose hasta nuestros días, y aunque sus series de instantáneas tienen un lugar propio dentro de esta investigación, no puede obviarse la visualización de algunas de estas imágenes en este apartado, en consonancia con las obras que nos ocupan.

Es con la serie *Brazo con cactus* (2000) con la que el artista extrapoló el tema del cactus al terreno corporal humano –más allá de lo genital– plasmando en las instantáneas dichas extremidades repletas de espinas. Son imágenes tremendamente líricas, con una gran carga poética que desprenden una fuerte sensación de inquietud y misterio gracias al claroscuro generado por el contraste de luces y sombras que crea una iluminación directa y focalizada, en la que se detecta una estética próxima a las escenas del cine expresionista alemán, proyectando sombras opacas llenas de un dramatismo que evoca de forma evidente a las sombras de las serigrafías ejecutadas en 1998, tratadas anteriormente. Según ha apuntado su autor, parte de la inspiración de estas imágenes reside en algunos films de ciencia ficción de los años cincuenta, concretamente *El experimento del doctor Quatermass* (1955) dirigida por Val Guest, en la que un ser humano sufría mutaciones que le llevaban a convertirse en vegetal, desarrollando características propias del cactus.

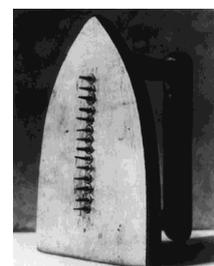


Fotograma de *El experimento del doctor Quatermass* (Val Guest, 1955)

Volviendo a las instantáneas de Navarro, se trata de escenas en las que se da una sutil alternancia entre delicadeza y agresividad, destilan ataque y también sentido de defensa, y oscilan entre el clasicismo y la ya repetida primitiva tosquedad, tan del gusto de Navarro. Un contenido minimalista, plasmado desde una estética expresionista, junto a una iconografía potente dieron como resultado unas imágenes con entidad propia, de gran intensidad y firmeza, que definen rasgos muy personales del artista y que retratan a un ser humano que muta como último recurso ante un contexto adverso aproximándose al umbral de lo trágico. El éxito de estas imágenes reside en el hecho de estar ante uno de los primeros experimentos fotográficos de un artista consolidado y muy establecido en su lenguaje plenamente escultórico, que decidió probar nuevas vías de expresión y que encontró en la fotografía un ámbito en el que no solo se sintió cómodo, sino que además le permitió trasladar sin obstáculos los conceptos ya trabajados en pintura y escultura, sin renunciar a los rasgos escultóricos que definen toda su obra. Su rodaje artístico y cultural le permitió ejecutar con acierto esa traslación de lo punzante desde los cactus hasta la anatomía humana, incrementando más si cabe la poética de las imágenes.

La fórmula de transformar un objeto ordinario o una imagen cotidiana en algo no funcional de connotaciones perturbadoras mediante la modificación o adición de otros objetos ya se dio a principios del siglo XX de la mano de artistas como Man Ray (1890-1976), cuyos *ready mades* le valieron un lugar preeminente dentro de los movimientos dada y surrealista. Obras como *Cadeau* (1921) constituyeron una fuente de inspiración para nuestro artista. En ella se observa una plancha a la que se le ha añadido catorce clavos en una sola hilera, eliminando toda funcionalidad. Los matices punzantes de los clavos se asociaron a connotaciones sádicas como ejemplo del poder del objeto que escapa a las reglas de la lógica. Arturo Schwarz, marchante de Man Ray, insistió acerca de la relación existente entre estos objetos y su relación con el erotismo:

Cadeau es un producto típico del humor de doble filo de Man Ray. No es necesario enfatizar sus implicaciones sádicas. Su aspecto erótico es revelado por la observación de Man Ray: “Puedes romper un vestido con él. Lo hice una vez y le pedí a una hermosa niña de color de dieciocho años que se lo pusiera mientras bailaba. Su cuerpo se mostraba a través de ella mientras se movía, era como un bronce en movimiento. Fue realmente hermoso”.⁴³⁷



Man Ray.
Cadeau, 1921

⁴³⁷ Ficha de la obra en la web de la Tate Modern. *Cadeau*. En: www.tate.org.uk (18 de mayo de 2022).

En este sentido, Man Ray reconoció en numerosas ocasiones que sus fotografías eran “radiografías”, en referencia a sí mismo,⁴³⁸ algo que bien podría aplicarse al caso de Navarro, cuyo corpus artístico es, como ha quedado sobradamente demostrado, plenamente personal, íntimo y autobiográfico.

Fue algunos años antes a la creación de *Brazo con cactus* cuando la fotógrafa cubana Marta María Pérez Bravo (1959) comenzó a captar sus más conocidas instantáneas en las que un cuerpo femenino (el de la propia fotógrafa) es retratado en circunstancias violentas, que en numerosas ocasiones se expresa mediante heridas abiertas, magulladuras y otros signos de agresividad como la erupción en la piel de sus características espinas. Es lo que sucede en obras como *Protección* (1990) o *Con tu ayuda salgo* (1996), en las que imágenes relacionadas con la feminidad se conjugan con ideas amenazadoras como la soledad, la muerte y el dolor. Rastreado los orígenes de la autora se comprende la relación existente entre estas escenas y los rituales arcaicos propios de la santería cubana en los que la ofrenda del cuerpo constituye un eje vertebrador, y así lo explica Juan Antonio Molina en el texto del catálogo *Marta María Pérez Bravo*.⁴³⁹ Tanto en la obra de Pérez Bravo como en la de Navarro se encuentran conexiones con lo ancestral, dando como resultado imágenes con fuerza propia y con un contenido de entidad que permiten ahondar en las motivaciones de sus creadores. Otras polaridades que comparten ambos artistas son, además de la que nos ocupa, el discurso enigmático de la máscara –en el caso de la cubana– o el casco –en el caso del valenciano–, pero también otros conceptos como la importancia estética de lo carnal y lo corporal, y el empleo del cuerpo como arma, que en el caso de Miquel aparecerá con las serigrafías de guerreros. De la misma manera que en la obra de Pérez Bravo se encuentra la disyunción entre lo imaginario y lo real, entre lo material –el cuerpo– y lo espiritual, también guardan parentesco con los contenidos eróticos, pero en su caso unidos a ideas contrapuestas como el fin de la vida, algo que Navarro también tuvo muy presente en gran parte de sus creaciones como las que representan mutilaciones y emanaciones.



Marta María Pérez Bravo.
Protección, 1990.
Fotografía, 40 x 50 cm.

⁴³⁸ Biografía de Man Ray en la web de la Tate Modern. *Man Ray*. En: www.tate.org.uk (18 de mayo de 2021).

⁴³⁹ MOLINA, Juan Antonio. “El templo y la ofrenda”. En: FARÍAS CAMPERO, Carolina (coord.). *Marta María Pérez Bravo* [catálogo de exposición]. Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009, p. 13.

Las siguientes obras que ejecutó el creador objeto de esta tesis en lo referido a lo punzante fue *Transmutación* (2001), una serie de tres esculturas en aluminio con un significado algo más perverso que las obras analizadas anteriormente. La trilogía equipara un enérgico miembro viril a un arma similar a una porra revestida de pinchos férreos, como parte de todo el repertorio simbólico fálico que en la obra de Miquel Navarro es extenso, y que se justifica en la fijación por representar al falo como generador de vida, como una fuerza suprema, que en este caso reproduce con un lenguaje directo y claro, manteniendo una iconografía potente, y materializándolo a través de un elemento sólido, fuerte, frío y distante como es el aluminio. En la habitual concatenación, tan del gusto del artista, esta *Transmutación* no deja de ser un cactus humanizado, con su forma alargada y ascendente a la vez que punzante e hiriente. De nuevo, un tótem amenazante o en actitud defensiva. No es otra cosa que placer y amenaza. Por un lado, esta planta, emblema de lo punzante, lleva implícita una infinidad de asociaciones formales y conceptuales que atraen fuertemente la atención del artista. Por otro lado, su longitud y ascendencia encuentran un nexo común a las figuras totémicas, y siempre fálicas, de las culturas ancestrales. Llama la atención que ambos elementos sean coleccionados por Navarro, atesorándolos con especial afecto en su casa-estudio de Mislata, creando un interesantísimo diálogo entre ambos entes, del que su dueño hace uso de vez en cuando para realizar obras como esta, repletas de significados y de ambivalencias ya comentadas, aunque en este caso la más llamativa es la de conjugar ancestralidad y porvenir. Una ancestralidad que viene dada por la unión que mantiene con el origen desde el prisma cultural (lo totémico), corporal (lo fálico) y engendrador. Y un futuro que se adivina gracias al empleo de un material moderno, asociado al progreso técnico, pero también por la mutación del ser humano, como si de una película de ciencia ficción se tratara, y desde un lenguaje plenamente contemporáneo.



Transmutación I, 2001.
Aluminio,
68 x 25 x 21 cm.

Tendrían que pasar diez años hasta que el artista retomara los contenidos relacionados con lo espinoso, y lo hizo de forma grandiosa, con dos instalaciones que romperían definitivamente con todo lo anterior. Aunque ambas instalaciones se analizarán con mayor amplitud en el capítulo dedicado a las mismas, no puede obviarse tratar su estética en este punto.



Placón (detalle), 2011.
Aluminio,
Medidas variables

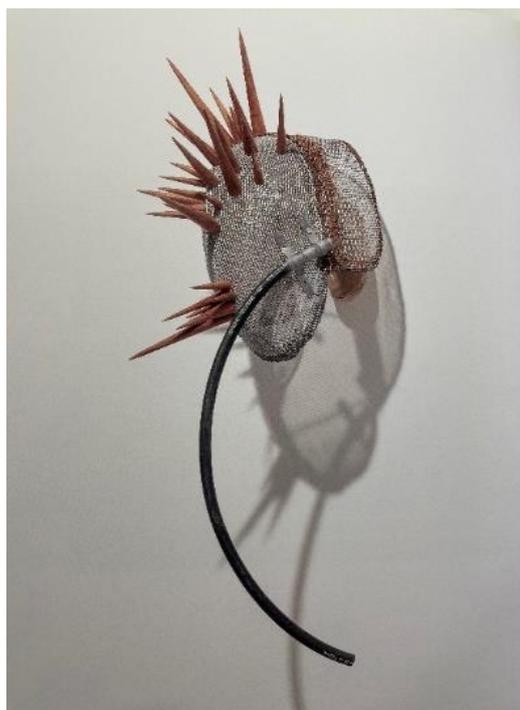
Placón (2011) y *Contrafuertes* (2011) son dos soberbias composiciones formadas por un implacable tótem de connotaciones formales próximas a la estética naval, que se encuentra rodeado de diminutas púas afiladas dispuestas sobre el suelo. En esta ocasión el gran falo erecto deja de mostrar espinas en su superficie, siendo él mismo un gran punzón, mientras que es el suelo el que reproduce infinidad de pinchos, a modo de pequeñas pero múltiples defensas cuyo fin no es otro que el de proteger al gran tótem. Tanto su morfología apuntada como el empleo del aluminio contribuyen a acrecentar la relación de esta escena con la proa de un barco, que con un sencillo cambio de orientación pasa a adquirir una notable verticalidad que contrarresta la horizontalidad de ese manto de púas que lo rodean. Posteriormente, en 2012, dentro de su etapa fotográfica más prolífica, crea el tríptico *Contra el muro* (2012), en el que unos primerísimos planos de dos tipos de cactus diferentes flanquean una instantánea en la que un varón desnudo orina apuntando contra la pared a través de un pene cerámico.



Contra el muro, 2012. Fotografía

El detallismo de las imágenes desvela una técnica impecable y el dominio de la práctica fotográfica, pues, como se verá en el apartado correspondiente, Navarro en 2012 ya acumulaba una experiencia considerable con la cámara. Por su parte, el empleo del blanco y negro acrecienta la sensación de un tiempo paralizado, plasmando una atmósfera atemporal, propia de la estética adoptada por el movimiento metafísico. Estas escenas guardan un parentesco evidente con algunos fotogramas de la película que Navarro rodará en 2013, *Mineral* (2013), cuyas escenas se desglosarán pormenorizadamente.

La última creación que llevó a cabo en relación a estos contenidos fue su llamativo *Casco avispa* (2012), versionando la obra ejecutada en 2003 bajo el título *Máscara avispa*. Una máscara de red metálica, comúnmente empleada en la práctica de la esgrima pero que también trae a la memoria un antiguo casco de apicultor, revestida por una serie de púas de tamaño variable realizadas en madera, dispuestas a la altura de la frente y la boca, van acompañadas, en un lateral, de un conducto plástico en forma de tubo que se adhiere a la máscara mediante una sujeción metálica. En esta creación se reencuentran dos conceptos muy utilizados por el artista a lo largo de su trayectoria, como son los insectos y los cascos o



Casco avispa, 2012.
Hierro, madera y goma
33 x 40 x 30 cm.

cabezas. Sirva esta obra para justificar la pervivencia de las ideas infantiles que ya imprimían de nostalgia sus primeras obras, cuyo origen es la fauna que habitaba su entorno rural más próximo, pero también esa estética de ser mutante que captaría toda la atención de un joven Miquel en alguna película de ciencia ficción. Tampoco se debe pasar por alto esa doble interpretación estética, a modo de curioso juego cíclico, mediante el cual un humano que ha adoptado la apariencia física de un insecto, lo hace a través de un elemento, en este caso la máscara, que protege precisamente de ese mismo animal.

- 5.4.2. Guerreros: serigrafías y esculturas

Resultaría redundante detenerse a aseverar en este punto que los contenidos sexuales, sensuales o eróticos constituyen el eje vertebrador de la obra de Miquel Navarro. Es algo que ha quedado sobradamente demostrado en numerosas ocasiones desde que empezara a trasladar al papel todas esas ideas anatómicas, históricas y simbólicas que tenía en su cabeza, y que con el tiempo abandonarían el dibujo y la pintura para trasladarse a la tridimensionalidad. Por el contrario, sí resulta interesante hacer memoria y revisar ciertas obras ejecutadas algunos años antes de la etapa que nos ocupa, con el fin de observar las bases que Navarro sembró para poder llegar a crear los lenguajes de las obras que a continuación se van a desglosar. Del mismo modo que ocurre con lo erótico, los contenidos alusivos a personajes dedicados a la defensa, al ataque o a la vigilancia, también constituyen una de las piedras angulares que articulan su conjunto artístico. Así, aquellas torres-vigía de principios de los ochenta ya desprendían un fuerte carácter bélico y amenazante; algunos cuadernos de viaje fechados hacia 1990 reflejan en sus páginas una serie de dibujos en las que parejas de hombres en actitudes agresivas consuman el acto sexual; además, no debe obviarse todo el reguero de escenas protagonizadas por miembros viriles mutilados con sus respectivas emanaciones, así como ciertos collages, entre otros tipos de técnicas, en las que representaciones figurativas anatómicas de aire clásico muestran sus genitales a modo de elementos metálicos adosados; y por último, el universo temático que Navarro dedicó a la diosa-guerrera Minerva, y al repertorio icónico que gira en torno a la figura de la lanza. Todos estos fueron los antecedentes, las bases, sobre las que Navarro trabajó la culminación de esta idea de guerrero erótico, que materializó tanto en esculturas como en dibujos, pinturas, serigrafías y collages, y desde estéticas próximas al realismo, el geometrismo y la figuración.

Con el único fin de organizar una amplia cantidad de imágenes e ideas alusivas a la exaltación de la épica militar, se van a analizar, en primer lugar, las pinturas, serigrafías, dibujos y collages, para posteriormente hacer lo propio en el plano tridimensional. Es por ello que las primeras obras que no ocupan son las que conforman la serie *París* (1996), un conjunto de dibujos sobre papel protagonizadas por figuras anatómicas masculinas, desprovistas de cualquier ropaje que deja ver su fornida musculatura. En unas ocasiones se ven acompañadas de grandes insectos, en otras se muestran en actitudes de reposo o interactuando con ciertos artilugios y elementos, siempre mostrando un cuerpo ejercitado

y fuerte, que se ve rematado por la cabeza, de estética puramente geométrica, tal y como Navarro ideó sus esculturas de cabezas vistas con anterioridad. Estos primitivos dibujos de guerreros desprenden sensualidad por sí mismos, por su dinamismo, actitud, belleza corporal, y la combinación exótica de cuerpo humano y cabeza futurista, sensualidad que se ve reforzada gracias a un elemento común a todas estas escenas: el falo como eje vertebrador de todas ellas. El miembro aparece en varios contextos, con diversas finalidades y en distintas actitudes, ya sea en reposo, erecto, mutilado, emanando fluidos, metaforizado en forma de fuente y de rascacielos. Qué duda cabe de que estas ilustraciones son la base sobre la que se sustentará todo un reguero de pinturas de este mismo tema, aunque tratado de forma más completa técnicamente, y que se erigirá en una de las obras más reconocibles e icónicas de nuestro autor.

Es en 1998 cuando Navarro materializa sus ideas sobre guerreros creando la serie *Batallar* (1998), una serie de serigrafías, pinturas y collages en las que destacan numerosos rasgos que a continuación se disgregarán. Estas escenas muestran un notable dinamismo, ausente en las anteriores representaciones de luchadores, aunque debe destacarse que las propias acciones de los representados son por sí mismas muy dinámicas. Los cuerpos que agreden y atacan con una fuerte carga sexual. Estas parejas de hombres están luchando, bien con la fuerza que caracteriza sus cuerpos atléticos, bien ayudados por las armas que emplean. Unas armas que pueden ser objetos como el puñal, o bien el propio pene erecto del agresor, generando una ambivalencia que se enmarca en un modo muy particular de entender la evolución del ser humano, y que el propio artista reconoce: “Por una parte me interesa el cuerpo humano, y por otra, los elementos más definidos como son las herramientas o las armas”.⁴⁴⁰ Es en esta interpretación del falo como arma donde Navarro encuentra la atracción que le empuja a realizar estas escenas tan eróticas como agresivas, pero sin duda poéticas. Estamos ante una apología del macho, al instinto sexual. Asociada queda la imagen del vencedor al mejor dotado, al tiempo que el peor armado acaba por ser vencido. Viven a través de la fuerza de su pene, y mueren con su ausencia que es la castración. Es un falo polivalente, que hace las veces de porra, puñal, espada o lanza, pero también de fuente, caño o manguera, es decir, es arma al tiempo que engendrador de vida.

⁴⁴⁰ *Apud.* BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado*, p. 32.

En muchos momentos no soy consciente de por dónde y con qué se están agrediendo. Sin ninguna duda, esta es una lucha entre machos donde están implícitas, de una manera inconsciente, una sexualidad reprimida y una defensa de la propiedad. No deja de ser un pasaje arcaico, primitivo y salvaje que aún se da en nuestra sociedad actual.⁴⁴¹

Estamos ante expresiones metafóricas de las relaciones humanas contemporáneas, con actitudes predominantemente homosexuales, en las que se alardea de un falo que adquiere poderes tan dispares como el de perpetuación de la vida y el de darle fin a la misma. En ellas, su artífice reconoce cierta perversidad, ajenas a los puritanismos, y las considera una materialización de su deseo, siempre mezclado con un particular toque de fantasía: “La imatge del sexe en la meua obra és quasi sempre masculina perquè eixe és el meu desig eròtic”.⁴⁴² Son figuras actuales y clasicistas al mismo tiempo. Las cabezas de tintes constructivistas y la localización desconocida en las que se sitúan, hacen de estas escenas algo propio de nuestro tiempo. Sin embargo, las anatomías hercúleas y atléticas, así como la fragmentación de los cuerpos, nos remiten a las estatuas grecorromanas y a todo el repertorio iconográfico que quedó plasmado en las cráteras y otros soportes acerca de los más valientes combatientes y héroes de guerras legendarias, desprendiendo una fuerte carga arqueológica referente al vestigio. Estas obras plasmarían la carga homoerótica del arte clásico, que ha sido una fuente constante de inspiración para los artistas homosexuales desde el Renacimiento hasta el siglo XX. Un nuevo encuentro entre lo más inmediato y la más remota antigüedad se verifica en la obra de Navarro, sin obviar otras combinaciones, en origen contradictorias, como son el sexo y la muerte, o el amor y el dolor, la virilidad y la derrota, deseo y temor, mutilación y renacimiento, siempre desde una perspectiva irónica que nunca falta en sus expresiones.



Grupo de guerreros azul/gris con casco de plata, 1998.

Acrílico / Serigrafía sobre tela,
240 x 140 cm.

⁴⁴¹ NAVARRO, Miquel. “Miquel Navarro”. En: SIERRA, Rafael (com.). *Siglo XXI: arte en la Catedral de Burgos. Iconografías contemporáneas de Carmen Calvo y Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Burgos: Fundación Caja de Burgos, 2005, p. 35.

⁴⁴² BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Op. cit.*, p. 42.

Mientras que la serie *Batallar* está compuesta por once obras, la serie *Grupo de guerreros* la conforman un total de ocho, resultando llamativo el hecho de que todas ellas están confeccionadas únicamente con dos escenas que se van repitiendo, con variaciones, y que pueden diferenciarse fácilmente, dando como resultado obras de títulos descriptivos como *Batallar con caminos* (1998), *Batalla con casco de oro y tubo* (1998), *Batallar con escarabajo* (1998), *Batallar II con ciudad* (1998), *Grupo de guerreros con hueso* (1998) o *Guerreros azules* (1998), entre muchas otras. La primera de las modalidades representativas es la que muestra un guerrero en posición estante, erguido, exhibiendo su falo erecto, sujetando con una mano al contrario y agrediéndole con la otra en clara actitud vencedora, mientras que el segundo hombre aparece postrado sobre sus extremidades en actitud decadente, vencido. Representa el final de una lucha intensa. Por el contrario, la segunda de las escenas muestra a dos luchadores en el fragor de la batalla. Uno de ellos, en primer plano de espaldas al espectador, agarra con un brazo al contrario por el cuello para acuchillarle por la espalda con la otra mano. El agredido presenta un brazo y el pene mutilado, un pene enhiesto que emana un fluido, a saber orín, líquido seminal, sangre o agua. Las variaciones que diferencian unas obras de otras son, por un lado la forma de las testas, en ocasiones cascos, en ocasiones de connotaciones constructivas, y en otras claramente geométricas. También se diferencian por el empleo cromático, algo con mucha relevancia dentro de estos conjuntos pictóricos pues, aunque su artífice ya había tenido muchas experiencias anteriores con la cuestión del color, ahora se centra en la simplicidad de dos colores primarios, el azul y el rojo, en un ejercicio de plasmación de dos colores únicos y básicos, que generan tintas planas monocromáticas que se corresponden perfectamente con la técnica de la estampación.

Batallar con caminos,
1998.
Collage pintado a
mano. Serigrafía y
cartón sobre tela,
240 x 140 cm.



Batallar con mosca II,
1998.
Acrílico / Serigrafía
sobre tela,
240 x 140 cm.

Con estas escenas Navarro completó su concepto de guerrero más realista en lo que a producción gráfica se refiere, y lo hizo desde una iconografía muy potente y con un mensaje directo, valores que se ven acrecentados con el tamaño de las obras, que superan los dos metros de altura, por lo que los representados superan el tamaño real de un ser humano. Por último, una aislada acuarela fechada en 2001 pondría fin a la producción pictórica de contenido alusivo a la figura del guerrero, en la que se muestra a dos luchadores forcejeando uno contra el otro, protagonizando en esta ocasión una lucha de iguales, en la que ambas partes cuentan con las mismas armas y hasta el mismo aspecto, y en la que no hay vencedor y vencido. Se advierte una evolución en las formas, un mayor dinamismo, una estética mucho más elegante y una lucha menos agresiva que en las anteriores representaciones.



Sin título, 2001.
Acuarela sobre papel

En cuanto a las inspiraciones que empujaron a Navarro a realizar estos guerreros coloristas, se rastrean influencias de las más diversas procedencias. Se acoge, en primer lugar, al imaginario surrealista, en tanto en cuanto la imaginación se utiliza como lógica, pero también por el empleo del collage en numerosas de estas escenas. Entre otros intelectuales, Hal Foster afirma que el propósito fundamental de este movimiento estribaba en la liberación del deseo estableciéndose en muchos casos conexiones entre deseo y violencia. Ante esta contradicción y juego de opuestos, muy frecuente en la producción navarrista, cabría plantearse una serie de preguntas como las que formula Juan Vicente Aliaga en su texto “El deseo como arma”: “¿Es posible pasar del deseo a la violencia? ¿es factible transformar una pulsión que propende a la búsqueda del placer y a su satisfacción en destrucción? ¿constituye el deseo la propedéutica de la muerte? ¿cabe pensar que desear equivalga a matar o a suprimir el objeto que se anhela poseer?”.⁴⁴³ En las serigrafías y collages que nos ocupan queda claro que deseo y violencia quedan separadas por un fino hilo que constantemente se ve eliminado en el momento en que los combatientes, homosexuales, se agreden con sus penes y adoptan posturas y actitudes asociables al acto sexual.

⁴⁴³ ALIAGA, Juan Vicente. “El deseo como arma. Surrealismo y sexismo”. En: ALIAGA, Juan Vicente. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2007, p. 122.

Cabría recordar la lectura que varios estudiosos de la obra de Navarro han hecho acerca del falocentrismo que el artista refleja desde sus primeras producciones hasta las más recientes, centrada en asociar el culto al miembro viril con “el temor a verse desposeído de tales cualidades [...]. El impulso erótico iría estrechamente unido al miedo a la castración, simbólicamente vinculada a la muerte”.⁴⁴⁴ Algo que, de nuevo, remite al pensamiento surrealista que perseguía “la simbolización de formas y partes del cuerpo que remeden o remitan al pene como protección, como recordatorio apotropaico ante la posible mutilación o castración”,⁴⁴⁵ como ya hicieran Lee Miller, André Kertesz o Man Ray.

Por otro lado, el afán coleccionista y el gusto por lo ancestral le llevó a coleccionar, como se apuntaba en páginas anteriores, numerosas piezas escultóricas propias de culturas ancestrales como la africana. Sus máscaras y cascos entroncan perfectamente con las cabezas de estos guerreros, que si bien en ocasiones aparecen en forma de composición arquitectónica, en otras se ven provistas de yelmos similares a los que atesora en su estudio. Si estas piezas constituían una fuente de inspiración para recuperar la historia y el pasado, existen otros objetos que conducen sus ideas hacia el futurismo y la tecnología.



Robots. Colección privada de Miquel Navarro

⁴⁴⁴ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Op. cit.*, p. 14.

⁴⁴⁵ ALIAGA, Juan Vicente. *Op. cit.*, p. 125.

En el doble discurso que Navarro proyecta de absolutamente todo, encontramos que no solo colecciona antigüedades artísticas, sino que también siente una verdadera atracción por los robots y personajes propios de la cultura popular contemporánea. De esta manera, junto a los ídolos y tótems procedentes de Nigeria o Mali conviven un grupo de juguetes de rabiosa modernidad en forma de hombres-máquina, seres mutantes y engendros tecnológicos y mecánicos. Sus vistosos colores, su acabado brillante propio de los materiales metálicos, así como su aspecto futurista, proyectan las imágenes de una primitiva filmografía perteneciente al campo de la ciencia ficción que tanto fascinaban al joven Miquel, de la que ya se ha tratado en páginas anteriores.

Esa misma idea de luchador, reflexionada desde una mirada estética contemporánea y mecánica, es la que han plasmado varios artistas en sus obras, las cuales han inspirado de un modo u otro a Navarro para llegar a la concepción total de sus guerreros. En un orden cronológico, encontraríamos los conocidos deportistas de Kazimir Malévich (1879-1935). Fechados en 1930, dato que les otorga la categoría de creación tardía si los enmarcamos en la trayectoria de su autor, este grupo de cuatro personajes suprematistas componen una escena repleta de armonía y ritmo compositivo en lo que son, en realidad, diseños de vestuario deportivo. Aunque distanciados por el estatismo que presentan los motivos del ruso en contraposición con el dinamismo de los del valenciano, lo que enlaza a estos *Deportistas* con los guerreros que aparecen en las serigrafías de Navarro es, por un lado, el cromatismo empleado. Colores ácidos y vibrantes destacan sobre un fondo neutro, podría decirse que incluso inexistente, lo que encuadra a sus personajes en un ambiente atemporal y a espacial. En ambos casos los personajes parecen desafiar la gravedad y se representan ajenos a toda referencia espacial. Por otro lado, la tipología de retratado anónimo, con el rostro oculto tras una máscara, cuya alineación en un plano frontal no hace más que acrecentar ese anonimato, desprendiéndose de ello que los representados son seres seriados, repetitivos y silentes. Esto se explica desde la idea original del artista ruso, que quiso plasmar en esta escena a la población rural y campesina rusa, muy afectada por los procesos de transformación económica de finales de los años veinte, surgidos tras la muerte de Lenin. Independientemente de sus lienzos, realizó colaboraciones para otras disciplinas, del mismo modo que haría Navarro, como el diseño de la escenografía y el vestuario en 1913 para la ópera bufa *Victoria sobre el sol* de Mikhail Matiushin, coproducida en la celebración de su centenario por el Museo Ruso y el Teatro de Música y Drama de Moscú, que dio lugar a la invención de personajes como *El Nuevo*, *Aviador* o *Deportista*, en los que se

basaría Navarro para ejecutar sus luchadores ochenta y cinco años después. Tanto en la indumentaria diseñada por el artista ruso para esta ópera, como en los rasgos de los gladiadores del valenciano, se detectan puntos en común como el empleo de armaduras o corazas de estética geométrica, que incluso se podría catalogar como cubista, o las máscaras y cascos que cubren el rostro de los personajes de ambos artistas. También unas curiosas imágenes captadas por Man Ray como *Mr. and Mrs. Woodman* (1974) plasmaban exactamente escenas en las que muñecos articulados de madera como los que emplean los estudiantes de bellas artes, adquirirían posiciones y actitudes sexuales, lúdicas y en ocasiones incluso violentas.



Kazimir Malévich.
Boceto y ropajes diseñados para la ópera
Victoria sobre el sol. 1913



Man Ray.
Mr. and Mrs. Woodman.
1974

Otro creador, más próximo en tiempo y lugar a Navarro, cuyas obras también se identifican con las de nuestro artista, es Jorge Oteiza (1908-2003). Predominantemente escultor, también llevó a cabo numerosos dibujos, no solo en concepto de boceto previo para sus obras tridimensionales, sino también como creaciones independientes con entidad propia. De contenido plenamente sexual, erótico y pornográfico, estos dibujos realizados entre la década de los ochenta y los noventa, no salieron a la luz hasta que un coleccionista los cediera a Calvo Serraller para la exposición “Oteiza. Íntimo y secreto” celebrada en el IVAM en 2013. Sus ilustraciones se basan en la constante representación del falo erecto, de tamaño desproporcionado, como muestra de las pulsiones sexuales, que se inspiran directamente en los fetiches sexuales de la época grecorromana. Del mismo modo que hace Navarro, Oteiza ironiza con la figura del pene dándole el tratamiento propio de un elemento

defensivo y ofensivo, el ariete, como se muestra en los autorretratos *Ariete macho* o *Ariete maestro*, dibujos realizados a finales de los setenta y principios de los ochenta. Esta equiparación entre lo genital y el arma es un fuerte punto de unión entre ambos creadores, aunque cabe destacar que el vasco lo hace con un fin puramente político, que alude y ridiculiza a dictadores como Franco, a los políticos del gobierno vasco y a los asesinos de ETA, dando lugar a un repertorio de dibujos “pornopolíticos”.⁴⁴⁶ Aunque la obra del valenciano no atiende a esos tintes políticos, existen numerosos puntos en común entre ambos artistas como son la influencia de las corrientes vanguardistas, del arte africano y otras culturas primitivas, el dominio del collage y, particularmente, la escultura de estética geométrica, cuyas obras “abrieron nuevas perspectivas a los creadores españoles”.⁴⁴⁷ No obstante, el nexo en el que nos interesa profundizar es el relacionado con el empleo de la ironía y la violencia en un contexto de repertorio visual erótico, algo que ocurre en los guerreros de Miquel, y que también se aprecia en obras de Oteiza como *Hércules televisivo fascista* (1978-1982): un personaje anónimo, representado en tonos ocre, muestra su atlética y musculada figura realizada a base de formas circulares, al tiempo que presume sin pudor de su miembro viril. Las alusiones formales a la obra de Giorgio de Chirico son, también en el caso del artista vasco, indudables.

Cabe mencionar que fueron muchos los artistas españoles que trataron este tema, fruto de la etapa de transición que habían vivido en el país con la muerte de Franco y la llegada de la democracia. Ejemplo de ello es Eduardo Arroyo (1937-2018), figura indispensable del movimiento figurativo español, concretamente de la figuración narrativa, quien desde una estética próxima al pop art, realizó obras como *Direct Panamá* (1984) en las



Jorge Oteiza.
Hércules televisivo fascista. 1978-1982. Tinta sobre papel, 29,5 x 21 cm.



Eduardo Arroyo.
Direct Panamá, 1984.
Litografía



Artur Heras.
Etern combat. 2005.
Técnica mixta

⁴⁴⁶ HERMOSO, Borja. “El tesoro ‘porno’ de Jorge Oteiza”. *El País*, 17 de mayo de 2013.

⁴⁴⁷ BARREIRO, Paula. *Arte normativo español. Procesos y principios para la creación de un movimiento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, p. 29.

que supo plasmar la figura de un boxeador, de nuevo manteniendo el anonimato, realizada a base de tintas planas en colores llamativos, tal y como hizo Navarro algunos años más tarde.

Lo mismo sucede con Artur Heras (1945) y su obra *Etern combat* (2005). Un empleo del color de estilo pop art sirve de base para representar un cuerpo atlético preparado para combatir, desde un plano que tampoco permite al espectador averiguar el rostro del luchador, lo que acrecienta el misterio y la incertidumbre. Algún rasgo próximo al dadaísmo, así como la sensación de un tiempo detenido propio de los surrealistas, junto a la frescura del pop y un contenido con un mensaje social comprometido contribuyen al lenguaje metafórico que hacen de esta serigrafía una obra a tener en cuenta si hablamos de la representación de guerreros y combatientes en el arte nacional más reciente. Del mismo modo, no puede obviarse la relación de este tipo de representaciones que Navarro realiza con una finalidad y un mensaje a expresar claro, con gran parte de las obras más icónicas de una artista, también valenciana, perteneciente a su misma generación de creadores, que no es otra que Carmen Calvo. La artista, cuya obra es, en palabras de Miguel Fernández-Cid, un “elogio al fragmento”,⁴⁴⁸ no cesa en el empeño de hacer del collage su técnica distintiva con la que plasmar su complejo universo particular. Un rosario de objetos cotidianos junto a piezas de uso insospechado que la vinculan con el arte povera, así como una disposición de estos basada habitualmente en el orden y la repetición de elementos, son las máximas de la artista cuyo repertorio artístico destila una innegable libertad creadora. No solo le une a Navarro una gran amistad fraguada a mediados de los años sesenta en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, fortalecida posteriormente en la fábrica de cerámica en Manises donde trabajaron juntos, sino también numerosos rasgos estilísticos y lingüísticos a la hora de ejecutar las piezas. Hablamos de una idea arqueológica común, donde el concepto de vestigio encuentra claras conexiones con la infancia, la añoranza, el paso del tiempo, la perpetuidad de la memoria, y con el origen, tanto de la tierra como de la civilización humana como de sus propias existencias, que alude al intento de reconstruir la vida. También mantienen una concepción común de la fragmentación, algo que se observa constantemente en la obra de ambos creadores, y que encuentra su origen en culturas pretéritas: “Esto no es nuevo. Nos podemos remontar a la cultura egipcia de motivos de repetición, a la artesanía, y a otras historias que se remontan a la cultura de los años 60. [...] Todo se une y forman diferentes apartados que en definitiva son ‘Modos de

⁴⁴⁸ FERNÁNDEZ-CID, Miguel. “Elogio del fragmento”. *Arte y parte*, nº 9, junio-julio de 1997, p. 17.

ver”⁴⁴⁹ Por último, también poseen la percepción conjunta de la ocultación, el anonimato, la impersonalidad y el juego de máscaras y cascos, siendo su inspiración en ambos casos las culturas ancestrales, y en el caso de Calvo, también “en las máscaras dadás”,⁴⁵⁰ algo que reconoce la propia artista: “Hay que mirar siempre a los clásicos. Toda historia continúa. No hay nada nuevo. Solo es necesario tener un poco de alma para ser artista”.⁴⁵¹

Se apuntaba al inicio de este párrafo que ambos artistas compartían el empleo de contenidos alusivos a luchadores, algo que se detecta en obras de la valenciana como *Tengo ganas de gritar dentro de la cabeza* (2000), una fotografía combinada con objetos adosados mediante la técnica del collage, en la que un boxeador dispuesto a pelear, con su anatomía preparada para encajar golpes y su mirada penetrante retando al contrario, se ve rodeado de fragmentos cerámicos irregulares en forma de lengua humana dispuestos por toda la superficie. La figura del boxeador se ha erigido en una de las imágenes icónicas de la creadora, con la que pretende expresar “‘El ver y no ver’, el ocultarse, también forma parte de temas mitológicos. Y de un repertorio que se llama retrato. Goya, lo supo calificar muy bien”.⁴⁵² Tanto tienen en común estos

dos artistas que Calvo reconoce estos nexos en “la inquietud, la lucha por algo que creemos, y seguimos creyendo, que es la cultura”.⁴⁵³ Por su parte, Navarro resumía el trabajo de su compañera con estas palabras en un escrito publicado en la revista *Arte y Parte* en 1997:

Carmen Calvo tiene el don de la percepción visual plástica. Un don al que aspiran muchos y poseen pocos. En todas las manifestaciones de Carmen hay un conocimiento adecuado, elegante y fuerte de las cosas y de las emociones. En su obra se entrelazan la modernidad con la tradición, expresadas ambas con gran madurez y serenidad intelectual. Al mismo tiempo en su cosmos creativo se percibe el sentido de la tragedia y el de la sensualidad. Todos estos factores, tan distintos en ocasiones, se superponen con asombrosa armonía en sus cuadros y montajes.⁴⁵⁴



Carmen Calvo.
Tengo ganas de gritar dentro de la cabeza. 2000.
Técnica mixta



Serie París II, 1996.
Grafito sobre papel,
42 x 29 cm.

⁴⁴⁹ Entrevista con Carmen Calvo. Valencia, 29 de junio de 2021.

⁴⁵⁰ SEBBAG, Georges. “Lobo, ¿estás ahí?”. En: GUIGON, Emmanuel; CÍSCAR, Consuelo (Com.), *Carmen Calvo*. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2007, p. 83.

⁴⁵¹ Entrevista con Carmen Calvo. Valencia, 29 de junio de 2021.

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ NAVARRO, Miquel. “Contra la pereza”. *Arte y parte*, nº 9, junio-julio 1997, p. 8.

Retomando la producción de Navarro, aunque a partir de la década de los noventa en el lenguaje plástico se limitó a ejecutar casi únicamente a los combatientes creados en 1998, fue en el terreno escultórico en el que el artista se mostró más generoso a la hora de ejecutar piezas. Aunque en su mayoría se gestaron a finales de los noventa, también llevó a cabo la materialización de algunas obras a partir del año 2000 hasta nuestros días.

Para hablar de sus combatientes en escultura resulta necesario remontarse a la producción que llevó a cabo a lo largo de los ochenta relativa a piezas tridimensionales dedicadas a la representación de torres de carácter ofensivo y, especialmente, defensivo, como *Torre vigía* (1981), *Alta Torre* (1986) o *Torre sonora* (1987), entre muchísimas otras. Aquellas edificaciones ascendentes dotadas de rasgos humanizadores pueden considerarse la antesala de los combatientes que a continuación se van a analizar, y así se establece debido a la justificación que permite relacionar aquellas torres recias y fuertes, preparadas para defenderse en un combate, con los guerreros tridimensionales que Navarro ejecuta en diversas materias metálicas, que del mismo modo desprenden las ideas de resistencia y valentía. La mayoría de ellas muestran una composición a base de volúmenes superpuestos, ejecutados en líneas limpias y perfiladas, que destilan un concepto de lo geométrico muy trabajado y una claridad de ideas muy definida. Un patrón repetido que se organiza en una pieza base cilíndrica, aunque en ocasiones son dos entrelazadas, que hacen las veces de extremidades inferiores, sobre las que reposa una pieza intermedia de mayor envergadura en forma de escudo, que sustituye al torso del guerrero, la cual se ve rematada por un elemento superior a modo de cabeza o casco, formado por un fragmento cilíndrico o cónico que frecuentemente se encuentra acompañado en su parte superior por una fina varilla que aporta una verticalidad añadida. El conjunto se completa con otros atributos de presencia variable como son lanzas, cascos, yelmos o escudos adicionales, incluso pequeños personajes que habitan las superficies de las piezas mencionadas.



Llanceta IV, 1995.
Aluminio,
90 x 15 x 13 cm.

Las primeras esculturas que Navarro realizó en este sentido fueron las que conforman la serie *Llanceta*, en 1995. Un total de cuatro piezas componen este grupo que plasma la imagen de un guerrero abstracto y geométrico, cuya base es en todos los casos cilíndrica, mientras que el remate consiste en una lanza erguida y punzante, siendo en el nivel intermedio donde se suceden las variantes. Tienen unos claros antecedentes formales dentro del repertorio de su creador, que no son otros que la escultura *Lanza* (1987) y todo el universo que le dedica a la figura de Minerva, siempre identificada con el atributo de esa lanza. Los diferentes rasgos que se enumeraban anteriormente se observan también en obras como *Astral*, *Escut* o *Múltiple home guaita*, todas de 1997 con un tamaño entre los cincuenta centímetros y los dos metros de altura, que plasman la idea de un soldado vigilante, en actitud de guardia y velando por la seguridad de su protegido. De este mismo año es la serie de esculturas *Sentinella* (1997-1999), formada por veinticuatro piezas totémicas que rondan los cuarenta centímetros de altura, que se diferencian de las anteriores por presentar unas medidas inferiores, y especialmente por mostrar su parte superior curvada en lugar de erecta, en un ejercicio de humanización todavía mayor, que emula el dinamismo de un humano al inclinar la cabeza hacia el suelo mediante la curvatura de su cuello, que frecuentemente se ve rematada por una pieza cóncava en lo alto de la composición, similar a una cuchara, que podría ser la cabeza del representado o una referencia a la luna. Estas líneas curvas dan lugar a unas escenas más orgánicas y menos angulares, que presenta tintes geométricos próximos al cubismo, pero también reminiscencias del arte africano combinado con la modernidad de las vanguardias occidentales, y que recuerdan, en cierto modo, a algunas creaciones de Giacometti como su *Mujer cuchara* de 1927. Al igual que otros artistas modernos como fueron Picasso, Derain y especialmente Brancusi, Giacometti se interesó, como también lo haría Navarro años después, por el arte africano, así como por las estatuillas clásicas griegas que se dieron en las Cícladas, lo que le impulsa a explorar la



Escala azul, 1998.
Aluminio pintado,
230 x 47 x 30 cm.

relación entre la escultura y el plano. Esta serie, que comienza en 1997 y finaliza en 1999, mostrará una evolución que se aprecia en el abandono de la línea curva en pro de los ángulos y las líneas rectas.

Uno de los patrones más repetidos en la representación de estas escenas es el que presenta como parte de la panoplia una coraza o escudo, atributo que ya mostraban los personajes de la serie *Sentinella* ejecutada el año anterior, como ocurre en la obra *Coraza* (1998) y *Escudo con andarín* (1999), así como en las coloristas esculturas *Escala azul* (1998) y *Escala roja* (1998). Mientras que en las primeras domina la presencia metálica del aluminio, en las otras dos es el cromatismo el que marca la estética de la pieza, en un caso en el característico color añil combinado con blanco y en el otro en un tono rojizo terroso, también empleado con anterioridad para imitar la apariencia del barro cocido. En ambas Navarro emplea el recurso de disponer sobre algunas zonas del guerrero representado, otros personajes de menor tamaño, lo que reafirma la idea de que estos guardianes no dejan de ser en realidad edificios habitados. Estos pequeños seres suelen presentar un denominador común en lo compositivo y en lo estético. Se trata de los andarines o caminantes que, como un *leitmotive*, Navarro repite en diversas obras, bien sea como acompañantes completando la escena, bien como únicos protagonistas de la composición. Si en estas dos obras aparecen como vigías para evitar un ataque, o como ciudadanos divisando el paisaje desde un mirador, en *Andarín con cono* (1998), *Andarín* (1999) y *Andarín con apoyo* (1999) aparecen en solitario. Con variantes de inclinación, atributos y color –también ellos forman parte de la invasión cromática que Navarro promueve en estos años– estos amables personajes se caracterizan por el dinamismo que aporta la disposición de una pierna adelantada, pero también por un definitorio gorro de forma piramidal. *Paseante con pirámide* (2000) es ejemplo de todo ello, pues se ejecutó en bronce, bronce pintado de azul y bronce pintado de rojo. *Azul oteando* (1999), *Escudo con casa I* (1999), la serie *Sosteniendo* (1999) o *Casa escalonada* (2000) son otros ejemplos de la importancia que su autor otorga al color en la escultura de este periodo.



Andarín con apoyo, 1999.
Aluminio pintado,
41 x 17 x 5 cm.



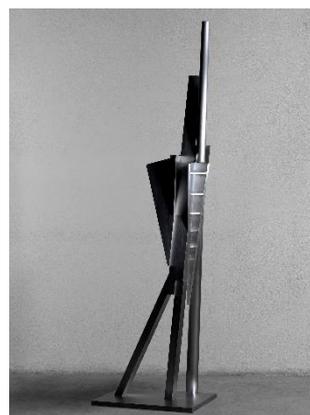
Astral, 1997.
Aluminio y zinc,
186 x 26 x 18 cm.



Sentinella I, 1997.
Plomo y zinc,
43 x 18 x 7,5 cm.



Paseante con pirámide 1/3,
2000. Bronce,
171 x 34 x 32 cm.



Caminante con alas, 2006.
Aluminio,
234 x 73 x 74 cm.

Ese dinamismo, que no es más que otra muestra de la evolución que experimentan las esculturas de guerreros de esta última etapa, no solo se aprecia en los caminantes previamente comentados, sino también en los luchadores abstractos realizados desde mediados de los años noventa. Aunque llegan al nuevo siglo manteniendo su estructura compositiva de tres cuerpos superpuestos bajo la fórmula cilindro + coraza + casco, se observa que las extremidades inferiores muestran movimiento, lo que aporta naturalidad al conjunto. Esto ocurre en obras como *Esperando* (1999), *Pelvis* (1999), *Tras la esquina* (1999), *Asomar* (2000) u *Hombre esquina* (2000) entre muchas otras, en las que un leve quiebro del metal que forma el cilindro inferior emula una ligera flexión a la altura de la rodilla del personaje. Además, en la mayoría de casos esta postura naturalista va acompañada de una serie de rasgos detallistas, especialmente presentes en el remate superior de la escultura, que denotan una mayor reflexión previa.



Hombre esquina,
1999-2000.
Aluminio,
200 x 35 x 30 cm.

Estas características específicas y diferenciales de cada una de las esculturas son tan diversas y dispares como las ideas que conforman el universo estético e intelectual de su artífice. En este sentido, encontramos atributos de todo tipo como la multiplicidad de varillas erectas, conos punzantes en la línea discursiva ya vista de los cactus, pequeños conjuntos de un objeto defensivo que encuentra aproximaciones formales entre una coraza y una lanza, o pequeñas construcciones arquitectónicas como arcos, escaleras, miradores,

casetas o cubículos. También se dan combinaciones variadas de volúmenes y formas que, desde una estética próxima a la vertiente tridimensional del cubismo, crean imágenes fácilmente identificables como una cabeza animal, como ocurre en el caso de *Unicornio* (2000). El mundo animal también interfiere en estas creaciones, llegando a desarrollar los guerreros una pieza adicional igual a las alas de los insectos como ocurre en *Caminante con alas* (2006). Por último, como no podía ser de otro modo, también el icono lunar tiene su propio lugar en esta selección. Ya se observaba en la serie *Sentinella* (1997-1999) la presencia del satélite, pero es en obras como *Lunática* (2000), *Andante con luna* (2000) o *Cabeza menguante* (2000) donde esta presencia se detecta con mayor evidencia.

La estricta verticalidad que marca formalmente estos guerreros se ve truncada, como se puede observar en prácticamente la totalidad de ellos, por un elemento diagonal que hace las veces de lanza, y que Navarro dispone para turbar la perfecta longitud ascendente de sus cuerpos. Tras la amplia producción de obras referentes a esta temática llevada a cabo durante el año 2000, el artista abandonó estos contenidos, al menos de forma explícita y directa, y no fue hasta el año 2005 cuando Navarro rescató la ejecución de estos personajes en escultura. Lo hizo volviendo a una idea primigenia, a las formas simplificadas y a una imagen limpia, focalizada en el contenido y sin adornos como se observa en la obra *Lanza afilada* (2005). Inspirada en la serie de dibujos *Lanza 87* (1987) que su autor materializó posteriormente en escultura con *Lanza* (1987), la versionó dieciocho años más tarde con un mayor tamaño. Si la escultura original rondaba el metro y medio de altura, la ejecutada en 2005 alcanzaba más de 3,5 metros, lo que hacía de aquella lanza de tamaño medio una escultura mucho más monumental y llamativa. El otro cambio que Navarro aplica a esta nueva escultura es el cambio del zinc por el hierro corten.



Lanza afilada, 2005.
Hierro corten,
360 x 60,5 x 83,5 cm.



Periscopio, 2006.
Aluminio,
227 x 112 x 40 cm.

Con el paso de los años, las esculturas dedicadas a personajes guerreros evolucionaron en diversos sentidos, siendo uno de ellos la incisión entre volúmenes. Si los primeros combatientes estaban compuestos de formas geométricas independientes, los siguientes presentan esas formas fundidas entre sí, invadiendo el espacio del resto de cuerpos geométricos como ocurre de forma evidente en *Periscopio* (2006), aunque este rasgo ya puede advertirse en ejecuciones anteriores. Otro detalle que denota la progresiva transformación de los combatientes es la introducción de formas circulares emulando atributos propios de los soldados como escudos, sombreros o yelmos. Es cierto que esta fórmula de introducir piezas curvas ya había tenido lugar en algunos de los guerreros, pero su tamaño y, por tanto, su importancia dentro del conjunto era menor.

En obras como *Guerrero* (2008) la circunferencia rompe el esquema compositivo longitudinal marcado por las piezas verticales, que constituyen la mayor parte de los volúmenes, enmarcados en el indiscutible protagonismo del clásico añil. Tras la ejecución de este guerrero, y con la idea de seguir insistiendo en la figura circular muy presente, nace una serie de tres esculturas cuyas piezas siguen el patrón ya estudiado, pero que adquieren una mayor presencia. En la serie *Figura para la batalla en marcha* (2008) la pieza redonda actúa como escudo, el cual presenta un mayor tamaño que en las anteriores obras, lo que contribuye notablemente a la ruptura compositiva del personaje. Lo que Navarro hizo fue crear múltiples y variadas figuras que al juntarlas formasen una hilera de guerreros pasando de ser esculturas exentas e independientes, a ser un conjunto escultórico. Así nace *Pequeñas figuras para la batalla* (2008), una composición de veinte combatientes dispuestos en una ordenada formación militar que recuerda nuevamente a los deportistas de Malévich. Son personajes casi seriados, ataviados con la misma coraza y el mismo escudo, pero variables en la parte superior que corresponde al casco o yelmo, así como en la posición de las extremidades inferiores. A pesar de su rigidez y estatismo, propio del momento representado, el conjunto destila cierto dinamismo que se detecta en la posición avanzada de algunas de las piernas en un ligero *contrapposto*.

También resulta importante comentar el aire escenográfico y teatral que desprenden unos combatientes perfectamente alineados, sobre una base perfectamente dividida para albergar a todos ellos, además de la de mostrar dos escenas en una: por un lado aparecen dos hileras de personajes en posición estante, y por otro un grupo de cuatro guerreros más desvanecidos en el suelo. Estos soldados caídos son realmente una acumulación de formas geométricas amontonadas, lo que induce a pensar que también podrían ser los enseres, protecciones y atributos de guerra.



Figuras para la batalla, 2008.
Aluminio marino,
Medidas variables.

Aunque incluyendo ligeras variaciones formales y compositivas, Navarro también plasmó este mismo concepto trasladado a la grandilocuencia de un grupo escultórico de mayores dimensiones –casi 3,5 metros de altura y unos 300 kilos de peso– titulado *Figuras para la batalla* (2008). Realizada expresamente para ser expuestas en el exterior del complejo Gaias de la Cidade da Cultura de Galicia, este conjunto de veinticuatro personajes de estética bélica cuenta con la particularidad de que sus piezas no van soldadas, sino atornilladas. Su aspecto matizado se debe al trabajo del aluminio con esparto frotado, lo que deja la superficie sin el brillo propio del aluminio pulido.

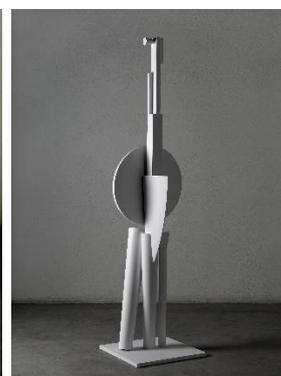
El conjunto está repleto de inspiraciones culturales al tiempo que desprende numerosas reflexiones vitales salidas de la mente de su autor: del mismo modo que ocurría en su antecesora, los protagonistas son soldados en formación de batalla, alineados en dos filas perfectamente definidas, y portando el mismo tipo de objetos que aquellos: armadura, escudo, casco, picas, espadas, etc. Son precisamente esos escudos circulares los que ejercen, no solo como protectores del guerrero, sino también como instrumento musical en la lectura que el propio autor hace sobre este conjunto en otros términos: “como si fueran partes de una sintonía: en realidad, no dejan de ser una banda de música, cuyos escudos tienen una gran resonancia, como una especie de gong”.⁴⁵⁵



Guerrero,
2008.
Aluminio marino pintado,
75 x 19 x 19 cm.



Pequeñas figuras para la batalla,
2008.
Aluminio marino pintado



*Figura para la batalla en
marcha C,* 2008.
Aluminio marino pintado



Miquel Navarro demostrando las posibilidades musicales de su obra *Figuras para la batalla*

⁴⁵⁵ Redacción. “Miquel Navarro anticipa en plena calle la Colección Polo”. *La tribuna de Toledo*, 26 de marzo de 2019.

Como bien apunta Rafael Sierra, “La fila sirve para evocar potencia, sinergia, control, incluso infinito [...] o multitud”,⁴⁵⁶ y es precisamente esa fuerza la que se ve acentuada, no solo por la composición, sino también por el contenido y el material empleado. El tema del guerrero ha estado latente, en mayor o menor medida, a lo largo de toda la trayectoria de nuestro artista, erigiéndose en uno de sus temas centrales, especialmente en la segunda mitad de su carrera. El nexo que une estos personajes con lo ancestral, la lucha, la anatomía y la pulsión es lo que hace que la figura del luchador sea tremendamente atractiva para Navarro. No son pocos los escritos que afirman que estas “figuras” están inspiradas en las ancestrales esculturas de los guerreros de Xi’an. Es innegable que existen afinidades conceptuales entre las casi 8.000 estatuas encontradas en 1974 en el yacimiento del mausoleo de Qin Shi Huang y las elaboradas por Navarro, comenzando por la relevancia que adquiere la disposición alineada del conjunto y finalizando por el propio tema vertebrador. No obstante, ha sido el propio Miquel quien lo ha negado en diversas entrevistas: “Aunque realmente el descubrimiento de Xi’an me influyó, no lo reconozco como una inspiración directa total [...] Mis referentes vienen marcados con anterioridad por otros elementos arqueológicos ya existentes, como las representaciones escultóricas objetuales que se hacían para recrear una vida después de la muerte en los enterramientos de los faraones”.⁴⁵⁷ No obstante, es partícipe del romanticismo que implica el hallazgo arqueológico, entendido como un acto de comunicación cultural entre periodos lejanos, como también lo es de que el arte es una herramienta capaz de difuminar la distancia temporal que separa a un escultor de la China ancestral o un artesano del antiguo Egipto de un creador plenamente moderno. La de Navarro es una modernidad que convive con un contenido atávico a través del empleo del más puro geometrismo, materializado gracias al uso del metal. Esta abstracción no permite identificar a los personajes en primera instancia, aunque las formas que los componen sí son suficientes como para adivinar sus atributos una vez se conoce la misión de los representados. Además, la sabia elección del aluminio marino macizo, frecuentemente empleado en la construcción naval, se ajusta perfectamente al tema, identificándose dicho material con la potencia, la fuerza incorrupta, la elaboración

⁴⁵⁶ SIERRA, Rafael. “Arqueología de lo humano”. En: SIERRA, Rafael (com.). *Miquel Navarro. Figuras para la batalla* [catálogo de exposición]. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia y Fundación Cidade da Cultura de Galicia, 2011, pp. 44-45.

⁴⁵⁷ CHAPARRO, Francisco J. R. “Entrevista” [entrevista]. En: SIERRA, Rafael (com.). *Miquel Navarro. Figuras para la batalla* [catálogo de exposición]. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Fundación Cidade da Cultura de Galicia, 2011, p. 75.

de las armas, pero también a la frialdad –antítesis de la calidez del barro, por ejemplo–, al progreso contemporáneo y a la producción industrial.

La ordenación, repetición y seriación por la que están marcadas estas piezas desvelan una racionalidad y una reflexión más que evidente, propia de un autor con trayectoria y con un lenguaje depurado y claro, pero al mismo tiempo desprenden un manifiesto sentido de la sensualidad por encima del tema o la identificación de los representados, algo que se venía apreciando en toda la obra del artista. Anaïs Nin afirmaba que “el erotismo es una de las bases del conocimiento de uno mismo, tan indispensable como la poesía”, mientras que Borges se encargaba de aportar que “el primer tema de la poesía es la guerra”. *Figuras para la batalla* vino a refrendar ambas teorías confirmando que, más que una lucha física, representan una batalla en sentido figurado, metafórica y poética, mostrando la contienda diaria que las sociedades experimentan por la supervivencia cotidianamente.

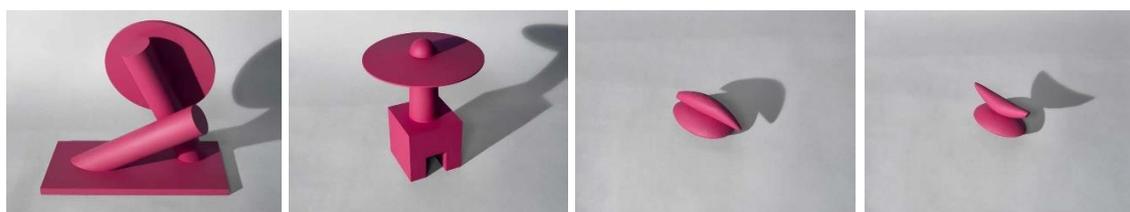


Figuras para la batalla, 2008.
Aluminio marino,
Medidas variables

Este productivo 2008 también ofreció una serie de pequeñas piezas tridimensionales en las que el color se erige en total protagonista. Tras numerosas obras en las que el cromatismo quedaba marcado por un definitorio azul, similar al empleado por Klein, un meditado tono rojizo, próximo al de la tierra, y un blanco neutro, todos ellos aplicados sobre aluminio y ocasionalmente otros metales, Navarro se atrevió con un llamativo color magenta que empleó en varias esculturas de reducido tamaño y contenido alusivo al personaje del miliciano como puede observarse en la serie *Tumbadito* (2008), conformada por tres ejemplares que representan la figura de un soldado abstracto, cuyas geométricas partes adoptan una ligera inclinación, imitando una postura recostada, de descanso. En 2013 nuestro artista creó otra pequeña escultura en la misma línea de las de 2008, a la que tituló *Platillo* (2013), que bien podría estar planteando la escena de un jinete montando a caballo, tocado de un yelmo o sombrero de ala ancha.

En ella no cesan las referencias fálicas pudiendo interpretarse también este conjunto de formas como un pene erecto coronado por un escudo de los que portan usualmente los guerreros de Navarra. Por último, en 2014 tuvo lugar la ejecución de *Guerrero insecto* (2014), una escultura de tamaño medio que sigue el esquema compositivo, colorista y geométrico de las obras de finales de los noventa como *Escala azul* (1998).

Unas diminutas pero interesantes piezas cierran la producción escultórica de contenido guerrero y aspecto colorista. Se trata de *Cuernos luna I y II* (2014), elaboradas en aluminio pintado de magenta, se organizan compositivamente en dos formas orgánicas superpuestas disponiéndose la base en la parte inferior y, sobre ella, los cuernos que dan nombre a sendas esculturas. Unos cuernos que son, al mismo tiempo una luna, incluso podrían ser un yelmo de guerrero o un tocado femenino, y que recuerdan, irremediabilmente, a algunas obras que Navarro llevó a cabo a finales de la década de los setenta dedicadas a Egipto y su cultura visual, en concreto a la obra *Bou embolat* (1979). En la primera de esta pareja de figuras los cuernos-luna aparecen dispuestos con los extremos hacia abajo, mientras que en la segunda de ellas se colocan con las puntas hacia arriba, lo que proyecta unas sombras de lo más llamativas, puesto que en el caso de *Cuernos luna I* la sombra alude a una forma fálica, mientras que la proyectada por *Cuernos luna II* hace lo propio con una silueta femenina. Cóncavo y convexo, creciente y menguante, arriba y abajo, masculinidad y feminidad. Qué duda cabe de que Navarro, tras cuarenta años de trayectoria en el ámbito de la creación artística, sigue jugando al mismo juego que en sus inicios, sirviéndose de los opuestos, los contrastes y la ironía.



Tumbadito 20A,
2008.
Aluminio marino
pintado,
34 x 38 x 19 cm.

Platillo,
2013.
Aluminio marino
pintado,
25 x 20 x 20 cm.

Cuernos luna I,
2014.
Aluminio marino
pintado,
8 x 15 x 9 cm.

Cuernos luna II,
2014.
Aluminio marino
pintado,
8 x 15 x 9 cm.

5.4.3. Escenas de plomo

La etapa que nos ocupa no debe cerrarse sin tratar unos conjuntos escultóricos de pequeño tamaño que, al igual que las serigrafías sobre guerreros, acogen escenas alusivas a la lucha, entrenamiento y disciplina de estos personajes. Desde 1987, año en que Navarro ejecutó su instalación *Orgànic* (1987), se habían ido sucediendo las manifestaciones elaboradas a base de plomo, zinc y aluminio que reflejan escenas de dominación y sometimiento entre personajes, como se vio en *Personatges* (1993), *Direcció* (1994) o *Pietat* (1994). Aquellas composiciones de piezas antropomorfas recordaban a algunos juegos de la niñez de su autor, en los que reconocía cierto halo de subyugación. Creados a partir de la estética del *Guerrero de Mogente*, del que heredan el hieratismo y la simplicidad de las formas, además del empleo del metal, este tipo de piezas continuaron creciendo también en la etapa que nos ocupa. Tras las ejecutadas en 1994, fue en 1996 cuando nuestro artista llevó a cabo *Indicador* (1996), claramente inspirada en su antecesora *Direcció* (1994), no solo por el evidente protagonismo del falo enhiesto que, además de mostrar una actitud amenazante o defensiva, constituye incluso una provocación, sino también por la armonía compositiva conseguida a través de la disposición de dos ejes perpendiculares, uno vertical y otro horizontal, que se corresponden con la anatomía erguida y el pene erecto respectivamente, siendo al mismo tiempo opuestos y complementarios. A esta figura humana se suma un recipiente cóncavo que, a modo de urinario, parece dispuesto expresamente para recoger los fluidos que emanen del miembro. De este mismo año es otra composición, *Sin título* (1996), de apariencia similar a la que se suma un tercer personaje en forma de gladiador quien, cubierto por un escudo, se defiende de la amenaza del punzante falo. Otra de las manifestaciones que su autor realizó en la línea de estas esculturas es *Orientació* (1999-1996), composición en la que un personaje oprime a otro obligándole a realizar un ejercicio físico, similar a los que aparecían en *Pietat I y II* (1994). Entre ambos personajes se sitúa de nuevo el recurso del pene erguido que se veía en *Indicador*, mientras que una nueva versión del individuo doblegado se erige en protagonista único de la escultura *Sin título* (1996). En *Confrontación* (1997), dos sujetos dotados de un mayor dinamismo y naturalismo que los anteriores, del mismo modo que muestran más detalles y presentan más atributos como los cascos en sus cabezas o las armas en sus espaldas, juntan sus manos en un ejercicio de pacifismo que se interpreta por las posturas relajadas de ambos. Esta misma sensación de racionalidad y serenidad es la que desprende el protagonista de *Figura con casa* (1992-1997) que parece estar levantando su propia

construcción, aunque en esta ocasión su apariencia es más tosca y simplificada como las primeras escenas en plomo. Analizadas con perspectiva y desde una visión panorámica, podría parecer que Navarro realizó esta serie de escenas férreas con el fin de plasmar en las primeras al hombre salvaje, que emplea la fuerza para conseguir sus propósitos, para captar en las sucesivas la imagen de un ser mucho más social y reformado, que ha abandonado la lucha para dedicarse a la armonía entre iguales y a la mejora de sus condiciones de vida, hasta el punto de representar a ese ser civilizado y con conciencia de grupo, de comunidad, en un entorno plenamente social, siendo este su lugar donde resolver sus batallas, de ahí el nombre de su última obra en lo referente a estos contenidos: la instalación *Espacio de batalla* (2000), nacida de la conjunción de *Grupo Metafísico* (1992) y una de las esculturas de la serie *Sentinella* (1997), y cuyas escenas reflejan dicha filosofía.



Indicador, 1996.
Zinc, plomo y aluminio,
13,5 x 18 x 11 cm.



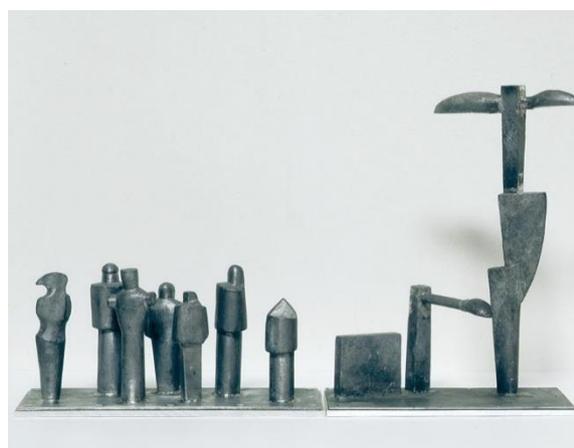
Orientació, 1999-1996.
Zinc, plomo y aluminio,
29 x 22 x 34,5 cm.



Figura con casa, 1992-1997.
Zinc y aluminio,
15 x 22,5 x 13,5 cm.



Confrontación, 1997.
Zinc, plomo y aluminio,
22,5 x 18 x 29 cm.



Espacio de batalla (detalle), 2000.
Zinc y aluminio,
280 x 1400 x 700 cm.

5.5. NUEVAS TECNOLOGÍAS Y NUEVAS VÍAS DE EXPRESIÓN

Tras casi treinta años sumido en la práctica artística, Miquel Navarro se adentró en la exploración de nuevos lenguajes para continuar engrosando el repertorio de obras que plasman su sentir artístico, estético y también vital. Estas nuevas vías de expresión fueron complementarias a lo ya realizado y se centraron en el ámbito fotográfico y audiovisual. Fue en 1997 cuando captó la primera instantánea fotográfica que trascendería en su colección, y desde entonces no ha cesado en su empeño de continuar expresando su filosofía particular a golpe de disparos con la cámara. Para disfrutar de sus obras cinematográficas habría que esperar a la segunda década del nuevo siglo.

- 5.5.1. Fotografía

Es cierto que la escultura, género predominante en la práctica del autor en cuestión, es una disciplina que requiere de previsión, templanza, dedicación y tiempo. Por el contrario, la fotografía lleva implícitos los valores opuestos, como la inmediatez, la naturalidad y la veracidad de captar el instante preciso. Todas estas características las buscó Navarro incansablemente en la extensa colección de dibujos, croquis, esbozos y anotaciones que se han encontrado a posteriori en sus libretas y cuadernos de viaje, y que él consideraba un primer y sencillo paso, pero indispensable, para llegar a materializar una obra tridimensional. A pesar de contar con una producción fotográfica notable desarrollada durante más de quince años, y aunque fue la faceta menos conocida del artista, con la fotografía alcanza la cúspide de la instantaneidad, aunque asegura que “la fotografía es la continuidad de la escultura”.⁴⁵⁸

Como ocurre en otras facetas creativas, existen varias tipologías dentro del empleo del recurso fotográfico, y es que Navarro se dedicó a captar imágenes del cuerpo humano, tanto masculino como femenino, pero también de sus propias instalaciones, incluso de montajes y piezas, dispuestos de forma específica para llevar a cabo una instantánea en concreto. En el repertorio fotográfico de Navarro proliferan los elementos sensuales y sexuales proyectados desde una perspectiva lírica, poética e irónica, como viene siendo habitual en otros formatos desde sus inicios. Esto justifica la constante presencia de penes erectos, sombras de objetos indudablemente alusivos a las formas genitales de la anatomía

⁴⁵⁸ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 30 de marzo de 2020.

masculina y miembros mutilados de los que brotan fluidos, que enlazan la figura humana con su inseparable condición sexual y engendradora, pero no abandonan su objetivo de enlazar estos cortes con las huellas del paso de la vida, de cuyas emanaciones se originan nuevas existencias: “En mis trabajos se pueden encontrar numerosas representaciones del falo tanto como fuerza procreadora, como con una sensación de deseo”.⁴⁵⁹ De lo que no cabe duda alguna es de que en la obra fotográfica de Navarro el elemento sexual también se extrapola “al dolor, alejándose de este modo de la sensualidad. Pero [...] se formula el sexo como motor de creatividad y trascendencia”.⁴⁶⁰ También aparecen en estas imágenes escenas protagonizadas por un ser civilizado, en pleno desarrollo de sus facultades de raciocinio, entendimiento y sociabilidad. Indistintamente, los recursos procedentes del medio natural como es la tierra, así como detalles alusivos a la arquitectura, la construcción y la acción edificadora del hombre, también tuvieron cabida en este nuevo ámbito creativo. Es más, en ocasiones se capta una imagen del hombre o la mujer como si fueran “elementos arquitectónicos”.⁴⁶¹

Se trata de imágenes muy propias de la contemporaneidad, a pesar de su clasicismo y su atemporalidad, que mantienen vivos algunos elementos de las primeras fotografías. Lejos queda la praxis fotográfica de movimientos anteriores donde lo rudimentario de la técnica hacía inevitable la inmovilidad, el estatismo y, por supuesto, la permanencia del gesto y la ausencia de la expresión, algo que Navarro hereda en los retratos que realiza de protagonistas de ambos sexos quienes posan inexpresivos y carentes de emociones, incluso ocultando su rostro, aunque en este caso se trata de un recurso cargado de intencionalidad para transmitir una imagen sintetizada del ser humano, atemporal, ajena a épocas, lugares y culturas. No existen referencias espaciales ni temporales en sus fotografías, del mismo modo que tampoco las había en aquellas pinturas próximas a la estética metafísica o a sus instalaciones urbanas en las que el tiempo parece haberse detenido. De cualquier manera, todo esto está plenamente ligado al gusto de su artífice por las cosas del pasado, envejecidas, propias del origen, que giran en torno al concepto de vestigio, cuya belleza resulta siempre nostálgica y romántica.

⁴⁵⁹ CANO, Sara. “Miquel Navarro carga de sensualidad su muestra más antológica”. *Valencia Plaza*, 20 de julio de 2018.

⁴⁶⁰ *Apud.* CANO, Sara.

⁴⁶¹ *Ibid.*

En 1997 Navarro dio rienda suelta a su creatividad con la exploración de nuevas vías de lenguaje, tras muchos años de práctica en otros ámbitos. Con el descubrimiento de esta nueva técnica, junto al repertorio de imágenes que ya atesoraba, se fraguó la primera serie fotográfica del artista que es *Manantial Virtus* (1997), un conjunto de cinco instantáneas que captan a una figura en diferentes actitudes centrándose todas ellas en plasmar la importancia de la zona genital masculina, representada en este caso por la escultura *Fuente* (1997). Ejecutada en madera, unos grandes genitales de tintes geométricos se adhieren a la anatomía humana mediante unas ataduras, lo que ya manifiesta cierta condición de perversidad por sus dimensiones desproporcionadas. Las sombras que proyectan los objetos y el personaje, fruto de aplicar una luz directa sobre la zona genital, resultan interesantes por la profundidad y el ambiente misterioso que generan, en un claro ejercicio de estética expresionista. No obstante, el verdadero protagonismo de las sombras en su fotografía llegó con series e instantáneas posteriores. El retratado, que no es otro que el propio artista, se muestra en diferentes posturas ataviado con pantalón y camisa blanca. En el ejemplar nº IV se suman dos piezas escultóricas de su colección, *Casco virtus I* (1997) y otra sin título que se aproxima formalmente a un elemento que oscila entre un insecto y un proyectil, elaborada en metal. Surge entonces una convivencia entre un material sencillo y clásico como es la madera, y otro complejo y moderno como es el zinc. Estas hibridaciones en sus trabajos fotográficos son potentes metáforas que aportan una nueva clave para la lectura del conjunto de su obra en la que la escultura se humaniza y se convierte, aun con mayor claridad, en un trasunto de sus obsesiones y vivencias.

Tenía yo 52 años cuando me decidí a abrir una vía inédita en mi discurso artístico: la incorporación de la fotografía como obra autónoma, que mantiene esa relación dual que tiene para mí el collage. En las primeras (aunque solo se haya encuadrado mi figura vestida desde el pecho hasta las piernas), ajusto a mi cuerpo una pieza escultórica mía que representa explícitamente unos grandes genitales. En otras aparezco de cuerpo entero, sentado y cubriendo mi cabeza con un casco; o viéndoseme de perfil solo desde el tronco hasta el remate del metálico casco, en una fragmentaria imagen que juega con su “doble”: la sombra proyectada. (En estas fotografías el término fragmento asume valores de naturaleza metafórica, remitiendo, de forma tácita y a menudo velada, a la categoría de unidad). El hecho de focalizar (a modo de “encuadre” fotográfico) el “asunto” de la representación en una específica zona corporal masculina –los órganos genitales–, se presenta intencionalmente descontextualizado. Queda así resaltada la anónima desnudez corporal en cuanto que centro desde el que se originan transferencias hacia otros seres o cosas.⁴⁶²

⁴⁶² NAVARRO, Miquel. “Desde el espejo retrovisor. Breves notas acerca de la evolución de mi trabajo artístico”. En: *Miquel Navarro. Monumento y multitud* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Fernández-Braso, 2014, p. 57.



Manantial Virtus III, 1997.
Impresión electrónica sobre papel,
100 x 70 cm.



Manantial Virtus IV, 1997.
Impresión electrónica sobre papel,
100 x 50 cm.

Tras las imágenes reproducidas en 1997, hubo que esperar al año 2000 para que Navarro retomase la cámara fotográfica. Con la llegada del nuevo siglo se acercaba una etapa prolífica en lo que a producción fotográfica se refiere, que se extendería hasta 2003. Aunque la mayor parte de las obras, escultóricas o pictóricas, en las que el cactus es el protagonista tienen lugar entre 1996 y 1998, fue en el año 2000 cuando las escenas de contenidos punzantes se trasladaron a la fotografía. La serie *Brazo con cactus* (2000), compuesta por cinco imágenes de las cuales cuatro son en blanco y negro y una en color, ya estudiada páginas atrás, supuso para el artista la oportunidad de jugar con los conceptos de ser humano y de planta, fusionándolos y dando lugar a un nuevo escenario visual dentro de su corpus artístico. El evidente lirismo y las diversas referencias a la historia del arte denotan el bagaje de su autor, que logra hibridar ambas ideas con sensatez y lógica, tanto estética como conceptual. Un lenguaje poético que se ve acrecentado por el dramatismo de sombras espesas y definidas, que acrecientan el detallismo de la instantánea al proyectarse nítidamente las púas y espinas que erupcionan de la extremidad. Del mismo modo que en *Manantial virtus* (1997) se establecía el empleo de obras del propio artista como parte indispensable del retrato, *Brazo con cactus* (2000) sentaba las bases en lo que atañe a la ambivalencia; en primer lugar, de lo punzante, siendo un icono de ataque, pero también de defensa. Y en segundo lugar, de las nociones de fragilidad-conflicto y perfección rudimentario. Como se advertía unas páginas atrás, estamos ante una iconografía de gran potencia visual, cuyo contenido se ocupa de un tema que a Navarro le fascina desde su juventud, que no es otro que la mutación de los cuerpos.



Serie *Brazo con cactus*, 2000.
Fotografía

El siguiente conjunto fotográfico lo realizó en 2002. Bajo el título *Tentaciones* (2002), un grupo de tres instantáneas en blanco y negro plasman escenas que continúan con el discurso relacionado con lo punzante. De esta forma, en el ejemplar *Tentaciones C 2-2* un brazo masculino espinado intenta alcanzar el prototipo en madera de la escultura *Transmutación* (2001), una estructura vertical en forma de mazo cuyo extremo superior se ve provisto de púas afiladas, resultando un pene erecto que adquiere connotaciones de arma defensiva. En *Tentaciones E 2-2* se retrata al personaje de la anterior fotografía, brazo punzante incluido, ataviado de negro y portando un casco/máscara de metal en forma de fábrica formada por una construcción tipo nave industrial junto a su chimenea. Mientras su mano izquierda, libre de púas, reposa sobre su rodilla, su mano derecha, en proceso de mutación hacia el cactus, sostiene el falo enhiesto de madera entre los muslos, como ya hiciera el protagonista de *Manantial virtus* cinco años atrás. Por último, en *Tentaciones K* aparece dicha escultura sobre un fondo neutro, remarcando su capacidad de obra autónoma. Como puede apreciarse, el recurso de la sombra aumenta su presencia en las fotografías y adquiere más fuerza y protagonismo dentro de la escena.

En 2003 concibió una serie de fotografías que expresan el papel opuesto del hombre que se ha visto en las instantáneas anteriores. Si en aquellas se resaltaba la condición sexual y salvaje del hombre, en esta ocasión Navarro se centraba en plasmar una vertiente totalmente contraria del individuo. Para ello resulta interesante retomar sus instalaciones urbanas, sus ciudades. Papel fundamental juega la escala en la relación, no solo de las partes representadas en una imagen o conjunto, sino también entre obra y espectador. Por lo general, las obras de Navarro otorgan al que las observa un papel muy superior.

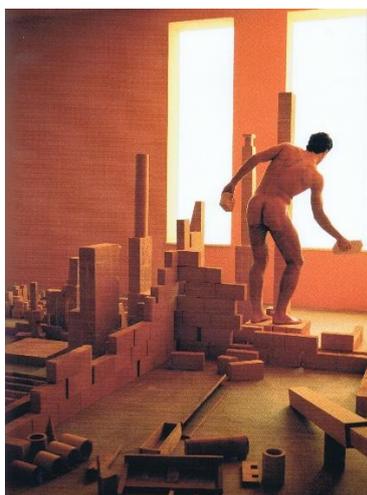
Esta idea conecta directamente con el planteamiento del paisaje de la ciudad, que desubica y desmitifica la idea preconcebida del paisaje como imagen bucólica y rural, vista desde la urbe, y no al contrario. También alude al papel del hombre como constructor, como el “demiurgo” que erige su ciudad y esta queda dispuesta al servicio de su creador y ordenador. La relevancia de la escala es un rasgo tan característico como recurrente, no solo en las instalaciones acerca de ciudades, sino en todo el repertorio de Miquel Navarro, y más concretamente en el ámbito fotográfico.

En obras como *El cuerpo y la ciudad de refractario* (2003) el hombre se presenta como un ser muy superior al resto de elementos que lo acompañan. Es un individuo supremo, el hombre evolucionado y formado en la civilización, el que da la espalda al espectador mientras edifica y conquista la urbe a modo de coloso invasor, atravesando una ciudad de pequeñas dimensiones, pero desprendiendo, sin embargo, un ánimo alejado de lo destructivo y próximo a lo instintivo. Estamos, en palabras de su autor, ante el “elogio de la figura clásica, proporcionada, escultórica”. En este sentido, advierte Carlos Reyero: “el cuerpo humano se convierte en un bloque más del bosque constructivo. El ser habita en la ciudad con naturalidad, se confunde con sus elementos porque es uno de ellos”.⁴⁶³ Esto es aplicable a las siete imágenes que conforman el conjunto que nos ocupa, aunque con las variantes propias de una serie fotográfica.

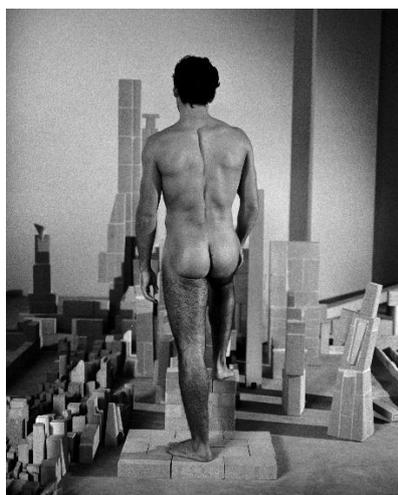
Unas descripciones aplicables a la serie *Ciudad con figura* (2003) que, además del año de creación, comparte con la anterior serie claros paralelismos como el tipo de imagen, el enfoque, la perspectiva y el contenido. En este caso las imágenes son en color, lo que hace de ellas unas escenas con mayor calidez y realismo, alejadas de la frialdad y distanciamiento que emanaban las de *El cuerpo y la ciudad de refractario* en blanco y negro. Un total de tres instantáneas componen esta colección en la que, de nuevo, un ser humano constructor, paradigma de lo civilizado e interesado en el progreso y la modernidad, posa con un casco-máscara que cubre su rostro, o apila piezas de refractario para construir su ciudad. Delfín Rodríguez asociaba estas imágenes a la tradición mitológica:

⁴⁶³ REYERO, Carlos. “Arquitectura viva”. *Descubrir el Arte*, nº 52, junio de 2003, p.53.

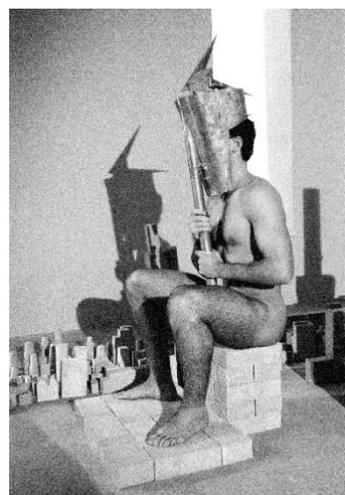
unas fotografías de una de sus últimas ciudades laberínticas con la presencia de una figura de hombre desnudo y rostro oculto por una máscara-escultura abstracta, pero coronada con una especie de cuernos que anuncian la cabeza de un toro: era el Minotauro, recorriendo los espacios de su laberinto, el creado por Dédalo, pero, además, seguía construyendo y alterándolo, tal vez en pugna con el escultor y arquitecto, para confundirle, para confundirnos. Con esa propuesta, Navarro ofrecía con evidencia esa doble cualidad de sus obras: era inequívoca.⁴⁶⁴



Ciudad con figura C, 2003.
Fotografía



El cuerpo y la ciudad de refractario I, 2003.
Fotografía



El cuerpo y la ciudad de refractario II o Sedente con máscara, 2003
Fotografía

A pesar de dicha máscara, este ser social contrasta drásticamente con el personaje que plasman las imágenes que conforman la serie *Hombre avispa* (2003). *Hombre avispa de perfil* (también bautizada como *Artés III*) y *Hombre avispa de frente* retratan la morfología de un ser híbrido con cuerpo de hombre y cabeza punzante que encuentra más paralelismos con un ente fantástico en proceso de mutación. Su aspecto viene indudablemente marcado por un casco que se dispone sobre el rostro, formado por una tela metálica recubierta de grandes pinchos metálicos y un conducto de claro componente industrial que conecta la cabeza con el torso. Mientras en el dispuesto de perfil, el sujeto apunta con su mirada a su zona genital desnuda, en el que posa de frente, aparece acompañado de una figura consistente en un falo erecto provisto de grandes púas: el prototipo en madera de la obra del artista *Transmutación* (2001) que ya había protagonizado la serie fotográfica *Tentaciones* (2002) unos años antes, y que el artífice dispone de manera que tape el pene de este hombre avispa, contribuyendo al juego de la ocultación, la metáfora

⁴⁶⁴ RODRIGUEZ, Delfín. “La escultura como metáfora de la ciudad y del cuerpo”. En: *Escultura, dibujo, acuarela, collage y fotografía. Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Ávila: Obra Social de Caja de Ávila, 2004, p. 9.

y la ironía en lo que a temas eróticos se refiere. De nuevo, las sombras proyectadas por una luz potentemente focalizada contribuyen al efectismo y dramatización de la escena.

En 2010 Navarro se aventuró nuevamente a disparar con su cámara, y lo hizo con una colección de fotografías que, si bien comparten un mismo patrón estético e intelectual, no componen una serie fotográfica propiamente dicha. Se ha visto cómo el hombre era constructor en *El cuerpo y la ciudad de refractario*, y en este caso la mujer, como arquitecta en *Gran arquitecta* (2010). En esta ocasión un cuerpo femenino es parte activa de la planificación previa de una nueva invención constructiva, disponiendo sobre un tablero las piezas con las que llevar a cabo tal edificación. Sirviéndose de objetos de reducido tamaño y de un elemento totémico –una vez más, la escultura *Transmutación*, en madera– esta arquitecta tendría ante sí los elementos necesarios para comenzar a ordenarlos y crear, de esta forma, su propia ciudad.⁴⁶⁵ En esta metáfora de la amenaza, la protagonista aparece desnuda y sobre su anatomía se proyecta la sombra perfilada de los pinchos del falo. Este juego poético –mal entendido y tergiversado en más ocasiones de las que debiera– no es, bajo ningún concepto, una alegoría a la violencia hacia lo femenino, sino la plasmación de una serie de sentimientos como la amenaza, la defensa o la tensión, enmarcado en un discurso irónico intrínseco a toda producción de nuestro artista: “No es un tema de sadismo, sino algo más lírico. Por ejemplo, la pena dentro de cierta tradición pagana, junto a lo religioso más próximo a la corona de espinas”.⁴⁶⁶



Dona amb punxes II o *Valenzuela*, 2010.
Fotografía

⁴⁶⁵ PASCUAL, Esther (com.). *Terra plana* [catálogo de exposición]. Castellón: Fundació Caixa Castelló, 2019, p. 57.

⁴⁶⁶ TORRES, Salva. “El arte lírico de Miquel Navarro”. *Makma*, 1 de mayo de 2017.

Esta fusión entre el mundo real, en el que los objetos físicos están presentes, y el imaginario, desde el que se proyectan unas sombras repletas de metáforas y misterio, recuerda en cierto modo a las instantáneas del reconocido fotógrafo Chema Madoz. Sus poemas visuales muestran toda una colección de imágenes en las que los objetos estratégicamente dispuestos lanzan un mensaje social, siempre desde un lenguaje muy poético y elegante, cargadas de un innegable surrealismo, propio del mundo onírico y de la ensoñación. Del mismo modo que ocurría en *Gran arquitecta* (2010), en la obra *Dona amb punxes II* (2010) se reparten el protagonismo el personaje femenino

y la figura punzante, aunque en esta ocasión es ella misma la amenaza y no la amenazada, papel que le viene dado por el ya comentado casco repleto de piezas puntiagudas que constituye la obra *Casco avispa* (2012) y que plasma su sombra tras la protagonista, dando lugar a una imagen repleta de surrealismo y misterio, recordando las escenas cinematográficas en las que un humano muta hacia formas híbridas como los hombres lobo o los vampiros, entre otros muchos. Junto a estas escenas donde lo afilado y lo anatómico se erigen en protagonistas indiscutibles, Navarro realizó una serie de instantáneas a base de primeros planos y detalles de sus propias obras, con las que plasmar imágenes muy gráficas y explícitas sobre la zona genital, pero desde una estética abstracta, geométrica e irónica. Las combinaciones entre ellas han ido dando como resultado numerosas composiciones fotográficas presentadas como dípticos y trípticos generando nuevas obras como *Clavill* (2010), *Triptic A, B y C* (2010) o *Semilla* (2012), entre otras. Las creaciones que Miquel fotografía reflejan zonas íntimas humanas, masculinas y femeninas, realizadas en materiales terrosos como el barro, el ladrillo o el refractario, cuyas texturas porosas y sus tonos áridos conectan a la perfección con los cromatismos cálidos de las fotografías protagonizadas por seres humanos. En *Triptic A* el artista consigue un compendio de imágenes de una rabiosa feminidad formadas por la instantánea *Capitel mediterráneo* (2010) en la que el cuerpo desnudo de una mujer se ve proyectado por una escultura de menor tamaño en su misma postura, que oculta su pubis. Flanqueando dicha escena, dos fotografías de sendas esculturas en forma de labios vaginales y de un pecho femenino, ambas modeladas en barro cocido, completan este sugerente conjunto que resalta la capacidad fértil de la mujer.



Chema Madoz.
Sin título, 2000.
Fotografía, 21,5 x 30 cm.



Triptic A, B y C, 2010. Fotografía

Por el contrario, *Triptic B* y *Triptic C* son una oda a la masculinidad. Constituyen todo un homenaje al hombre y a sus virtudes, no solo engendradora sino también cognitivas. En el primero una anatomía masculina, varonil y musculada, dirige su brazo derecho hacia el prototipo de la escultura *Transmutación*, como ya se había visto en anteriores imágenes, cuya sombra se proyecta acertadamente, de forma nítida y definida, sobre la zona genital del protagonista, en un nuevo ejercicio lúdico e irónico en el que no se aprecia su anatomía, pero sí se muestra la llamativa sombra de un falo erecto repleto de piezas punzantes. Con esta serie de detalles, el artista no hace más que remarcar la identidad sexual y el papel reproductor del representado. Las fotografías de sus laterales captan, por un lado, un testículo independiente, con una forma más bien ovalada que se asocia a la de un huevo, y por otro lado, un pene de perfil junto a unos testículos, ambas composiciones realizadas igualmente en terracota. El mismo esquema compositivo sigue *Triptic C*, aunque en esta ocasión se muestra un hombre menos salvaje, y más reflexivo y creativo. De la misma manera que en la imagen anterior el personaje desnudo dirigía su mano hacia un falo punzante en una escena más atrevida y provocativa, en la obra que nos ocupa el representado aparece cubierto por un ropaje, dirige su mano hacia un elemento, en este caso constructivo, el cual va parejo de otro similar cuya sombra oscurece la zona genital del personaje y la oculta, del mismo modo que hacía la figura del pene-arma en *Triptic B*. A sus lados, dos fotografías detallistas de otras esculturas que muestran, por un lado, una zona corporal con una hendidura vertical, y por otro lado, el perfil abultado de otra parte de la anatomía, que podrían estar relacionadas con la zona de los glúteos. En definitiva, en todas estas escenas lo que Navarro pretende mostrar es la evolución de una criatura instintiva hacia un ser evolucionado, sin perder de vista el factor erótico, intrínseco en la especie humana. Este ser civilizado es el que fotografió Navarro dos años más tarde, en 2012, aunque manteniendo la estética y el espíritu de las imágenes que venimos analizando, y que dieron como resultado fotografías tan interesantes como *Artés creador* (2012). Como se adelantaba, la escala dentro de la obra de Navarro es un valor cargado de contenido del que se sirve con frecuencia y que acaba por definir gran parte de su obra. No hay más que remitirse a sus ciudades, a sus instalaciones, a sus pinturas de los años setenta, y a un largo etcétera de creaciones que confirman esta idea. El mismo sujeto megalómano que aparecía en las series *El cuerpo y la ciudad de refractario* (2003) y *Ciudad con figura* (2003) es el que en *Artés creador* se enfrenta cara a cara con la escultura de otro ser, de un tamaño mucho menor, adoptando ambos la misma postura embrionaria, en un ejercicio de relación

autorreflexiva que invita a pensar en el papel del individuo como ente único y al mismo tiempo parte de un todo, dentro de un sistema social. Navarro reconoce que con esta fotografía pretende reflejar la evolución del ser humano. Cuando coloca la arcaica figurilla delante del individuo contemporáneo, está incorporando un “antídoto arqueológico”,⁴⁶⁷ está recuperando el origen. La escala forma parte de ese mundo arcaico que conecta con la prehistoria, los inicios y la cronología anterior a la de este sujeto. Es el origen frente al presente. La figura del ser humano se muestra en la obra de Navarro, desde sus principios hasta la actualidad, dentro de la estética del desnudo, mostrándose tal y como es, sin filtros ni condicionantes, y siempre en actitud creadora. De este mismo año son el díptico *Semilla* (2012), formado por *Capitel mediterráneo* y el detalle de una parte corporal abombada, y el tríptico *Labios con brazos-cactus* (2012) compuesto por dos fotografías de la serie *Brazo con cactus* (2000) y unos labios vaginales de barro cocido.



Capitel mediterráneo, 2012.
Fotografía



Gran arquitecta, 2010.
Fotografía



Artés creador, 2012.
Fotografía

⁴⁶⁷ Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 27 de mayo de 2019.

Fueron dos las líneas estéticas y conceptuales que Navarro desarrolló en el ámbito fotográfico durante estos años. La que se acaba de desglosar es probablemente la más realista y la que expresa con mayor claridad las ideas anatómicas y sexuales que el artista tiene como objetivo. Sin embargo, existe una segunda vía de expresión con la que pretendía plasmar otra vertiente de su obra que también le resultó tremendamente inspiradora. Se trataba de captar imágenes para expresar el nexo que une al artista con un concepto vital que le acompaña desde sus primeras experiencias vitales: la tierra. Esta idea cobró sentido práctico en este grupo de obras fotográficas en las que tomó como referencia principal el medio rural, propio de la huerta de su Mislata natal, cuyo elemento fundamental no es otro que la tierra. Como se ha explicado repetidamente, para Miquel Navarro la tierra, asociada a la fertilidad, es uno de los elementos físicos que le obsesionan y que le permiten establecer un contacto directo con la naturaleza propia de su entorno durante la niñez. Bajo esta concepción surgieron instantáneas como las que conforman la serie *Neolítico Industrial* (2010), fotografías autónomas o complementarias en las que Navarro quiso retomar ese juego de contrarios que se divisa ya en el título. En ellas se conjuga el caos y el orden, construcción y destrucción, una ciudad moderna realizada en materiales como la cerámica y el refractario, que remiten a lo ancestral. Aunque estas escenas son recientes, recuerdan a las primeras instalaciones urbanas que realizaba Miquel en los años setenta y que poco o nada conserva de las ciudades metálicas que ejecutó entre ambas: “Mis esculturas son muy de los orígenes de la tierra”.⁴⁶⁸



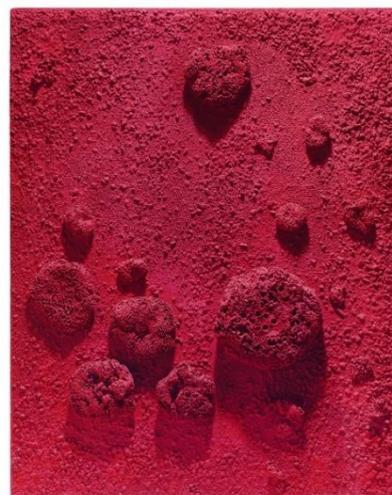
Tierra encendida, 2010.
Fotografía



Tierra fértil, 2010.
Fotografía

⁴⁶⁸ TORRES, Salva. *Op. cit.*

Una tierra que le devuelve otra vez a esa infancia de la que mama todo artista. Siguiendo con las dualidades, también percibimos en las instantáneas *Tierra fértil* (2010) y *Tierra encendida* (2010) tal dicotomía dentro de un mismo elemento. *Tierra fértil* evoca al virgo y a la sencillez de la pureza, a una tierra limpia, que aún no se ha labrado y que está en plenas facultades para generar vida. *Tierra encendida*, sin embargo, por la textura y la disposición peinada de los gránulos, así como por su cromatismo, sugiere la más enérgica actividad, una tierra fogosa, potente, en constante labor fecundativa. Especialmente esta última recuerda a las obras que Yves Klein realizó en 1960 a base de resina, esponjas y gravilla, y que posteriormente recubría de pintura dando lugar a una imagen igualmente monocromática "cuya "referencia "es, "sin "duda, "la "tierra.

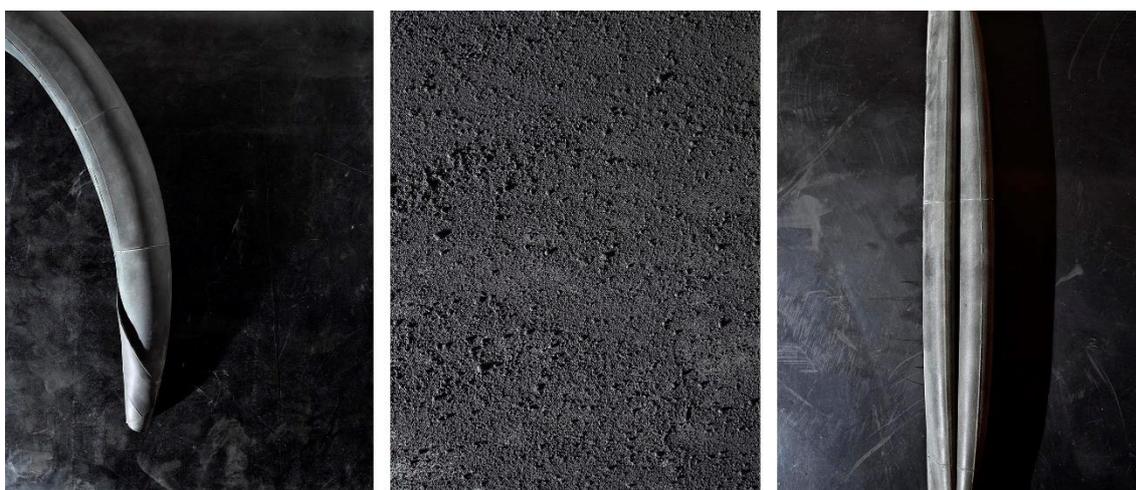


Yves Klein. *Relieve de esponja rosa sin título (RE 26)*, 1960
Resina sintética, esponjas naturales
y gravilla sobre lienzo,
125 x 100,4 x 11,5 cm.

Ambos mundos, el de la tierra y el del cuerpo, tan dispares y tan próximos a la vez, encuentran un nexo de unión: la finalidad común del sistema reproductor, tal y como muestra *Tríptico caucho* (2010) también llamado *Tríptico G*. Una serie de tres fotografías de tonalidades grises, en las que una tierra poco trabajada, con aspecto de superficie lunar –satélite cuyo efecto está íntimamente ligado a los ciclos fértiles– se ve flanqueada por otras dos imágenes que retratan fragmentos de caucho que, aunque formalmente podrían ser una suerte de semilla o fruto, invitan a pensar en las formas genitales masculinas y femeninas. Fue la fertilidad la que marcó una importante línea discursiva dentro del trabajo fotográfico de Navarro, comprendiendo todas sus dimensiones, desde la fecundidad de la tierra y el agua a la capacidad fértil del ser humano, que originaron un extenso repertorio de símbolos definitorios. Aunque se alejaba en cierto modo del lenguaje empleado en *Tríptico caucho*, la composición *Tríptico plomo* (2010) continuó proyectando la idea de las posibilidades fértiles de la tierra, aunque Navarro incluyó un rasgo de contemporaneidad de la mano de un material metálico. Ya se ha hablado del paisaje de la ciudad, de las panorámicas urbanas y de las vistas de la metrópolis en la obra de nuestro artista, generalmente mostrada en forma de instalación escultórica.

Con *Tríptico plomo* se muestra una perspectiva diferente del paisaje. Estamos ante una visión aérea, como si divisáramos la escena desde lo alto.

En dos de las fotografías se observan formas geométricas cuadradas y de líneas rectas, que recuerdan a las hanegadas de tierra donde trabajan los labradores, pero también remiten a lo que podrían ser las azoteas de grandes rascacielos, por lo que su creador no deja claro qué tipo de paisaje tenemos ante nosotros. Una vez más Navarro juega con el espectador generando la duda sobre qué representan esas placas de plomo. Sea como sea, seguimos estando ante un paisaje cargado de referencias que superan el concepto clásico de *veduta*: también son la modulación del suprematismo de Malévich y el misticismo de Mondrian, la fragmentación del *trencadís* modernista de Gaudí, el trazado hipodámico de los ensanches fruto de las remodelaciones urbanísticas propias de la España de la segunda mitad del XIX, y los límites fronterizos perfectamente rectos de los diferentes estados de África. Junto a este cómputo de ideas aparentemente inconexas, el artista prosigue con sus habituales dicotomías, presentando tres imágenes que combinan ordenación geométrica y caos orgánico, contenido tradicional y materiales industriales modernos. Una luz proyectada que nace del lateral nos induce a pensar en el amanecer, con el sol naciente entrando por el margen izquierdo que baña con su luz campo y ciudad, y que trae a colación un claro anhelo a una época pasada, una vez más, desde la perspectiva personal del artista.



Tríptico caucho o Tríptico G, 2010.
Fotografía



Tríptico plomo, 2010.
Fotografía

Las últimas creaciones fotográficas consisten en unas escenas en blanco y negro en las que un cuerpo masculino desnudo aparece ladeado o de espaldas al espectador, mientras sujeta un falo cerámico a la altura de sus genitales, del que emanan fluidos a modo de micción. Como ya sucedió con la serie *Manantial Virtus* (1997):

también los fluidos corporales, o el pene como fuente, aparece en sus figuras, tanto en arcilla como en sus acuarelas o en sus fotografías. La consideración del cuerpo como un objeto del que mana energía, como fuente de riqueza, como fuente seminal de poder, como fuente que humilla al orinar a los demás. [...] En el mutilar las formas hay una consideración, no de castración, sino de fuerza. De ahí mana algo vital y el corte produce simplemente un formalismo, una belleza que convierte al órgano en instrumento.⁴⁶⁹

Estas palabras de Kosme de Barañano vienen a definir toda la filosofía que gira en torno al acto de castración y mutilación al que numerosas veces recurrió Navarro, y que se aplican también a las composiciones fotográficas que nos ocupan: los trípticos *Contra el muro* (2012) y *Enfrentamiento* (2012), y el díptico *Materia nocturna* (2012). En la primera de ellas la escena de un hombre miccionando frente a la pared se ve flanqueada por dos primeros planos de sendos cactus, con sus definidas espinas y la carnosidad propia de estas plantas, equiparando los fluidos humanos y las cactáceas a la capacidad generadora de vida.

⁴⁶⁹ BARAÑANO, Kosme de. *Miquel Navarro*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 79.

En *Enfrentamiento* la figura humana aparece en un lateral cediendo el centro a otra fotografía que capta una gran acumulación de piezas constructivas elaboradas principalmente en refractario, amontonadas en el suelo de entre las que se erige una potente construcción totémica mientras que el otro lateral plasma este mismo escenario, pero esta vez sin la torre. La sucesión de estas tres imágenes escenifica el proceso en el que el hombre, invasor, imagina y planifica la conquista del territorio, luego la ejecuta, y posteriormente dispone del espacio destruido. El sujeto representado no deja de ser el mismo guerrero de las serigrafías cromáticas, llevado al realismo, con sus heridas de guerra, o heridas de vida que son las mutilaciones, y su lucha por la supervivencia. También es el soldado en formación que protagonizaba el conjunto escultórico *Figuras para la batalla* (2008), incluso la milicia caída y derrotada en el suelo. Por último, en *Materia nocturna* se coordinan una fotografía en la que aparece un hombre que, de nuevo, emana fluidos contra la pared, en un claro gesto de desahogo y liberación, y la acuarela *Mater materia* (1993), en la que una potente construcción a caballo entre una torre y un depósito, rematada por una pequeña techumbre y coronada por una espesa luna, arroja fluidos a través de un caño situado en la azotea que caen al abismo con fuerza hasta su base, en la que se encuentra un personaje orinando contra el muro de dicha edificación. La coexistencia de ambas imágenes creando una sola obra hacen de este díptico la perfecta exposición de la parte y el todo, de lo general y el detalle, pues el retratado en la fotografía es en realidad el personaje minúsculo de la acuarela, algo que confirma la postura del sujeto, así como la sombra que en ambos casos proyecta la luna.



Contra el muro, 2012.
Fotografía



Enfrentamiento, 2012.
Fotografía

- 5.5.2. Audiovisual

La vertiente audiovisual dentro de la obra de Navarro surgió como experiencia complementaria a la fotografía, entendida así por la relación inexcusable que une ambas disciplinas, y también por los paralelismos visuales existentes entre los dos medios de expresión dentro de su obra. El cine siempre había despertado una gran curiosidad en nuestro artista, algo de lo que ya mostraba señales en su juventud como ha reconocido años más tarde, con aquellas películas de ciencia ficción en las que aparecían los rascacielos de Nueva York o Chicago y que posteriormente influyeron en la concepción de sus instalaciones urbanas. También el cine de aventuras donde unos seres mutantes amenazaban a la raza humana, en los cuales se inspiró para desarrollar toda la iconografía dedicada a insectos, guerreros y demás personajes híbridos. Realizó tres ejecuciones audiovisuales: *Fuerte como el opio* en 2011, *Mineral* en 2013 y *On està la meua gosseta?* en 2022. Todas ellas muestran ese *totum revolutum* de conceptos que reúne su corpus artístico, y que no deja de ser un fiel reflejo del mismo que, a modo de visión panorámica, recopila lo que significa el complejo mundo de Miquel.

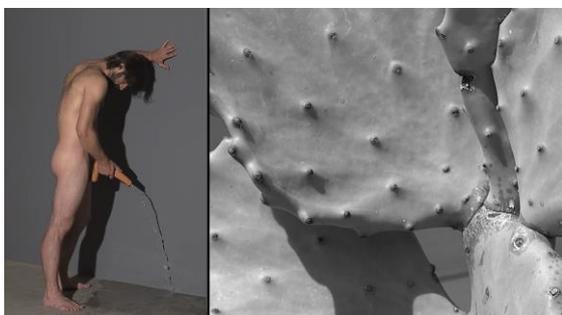
En la primera de ellas, *Fuerte como el opio* (2011), con una duración de 36 minutos, se unen conceptos tan dispares como los que declama la voz en off que puede oírse a lo largo del film:

Amor, desamor, tensión, contradicción, comunicación controlada [...] Amistad, deseo. Mortal y vivo. Vida, pasión, obsesión. Solos y juntos. Deseo, solo sexo. Sexo y amor. O, ¿solo amor? [...] Narcisismo, bondad, ética, estética, defensa, egoísmo [...] La sabiduría y la ignorancia. Construcción, destrucción [...] Amor-desamor.

Con varios tangos de fondo, se reconcilian también estéticas tan opuestas como lo terroso y lo metálico, la calidez del barro y la frialdad del aluminio, lo ancestral y lo contemporáneo. Como no podía ser de otra manera, Navarro continúa con el juego y la metáfora para representar conceptos banales desde un lenguaje lírico. Es el caso de frutos que evocan vaginas, elementos ascendentes que representan falos, o la presencia del agua que hace las veces de fluidos corporales y que puede simbolizar la vida –líquido seminal– o la muerte –sangre–. Sucede lo mismo con el doble sentido que presentan las imágenes de la tierra, que por un lado puede representar la fertilidad y la vida, el lugar del que depende el nacimiento y prosperidad de tantos y tantos entes, y por otro el lugar de descanso eterno del ser humano tras su muerte. También habla sobre la fugacidad del tiempo a través de escenas que representan arena voladiza, así como el deterioro y derrumbe de construcciones o el discurrir del agua. Fragmentos que, junto a escenas muy relacionadas con la muerte, como la traición entre los protagonistas que termina en apuñalamiento, imágenes de agua emanando de conductos, la arena voladiza, construcciones deterioradas por el efecto del viento o las instantáneas dedicadas a las tumbas de las familias Moroder, Llovera y Benlliure en el Cementerio General de Valencia, conforman el canal idóneo para hablar del *tempus fugit*. Además de las escenas protagonizadas por los personajes que interactúan siguiendo una trama lógica que habla de las relaciones humanas, de sus instintos más primitivos y de la relación entre cuerpo y ciudad, aparecen de forma constante en numerosas obras, concretamente algunas de sus serigrafías de guerreros e insectos, como *Batallar con mosca* (1998) o *Batallar con ciudad* (1998), trípticos o fragmentos de sus fotografías como *Tríptico Caucho* (2010) o *Neolítico industrial* (2010), incluso instalaciones como es el caso de *Ciudad roja* (1995).

El corto *Mineral* (2013) mantiene, a lo largo de sus 23 minutos, el mismo tipo de escenas y el mismo mensaje que el film anterior, y comienza con la imagen en blanco y negro de un tejido brillante dispuesto de forma que remite a unas formas genitales femeninas, que simula la acción de respirar constantemente, lo que indica que estamos ante algo vivo. Este tejido dispuesto de forma que recuerda a una forma vaginal da paso a una de las esculturas en hierro de Navarro. Emplea sonidos más neutros y reiterativos que en la anterior producción cinematográfica, como el goteo del agua o el fluir de un río o una

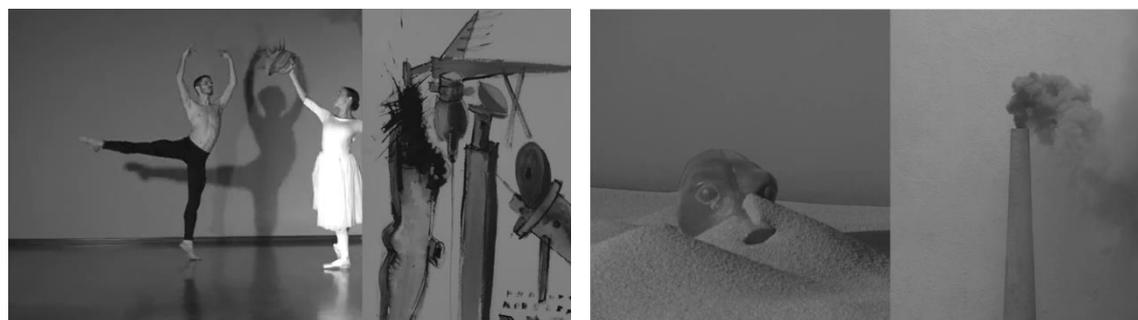
acequia, así como las notas musicales que emiten las corazas del grupo escultórico *Figuras para la batalla* (2008) que se diluyen con el paso de los segundos, por lo que conserva la temática del paso del tiempo, aunque esta vez de un modo más abstracto y menos directo. Los contenidos relacionados con el agua son, junto con los que se centran en el empleo de humo, los que se erigen en protagonistas del vídeo. Como ocurría en su predecesora, la aparición de obras del artista es una constante, mostrándose creaciones escultóricas como *Péndulo grande II* (2012), *Labios* (2012) o *Chimenea aluminio grande con cono* (2000), recreaciones en movimiento de sus fotografías como *Neolítico industrial* (2010), *Contra el muro* (2012) o *Materia nocturna* (2012), y las instalaciones *Entre muros* (2000) y *Figuras para la batalla* (2008).



Fotograma de *Mineral*, 2013



Fotograma de *Fuerte como el opio*, 2011



Fotograma de *On està la meua gosseta?*, 2022

La última de sus creaciones en el ámbito audiovisual es *On està la meua gosseta?* (2022), en homenaje a Nena, su fiel compañera durante años, fallecida en 2021, a la que ya había dedicado algunos dibujos y pequeñas esculturas a lo largo de su trayectoria. Es un cortometraje de 25 minutos en los que se suceden, al igual que en sus predecesoras, una serie de imágenes de sus propias obras escultóricas en combinación con fragmentos de vídeo en los que la danza y la música adquieren un papel mayor respecto a las anteriores filmaciones, siendo las melodías de César Franck y Sergei Rachmaninoff las que enmarcan

dichas imágenes. No existe un hilo conductor, sino “una falsa narración que se alimenta de la lírica del deseo y del trabajo que he realizado en todos estos años”,⁴⁷⁰ en el que los bailarines interactúan con las máscaras que encarnan las obras *Casco avispa* (2012) y *Casco Virtus I* (1997). La cinta ofrece un mensaje claro: las fases del duelo ante una pérdida, lo cual su autor ha transmitido a través de “una película de tono surrealista, en blanco y negro, en la que juega con distintos lenguajes, ensamblando, como en todas sus creaciones, el sentido del arte y el sentido de la vida”.⁴⁷¹ Como ocurrió en sus vídeos anteriores, la cinta se erige en una reflexión acerca de temas tan universales como la vida, la muerte o el paso del tiempo, trasladados a la pantalla con escenas en las que la arena cubre una escultura en terracota que representa una cabeza canina aludiendo a los restos del animal, o el humo de una de sus chimeneas escultóricas se disipa creando una atmósfera de intemporalidad y misterio repleta de lirismo poético.

5.6. “LA CIUDAD, ESA MANÍA”:⁴⁷² INSTALACIONES

Los años ochenta y principios de los noventa fueron, sin duda, la etapa más fructífera y productiva para Navarro en muchos ámbitos y géneros, especialmente en el campo de sus instalaciones urbanas. La etapa anterior a la que nos ocupa constituyó una verdadera explosión de creatividad en lo que a ciudades se refiere, diseñando e instalando alrededor de una quincena de ellas, con características individualizadas que hacen de cada obra algo único, pero siempre con un denominador común, basado en un modelo de ciudad único y personal. A mediados de los noventa prosiguió con la filosofía de plasmar sus inquietudes, tendiendo puentes conceptuales entre sus urbes y el resto de las creaciones ejecutadas a lo largo de estos años. Ciertamente es que, si en su momento el lenguaje escultórico asociado a las instalaciones denotaba fuertes tintes de modernidad por el sencillo hecho de emplear este formato, ese halo de contemporaneidad se había disuelto en los noventa por la frecuente presencia de montajes e instalaciones en el ámbito expositivo, por lo que ya no aportaba rasgo alguno de innovación, y había que reforzar la vertiente alusiva al contenido.

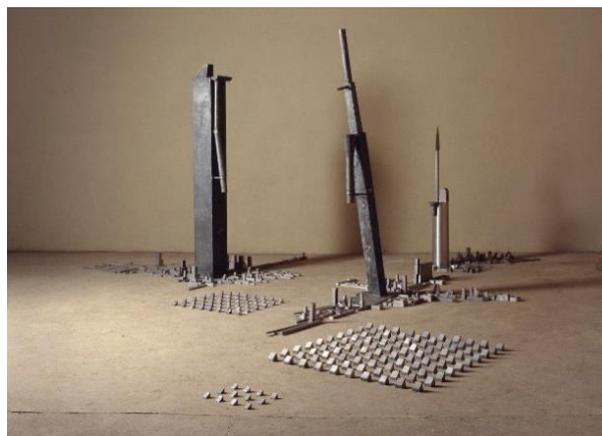
⁴⁷⁰ CASTAÑOS, Juan Carlos. “La Diputación de Valencia expone las ciudades de terracota y otras obras clásicas y actuales de Miquel Navarro”. *Valencia News*, 5 de octubre de 2022.

⁴⁷¹ DURÁN, Dolores. “On està la meua gosseta?”. En: DURÁN, Dolores (com.). *Miquel Navarro. Fum controlat. Fumeral* [catálogo de exposición]. Valencia: Diputación de Valencia, 2022, p. 35.

⁴⁷² *Apud.* BONET, Juan Manuel. “Divagaciones sobre Miquel Navarro”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Zaragoza: Galería Antonia Puyó, 1994, p. 3.

De los agrupamientos de este periodo debe destacarse un cambio en lo que a su concepción afecta, dejando atrás las composiciones anteriores en las que la ciudad quedaba conformada por un conjunto de piezas sin un orden especialmente marcado, para adoptar una nueva forma de concebirlas basada en ideas más modernas regidas por el concepto de agrupación. Algo que se observa en la forma en que se organizan los diferentes núcleos urbanos, diferenciándose con mayor claridad el centro neurálgico, zonas residenciales, complejos deportivos o militares, extrarradio, huerta, etc., como se aprecia en ejemplos como *Ciudad inclinada* (1995-1988), *Ciudad roja* (1995) o *Solar II* (1992-1996). Algunas de ellas introducen elementos nunca antes contemplados por Navarro como las murallas, misiles amenazantes o lunas como protagonistas principales, como ocurre en *Terraplén* (1997), *Una urbe en tus manos* (1998) o *Sombra lunar* (2005). Y para finalizar, en los últimos años se gestan varias instalaciones con una estética totalmente diferente a todo lo anterior, con una fuerte esencia futurista y con mayor influencia de lo abstracto. En cuanto al empleo de materiales, Navarro continuó mostrando diversas texturas y acabados a base del empleo del hierro, aluminio y otros metales, abandonando casi por completo el barro.

Tras la ejecución de composiciones tan icónicas como *La ciutat 84-85* (1984-1985), *Soca I* (1987) o *Sous la lune* (1993), en cuya evolución se observa una clara modificación de las intenciones de su creador, se procedía a plasmar un mismo concepto desde nuevos lenguajes, marcados por el empleo del metal, con un nuevo concepto de distribución del espacio y un estética bien diferente a lo anterior. Así, *Ciudad inclinada* (1995-



Ciudad inclinada, 1988-1995.
Zinc, aluminio y plomo, 130 x 400 x 300 cm.

1988) surgió como un conjunto innovador que, sin embargo, desvelaba un trabajo reflexivo de años, debido a que la inició en 1988 y no la finalizó hasta siete años más tarde, en 1995. Es por ello que bebe de numerosas obras gestadas a mediados y finales de los ochenta, como *La ciutat 84-85* (1984-1985) y *Entre dos* (1987). De la primera mantiene la distribución de elementos en base a la cual se diferencia de forma evidente los rascacielos de las construcciones del extrarradio, aunque si aquella fue realizada en zinc y terracota, la que nos ocupa se fabricó en su totalidad con materiales metálicos: zinc, aluminio y plomo.

El aspecto formal lo hereda de la segunda de ellas, presentando ambas composiciones dos elementos totémicos muy prominentes con respecto al resto de entes, que dialogan entre ellos y que en ocasiones incluso rivalizan. Uno de ellos se encuentra en posición oblicua, pieza que le da nombre al conjunto, y que adquiere por tanto todo el protagonismo de la panorámica urbana que gira en torno a él y su particular inclinación. Estamos ante un recurso formal ya empleado por Navarro en anteriores ocasiones que aporta a la totalidad de la urbe una nota disonante que capta la atención del espectador por romper definitivamente la ordenación del resto de elementos, dispuestos de forma incorruptiblemente recta, y que ya se pudo observar en numerosas obras de toda índole y género como las esculturas *Sota la lluna* (1987), *Torre inclinada* (1993), *Diagonal* (1995), *Embudo con ala II* (1996), *Inclinación* (1997), *Serie inclinada* (1998), *Plataforma inclinada* (1998), *Avanza* (2000) o su *Fuente volador* (2000), así como las acuarelas de la serie *Oblicuo* (1996) o el collage *Fuente caña* (1998), entre otras.⁴⁷³ Se trata de la ciudad más reducida en términos de extensión, cualidad que no interfiere en la capacidad transmisiva de la idea de ciudad, por lo que el espectador no va a variar la mirada ni la interpretación del mensaje conceptual entre esta instalación y cualquier otra de mayor tamaño. Otro ejemplo de ciudad ideada y comenzada en los ochenta y finalizada en los noventa es *Tensión* (1989-1996), una composición de nuevo metálica que encuentra su precedente en la anteriormente comentada *Orgànic* (1987-1988). Es una ciudad muy homogénea, no solo por el empleo de un solo material, el aluminio, elección que aporta armonía y uniformidad, sino también por ser un montaje completamente horizontal, pues no existen elementos totémicos ni verticales, dejando todo el protagonismo a los dos grupos de elementos, claramente diferenciados, que conforman el conjunto. Por un lado, un grupo de pequeñas piezas de múltiples formas dispuestas en círculo, y por otro, un total de siete elementos alargados que podrían ser proyectiles o insectos. En cualquier caso, constituyen la materialización de un sistema defensivo u ofensivo, que protege o ataca al otro grupo de piezas, creando precisamente un ambiente de tensión y hostilidad evidente. Es la misma tensión que se produce en las escenas ya comentadas que protagonizan los guerreros, donde el impulso bélico es tan fuerte como el impulso erótico, creando una atmósfera de incertidumbre. Al hilo de esta percepción, apuntaba Enrique Juncosa en el catálogo de la galería Luis Adelantado, en la que se presentó esta instalación:

⁴⁷³ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado. Esculturas, dibujos, pinturas y fotografías*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2015, p. 50.

La ciudad [...] es el espacio de la búsqueda erótica, y en su interior laberíntico descubrimos gloriosas torres, símbolos del deseo, y que nos hablan de la presencia del otro masculino. [...] Las verticales en la obra de Navarro representa también, además de ángeles y guerreros, simplemente rascacielos, y otras veces, tótems o lunas, y pueden referirse, tal y como ha señalado el artista [...] al individuo, a la soledad o a una reflexión metafísica sobre la existencia.⁴⁷⁴

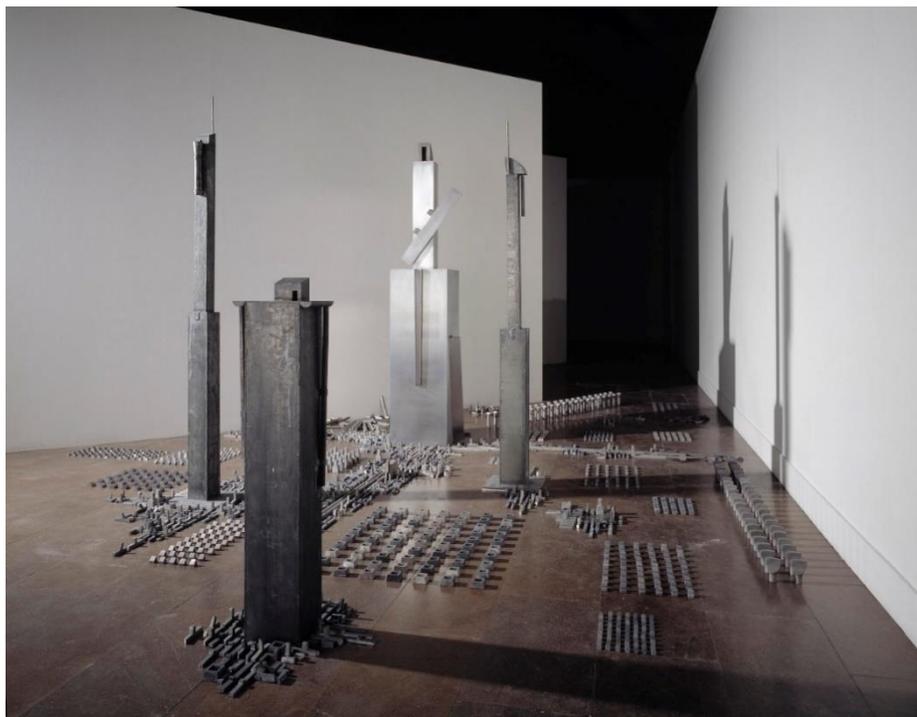
Por su parte, *Solar II* (1992-1996) retoma el modelo clásico de ciudad, el que su autor más ha trabajado a lo largo de su trayectoria, consistente en el contraste entre verticalidad y horizontalidad, con rascacielos totémicos y grupos de pequeñas construcciones que se expanden sobre el suelo. Como referente principal, toma la estética y la concepción espacial de su precedente *Solar I* (1990-1991), aunque modificando los rascacielos, que sustituye por esculturas independientes que escoge y varía para cada exposición, como se observa en la mítica muestra que tuvo lugar en 1996 en el Almudín de Valencia, en la que conjugó la instalación que nos ocupa con su *Fuente insecto* (1996) porque la composición por sí misma no se adaptaba al entorno expositivo al no disponer de un elemento vertical potente. “Miquel Navarro se plantea sus obras e intervenciones como trayectorias y/o encrucijadas que anulan aquello que es asumido como propio, es decir, como impuesto”.⁴⁷⁵ Cuatro grandes torres férricas se erigen en ejes centrales de la composición, que marcan la forma de situar el resto de pequeñas piezas agrupadas en barrios, avenidas, y zonas industriales y rurales, que de un modo más o menos ordenado nacen a los pies de estos tótems, y se expanden difusamente hacia el exterior, dando una imagen de una ciudad viva, en pleno crecimiento.



Tensión, 1989-1996. Aluminio. Medidas variables

⁴⁷⁴ JUNCOSA, Enrique. “Erótica de la ciudad”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Galería Luis Adelantado, 1996, p. 7.

⁴⁷⁵ PÉREZ, David. “El tambor de arcilla (y la ciudad de hojalata)”. En: *Miquel Navarro. 1973-1996* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996, p. 27.



Ciudad centinela, 1993-1997.
Zinc y aluminio, 200 x 400 x 600 cm.



Solar II, 1992-1996. Zinc y aluminio, 233 x 1000 x 600 cm.

Es con *Ciudad centinela* (1993-1997) con la instalación que su autor reafirma y fortalece la relevancia de los elementos ascendentes, lo que se demuestra en la disposición de más de una decena de piezas de altura superior a las pequeñas unidades seriadas situadas en el suelo, que se encargan del aspecto horizontal. Como ya ocurría en *Solar II*, el aspecto tosco e imperfecto que proporciona el zinc combina de nuevo con la pátina y el brillo propio del aluminio, resultando de tal hibridación una escena monocroma en un gris propio de los metales. Circunstancia que no se traduce en un resultado final monótono, con una ciudad cuadrículada y matemática, sino todo lo contrario: *Ciudad centinela* es, ante todo, una ciudad orgánica, con un peculiar dinamismo que viene dado por la combinación de líneas rectas, verticales y horizontales, pero también diagonales que aportan la transversalidad necesaria para romper el plano visual del *skyline* de esta urbe. La mirada del espectador se pierde ante tal amalgama de elementos que se superponen formando una escena donde la perspectiva es fundamental. Los contrastes también se observan en las diferentes texturas aportadas por el tratamiento de los diferentes metales ya mencionados, que desvelan el carácter autónomo de cada rascacielos y, por supuesto también, del centinela que protege con su guardia a la ciudad, y que se presenta esta vez en forma de gran insecto, concretamente la escultura *Gran saltamontes* (1997), producto de la obsesión temática del autor respecto a los contenidos relacionados con guerreros, guardianes y centinelas, como se ve en diversas obras y series de finales de los noventa como la serie *Sentinella* (1998-1999).

El empleo aleatorio de materiales tan estéticamente dispares como son el zinc y el hierro colado constituye una constante en las urbes de Navarro de finales de los noventa. Con el zinc o el aluminio consigue la frialdad de lo industrial, mientras que con el hierro oxidado se aproxima al aspecto del barro cocido con el que se refiere a los orígenes, sin abandonar la modernidad y la firmeza que aporta lo férreo. Es precisamente lo que buscó en *Ciudad roja* (1995), y lo que buscó también pocos años después en *Terraplén* (1997).

En el ecuador de los noventa Navarro creó una de sus ciudades más icónicas, diferentes y relevantes: *Ciutat roja* (1995). Si las ciudades de Miquel Navarro son una síntesis de todas las urbes, *Ciudad roja* es la compilación de todas las metrópolis del artista. En ella aglutina todos los conceptos que ya había plasmado en sus anteriores instalaciones, empezando por la parte lúdica. De planteamiento claramente horizontal, destacan como protagonistas, paradójicamente, los elementos verticales, como si de un juego se tratase. A

Miquel le fascina el concepto de juego. En ese sentido sigue siendo un niño, el mismo que jugaba en las acequias de Mislata, aunque actualmente su diversión se rija por otro tipo de creatividad, centrado en transmitir el concepto que tiene de la ciudad, basado en lo lúdico, pero pulido por las experiencias adultas, y filtrado por su mirada de artista y de comunicador. Lo que Navarro hace en *Ciudad roja* es comunicarse con el público. Esto es algo que requiere de un espectador participativo y que conciba esta experiencia sin un tiempo estipulado. Hay que darle el plazo que esta ciudad requiere, con el fin de conectar totalmente con ella y comenzar, tras un instante de observación, a imaginar los mundos que alberga. Navarro pretende transmitir la idea de que existe un paisaje de la ciudad y que es posible percibirlo desde la visión en su totalidad, de un modo panorámico, y que el juego para el visitante reside en la inacabada ciudad que contemplan, la visión personal y única que cada uno genere al verse formar parte del plano horizontal, mientras el sujeto lo recorre y crea en su imaginación tantos mundos como le plazca de una obra inconclusa y abierta a las interpretaciones del que mira:

El suelo es el elemento principal porque la obra surge del suelo conforme va andando por él la persona. Es así como se define la relación humana, la relación que mantiene mi obra con los seres humanos.⁴⁷⁶

Lo horizontal para mí, es lo territorial, es el discurrir del agua, es el tránsito de las calles, del tiempo, la velocidad, etc.; es el discurso de lo urbano con lo interurbano y es otra simbología del poder, no solamente es el tótem, por su verticalidad. Poder también es el útero.⁴⁷⁷

Esta *Ciudad roja* se organiza en pequeños poblados perfectamente ordenados e independientes unos de otros. Esto, añadido a las grandes extensiones de terreno sin edificar, como si estuviera inmersa en pleno proceso de urbanización, denota que estamos ante una ciudad pretérita y no actual. Entre los diferentes distritos se adivinan los más modernos y los más ancestrales, zonas urbanas, rurales e industriales, así como algunos elementos verticales que, aun siendo minoritarios, son los que vertebran la composición. Es una urbe muy planificada, matemáticamente alineada, sometida a una estricta ordenación que categoriza y diferencia claramente dos mundos dispares. Cada una de las piezas que integran *Ciudad roja*, así como su disposición, está sujeta a un motivo justificado, meditado y reflexionado, además de estar regida compositiva y espacialmente

⁴⁷⁶ KELLY, Liam. "Entrevista con Miquel Navarro" [entrevista]. En: KELLY, Liam; PÉREZ, David (com.). *Miquel Navarro 1973-1996* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996, p. 50.

⁴⁷⁷ Apud. BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado. Esculturas, dibujos, pinturas y fotografías*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2015, p. 51.

por las fuerzas superiores del conjunto. Sin embargo, algo que define esta instalación como rupturista, es la descentralización física del elemento totémico protagonista de la obra. Tradicionalmente la pieza principal de una ejecución escultórica ha estado situada en el centro con el fin de dirigir las miradas hacia él, como se venía haciendo desde tiempos inmemoriales, en los que regía el concepto clásico de monumento. En esta ocasión Navarro rompe con esta tradición y emplaza a los grandes objetos a puntos dispersos, algunos más centrados y otros más periféricos. Estamos ante una composición muy rítmica, que combina piezas de corte anguloso con perfectos cilindros, creando una total fusión entre ambos, generando, una vez más, otra reconciliación de contrarios. Crea líneas en lo horizontal, tanto circulares como rectas (la gran avenida), en lo diagonal (con un objeto que podría ser desde un misil, un avión o incluso un gran insecto, iguales a los que aparecen en *Tensión*) y en lo vertical (los obeliscos totémicos):

Intento adaptar el ritmo de cada pieza a los distintos espacios de exposición. ¿De dónde proviene ese ritmo? Tal vez del control, o puede que en el espacio mismo ya exista una idea básica de disposición. Puede que se encuentre en lo vertical, lo horizontal y lo diagonal. Es como si se tratase de una partitura en la que saco matices diferentes cada vez que la interpreto, pero sigue existiendo la partitura.⁴⁷⁸

Entre sus múltiples piezas que alberga esta *Ciudad roja*, Navarro dispone, en un alarde de homenaje, una réplica de pequeñas dimensiones de la zigzagueante *Columna sin fin* de Brancusi. Es precisamente al artista rumano a quien Navarro debe la verticalidad que se muestra en *Ciudad roja*. El resto de las piezas que la componen no son elementos constructivos al uso, sino algo más abstractos, pues no encontramos, como hasta ahora, casas, torres o chimeneas, sino más bien cubos, obeliscos, proyectiles, y construcciones de formas poco frecuentes. Estas torres totémicas, erigidas en la verticalidad o tumbadas en el reposo, son en realidad alusiones a algo que Miquel Navarro ya había venido advirtiendo en numerosas obras anteriores y de manera mucho más gráfica. Ya en sus inicios sorprendía con *Proyecto de instalación de fuente pública*, en la que un elemento vertical y totémico, concretamente un pene erecto, hacía las veces de fuente, creando así un paralelismo sobre la vida entre el poder prolífico del agua que emana de la fuente y el líquido seminal, también fértil, que emana del genital. En la instalación que tratamos no tiene lugar esa especificidad, pero sí se adivina, desde unas formas más sintéticas, una clara alusión a lo fálico y al poder que este representa desprendiendo una potente sensación de amenaza e intimidación, en

⁴⁷⁸ KELLY, Liam. *Op. cit.*, p. 43.

relación con el estímulo y el empuje erótico. De forma contundente afirmaba Alberto Ferrer:

El paisaje de Ciutat Roja no puede remitirnos a lo confortable del hogar, sino a lo inhóspito de la intemperie, a la soledad del desierto. No pretenden acogernos, perfeccionarnos, sino privarnos de ese núcleo hogareño que nos resguarda. Sus ciudades no son amigables, no pueden ser simpáticas. Lo decisivo es que son ciudades inhabitables; ciudades en las que no puede estarse. No obstante ofrece penetrantes y abismales miradas. [...] Nos devuelve a los temores, angustias y ansiedades de la infancia. [...] Lo que nos oferta Miquel son solo abismos.⁴⁷⁹



Ciudad roja, 1994-1995. Hierro, medidas variables

Aunque no se trata de una ciudad fortificada, no deja de desprender cierto halo de defensa por su disposición en pequeñas comunidades y por su concentración de las piezas importantes en el centro de estas agrupaciones, rodeadas por el resto de población que la defiende. De ella se ha dicho incluso que tiene carácter laberíntico pues históricamente el objetivo del laberinto ha sido dificultar los accesos al centro con el fin de resguardarlo. Apuntó Rosa Queralt acerca de las ciudades de Navarro: “¿Cómo internarse en esta ciudad que se nos ofrece rutilante y a la vez llena de sentidos ocultos? El laberinto en el que, conscientemente, el artista se pierde para volverse a encontrar”.⁴⁸⁰ Otras hibridaciones de contrarios que Navarro resuelve con maestría son, en primer lugar, la combinación entre formas abstractas y geométricas, casi futuristas, con la alusión a un material prosaico y ancestral. Seguidamente, es el material el que atiende a esta dualidad. Aunque es de hierro colado, lo dota de un color rojizo que remite a las tonalidades terrosas del barro de sus primeras obras, tanto en cromatismo como en textura, y que, por ende, remite también a las construcciones de las primeras civilizaciones. Por tanto, está resolviendo también la

⁴⁷⁹ FERRER GARCÍA, Alberto. “Los caminos de Miquel Navarro: una metafísica de la ausencia”. En: DURÁN, Dolores (com.). *Miquel Navarro. Arqueologías imaginarias* [catálogo de exposición]. San Sebastián: Fundación Kutxa, 2017, p. 19.

⁴⁸⁰ QUERALT, Rosa. “Miquel Navarro y sus territorios poblados de estímulos”. En: VAZQUEZ DE PARGA, Ana (com.). *España en la XLII Bienal de Venecia, 1986* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura y Ministerio de Asuntos Exteriores, 1986, p. 26.

dicotomía entre la alusión al pasado constructivo más remoto con un material industrial y contemporáneo como es el hierro. Esto es una dualidad añadida, que une antigüedad y modernidad.

En cuanto al empleo de materiales, Navarro reconocía:

Si quiero manifestar una idea del origen de las cosas, utilizo normalmente el barro, material relacionado con el principio del hombre; también me da esa textura y ese color que viene de la tierra. Cuando utilizo el aluminio, me da una idea de lo frío y de lo industrial contemporáneo; sin embargo, con el hierro percibo la dualidad de emparentar con el origen del hombre y la tierra, por un lado, y, por otro, con lo industrial y tecnológico.⁴⁸¹

Como apuntó Facundo Tomás, la textura que presentan las piezas de *Ciudad roja* es rugosa, granulada, “que provoca la sensación, al pasar los dedos por una pieza o, simplemente, al mirarla e imaginar que la tocamos, de una costra llena de pequeñas semillas de tierra dura que, sí, pueden recordar ‘lo industrial y tecnológico’, el hierro oxidado arrumbado junto al muro trasero de una fábrica vieja, pero sobre todo apuntan a ese ‘origen del hombre’ fangoso y seco que refería Miquel”.⁴⁸²

En una entrevista realizada con motivo de su presentación en la galería Luis Adelantado de Valencia el artista desvelaba la idea que tenía a la hora de llevar a cabo la presentación de *Ciudad roja* en esta muestra:

Montaré una ciudad realizada en hierro colado, un material que utilizo por primera vez en un montaje, aunque no en piezas aisladas. El óxido del hierro colado adquiere una tonalidad rojiza muy intensa, que, por un lado, me permite un componente cromático en mi escultura y, por otro, me proporciona una calidez que otros metales no poseen. Este tipo de hierro se aproxima visualmente a la cerámica y me aproxima a la tierra.⁴⁸³

En definitiva, una panorámica urbana nueva, nunca antes vista entre las ideas de ciudad de Navarro, cuya esencia capta y describe a la perfección Alberto Ferrer:

La sombra de *Ciutat roja* discurre como el caudal de un tiempo irrefrenable. Como en la más bella puesta de sol: disipa sus contornos, quebranta sus murallas e impregna el espacio de una significación fragmentaria, de un puñado de obsesivas *miradas-foso* que terminan engullendo hasta el más indigerible ápice de realidad. Transfinitas sombras de erguidos

⁴⁸¹ SIERRA, Rafael. “Miquel Navarro: ‘La belleza me obsesiona y me asfixia’” [entrevista]. En: CÍSCAR, Consuelo (com.). *Miquel Navarro en la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2005, p. 30.

⁴⁸² TOMÁS, Facundo. “Miquel Navarro”. En: TOMÁS, Facundo (com.). *Desde Jaime I Hoy. Artistas emplazados por el tiempo transcurrido desde el siglo XIII* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2008, p. 90.

⁴⁸³ Redacción. “Miquel Navarro”. *Arte y parte*, nº 5, octubre de 1996, p. 109.

cuerpos que se desvanecen en lo más hondo del poniente; obcecados anhelos yacientes en las inmediaciones del piélago de la existencia.⁴⁸⁴

También con esa estética rojiza que ofrece el óxido del hierro, *Terraplén* (1997), adquirida en 1999 por el Museo Würth, en Künzelsau (Alemania), muestra un montaje que plantea más interrogantes que respuestas. Al mirarla surge la fuerte sospecha de si realmente estamos ante una ciudad deshabitada, y no solo eso, sino que además parece no haber sido habitada nunca. Es más, como apunta Blasco Carrascosa, “podría aducirse que su autor la ha dejado preparada, lista, para que cada espectador la active ‘mentalmente’ a su modo, para que siga elucubrando sobre los posibles cambios o modificaciones que convendría hacer según la planificación estratégica y el desarrollo ¿inminente? de la batalla”.⁴⁸⁵

El propio Navarro la describía como “la ciudad de la mirada, con sus espacios interiores del poder y de lo erótico [...]. Hay zonas más minimalistas y otras más descriptivas; una ciudad como pretexto y reunión de obsesiones”.⁴⁸⁶



Terraplén, 1997. Hierro, 120 x 900 x 800 cm.

La relación formal entre *Terraplén* y *Ciudad roja* es evidente, no solo por la tonalidad escogida, intrínseca al material y su tratamiento, sino por el concepto de ciudad sin grandes verticales, tremendamente horizontal, incluso podría calificarse de planicie o llanura arquitectónica, formada por discretas agrupaciones de unidades repetidas, a veces en

⁴⁸⁴ FERRER GARCÍA, Alberto. “Un poniente abismal”. En: BRITO MOREIRA Álvaro (com.). *Miquel Navarro. Escultura íntima* [catálogo de exposición]. Santo Tirso: Cámara municipal de Santo Tirso, 2016, p. 55-57.

⁴⁸⁵ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Op. cit.*, p. 52.

⁴⁸⁶ SAMANIEGO, Fernando. “Ocho escultores interpretan ‘Ciudades sin nombre’”. *El País*, 10 de febrero de 1998.

cuadrícula, otras en hilera, y otras formando pequeñas murallas, separados todos ellos por grandes distancias si la comparamos con otras urbes del artista, y de entre los cuales destaca la pieza protagonista indiscutible del conjunto: el terraplén. Dispuesta en el centro del conjunto, una escultura de base circular, inclinada de un lado y sesgada en su parte superior con un corte oblicuo que acentúa la pendiente de la pieza, constituye el supuesto terraplén que, conociendo la trayectoria de su autor, no tiene por qué coincidir con lo que popularmente se conoce como tal, sino con la visión poética que su creador tiene del mismo. Del mismo modo que dicha escultura puede no ser un terraplén y, por el contrario, asociarse a formas más reconocibles en la obra de Navarro como la de un depósito de agua o una fuente que emana agua por los dos caños frontales que presenta, los cuales, a su vez, podrían ser también misiles o cañones con una finalidad bélica, defensiva o de ataque, formando parte de un tanque. Igualmente se ha detectado en ella otro tipo de asociaciones:

En terraplén 1997 la ironía y el juego de diferencia y repetición, junto con una mirada que conjuga crítica y seducción, están localizados en el elemento central, un falo decapitado, que aun así conserva toda su vocación agresiva. Frente a él, los elementos horizontales señalan otro mundo, muy diverso entre sí, pero comunicado por “acequias”, por flujos continuos vivificadores. Incluso algunos parten de esa potente maquinaria central, lo cual sitúa la problemática del mundo actual en todo su confusión y mezcla.⁴⁸⁷

De estética muy próxima, por los elementos empleados y la disposición de los mismos, *Una urbe en tus manos* (1998) es una de las creaciones más didácticas, creativas y abiertas de nuestro autor. Inspirada en dos de sus acuarelas realizadas con anterioridad, tituladas *Una urbe en tus manos I* (1997) y *Construir la ciudad* (1998), las piezas se organizan en torno a una fortificación circular, que se erige en protagonista absoluta del conjunto gracias a la muralla que la rodea, superior en altura en uno de sus lados, lo que contribuye a acrecentar la sensación de profundidad y perspectiva. De ella nacen diferentes grupos de edificios, tanto intramuros como extramuros, que no guardan una distribución establecida, ya que, como bien reza el título de esta obra, se trata de una composición para ser manipulada por el público infantil, con la finalidad de crear su propia ciudad. Del acabado del aluminio se desprende la pureza y la uniformidad apropiada para llamar la atención del espectador con la finalidad de que se sienta atraído y se anime a intervenir en ella, y a su vez otorga ese ambiente onírico, futurista e íntimo, este último un valor

⁴⁸⁷ ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio. “Ciudades sin nombre. Sobre la forma del habitar colectivo”. En: ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio. *Ciudades sin nombre* [catálogo de exposición]. Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, 1998, p. 41.

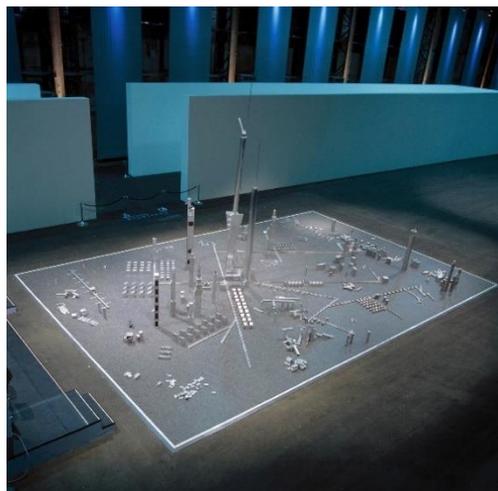
reforzado por la idea intrínseca de protección que adquiere la muralla. Por otro lado, la presencia de múltiples aperturas en las edificaciones, que se traducen en ventanas y puertas, desvelan que se trata de una ciudad viva, dinámica, en definitiva, habitada, si es que una ciudad de Navarro puede estarlo. La gran variedad de piezas, ya sean monolíticas o modulares, ofrecen la posibilidad de crear tantas urbes como espectadores las manipulen, cuyos remates apuntados, planos, dotados de una antena o mástil o redondeados, entre una gran diversidad de formas, incluso homenajeando a la *Columna sin fin* de Brancusi como ya ocurriera en *Ciutat roja* (1995), resultado de apilar repetidamente las diversas piezas troncocónicas. Esta ciudad, la más interactiva del artista hasta el momento, se presentó en el Museo de Bellas Artes de Valencia en 1999, un año después de su creación.

El material, la estética y, esencialmente, la finalidad integradora del público, son las características definitorias que la siguiente ciudad realizada por Navarro hereda de *Una urbe en tus manos*. La instalación *Around the city* o *Alrededor de la ciudad* (1999) surge como una extensión del anterior proyecto que, independientemente de la estética, pretende mantener la finalidad pedagógica y lúdica que ofrecía su predecesora, pero esta vez para ser presentada en territorio internacional, en este caso en la Internationale Bauausstellung en Emscher Park, situada en la región alemana del Ruhr, y que posteriormente adquirió el Wilhelm Lehmbruck Museum de Duisburg. Estamos ante una ciudad de una sencillez minimalista, llamativa por su contraste entre la verticalidad de sus afilados rascacielos y la infinita horizontalidad en la que se esparcen las diminutas piezas que la componen, que en ocasiones llegan a ser finas láminas metálicas de tamaño reducido, o canales que reptan por el suelo trazando un eje en base al cual organizar el resto de elementos, y que remiten a aquellas composiciones laberínticas que recorrían el terreno de *Pirámide* (1978-1979).



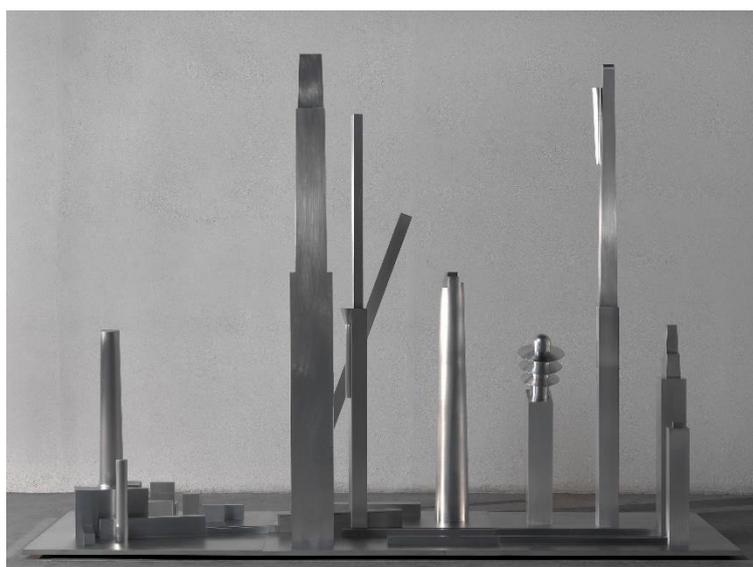
Around the city, 1999. Aluminio, 400 x 700 x 700 cm.

Siguiendo con el empleo del aluminio, *Ciudad aislante* (1999) es la ciudad con la que su artífice muestra la multiplicidad de formatos con los que es capaz de captar una instalación urbana. A diferencia de las instalaciones que se vienen analizando en este apartado, este ejemplar no permite la distribución aleatoria de sus piezas de aluminio, ya que estas se presentan soldadas a una base del mismo material. Es por ello que queda totalmente ajena a esa idea de obra efímera y orgánica que modifica la ubicación de sus partes según el espacio expositivo o la inspiración de su



Una urbe en tus manos, 1998.
Aluminio,
200 x 600 x 600 cm.

montador. Se trata de uno de sus ya estudiados paisajes escultóricos, aunque en esta ocasión centra su atención en retratar una pequeña parte de todo el cómputo urbano, captando detalladamente la zona neurálgica de la ciudad con sus rascacielos y alguna edificación menor, pero obviando los grupos constructivos de diversas piezas seriadas que emulan viviendas, fábricas, complejos y, en general, el extrarradio. Esta determinada forma de visualizar las composiciones escultóricas entronca con las obras anteriormente analizadas *Ciudad tacón*, *Ciudad plomo I* y *Composición cónica*, todas ellas creadas el mismo año que *Ciudad aislante*.



Ciudad aislante, 1999. Aluminio, 214 x 300 x 100 cm.

En un entorno formado por la más indiscutible verticalidad, se encuentran notas disonantes como un reducido grupo de pequeños bloques, un edificio dispuesto en diagonal que rompe por completo la composición, o el remate de uno de los edificios que se presenta como un objeto similar a una antena parabólica con diversos discos de acero, y que aporta la adaptación de la línea curva a una escena basada en su totalidad en la línea recta.

Con la llegada del año 2000 comenzaba una nueva forma de concebir las ciudades que se apoderaban de la mente creativa de Navarro para ofrecer una visión más plural y completa del concepto de paisaje urbano en términos escultóricos. Bajo esos preceptos, su autor ejecutó tres instalaciones que desvelan un pensamiento más contemporáneo si cabe frente a la idea de ciudad y de cómo plasmarla con la tridimensionalidad que ofrece la escultura, con el dinamismo que arroja el formato de la instalación y con las infinitas posibilidades que adquieren los materiales metálicos y férreos, capaces de proporcionar diversas texturas, brillos y acabados, lo que se traduce en múltiples interpretaciones.

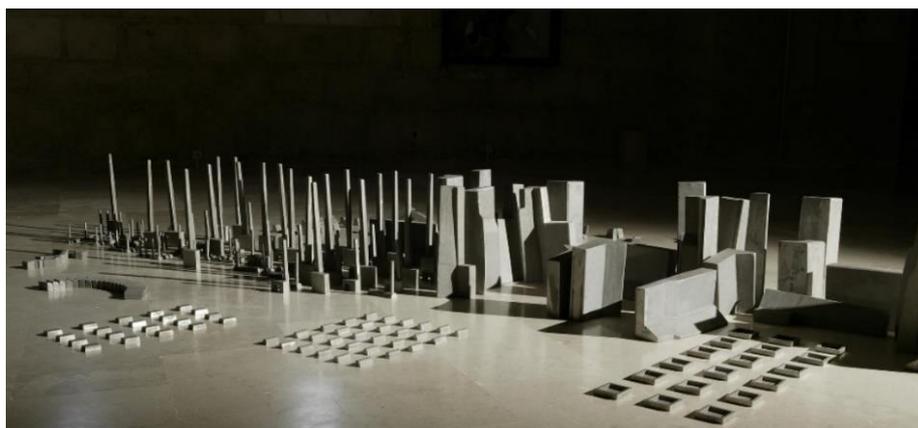
Entre muros (2000) es una ciudad peculiar. Por un lado, su tamaño, no muy extenso, hace de ella una composición que destila intimidad y lirismo. Por otro lado, su estética abstracta, de líneas simples, ofrecen una visión sintética de esta urbe que, aunque emplea el recurso de la repetición de elementos que se agrupan entre sí con sus semejantes, algo que se traduce en un evidente esquematismo, también desprende cierta apariencia orgánica que viene dada por la irregularidad de las piezas, que no acaban de ser perfectamente rectas ni de perfiles trabajados, sino más bien poco definidos y dotados de cierta naturalidad, que podría inducir a pensar que lejos de estar ante un conjunto cívico, lo que tenemos delante es un bosque frondoso, en el que no destaca ningún elemento totémico por encima del resto, aunque como apunta Kosme de Barañano, parafraseando al arquitecto Joseph Rykwert, en el catálogo de la galería Marlborough editado con motivo de la presentación de este conjunto: “las ciudades no se parecen a ningún fenómeno natural, porque son creaciones artificiales, aunque de un género curioso, integradas por elementos debidos tanto a la voluntad consciente como al azar y controlados imperfectamente. Si hemos de referirnos a la fisiología, a lo que más se parecerá una ciudad será a un sueño”.⁴⁸⁸

En relación a la irregularidad de los elementos arquitectónicos que forman parte de esta obra, cabe mencionar la relación formal que se detecta entre la ciudad que nos ocupa

⁴⁸⁸ *Apud.*, BARAÑANO, Kosme de. “Escultura y ciudad: Miquel Navarro”. En: *Miquel Navarro. Entre muros* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Marlborough, 2000, pp. 7-8.

y *Solar I* (1990-1991), ejecutada diez años antes. Ambas urbes, aunque difieren en extensión, presentan piezas de apariencia imperfecta, con cantos curvos e irregulares, además de diferir entre ellas. Se trata de un guiño a la manufactura, la artesanía y otras técnicas tradicionales, que conjuga con la opuesta modernidad del aluminio.

Una modernidad que ya habían detectado e interpretado otros artistas como Barry Flanagan, quien plasmó en sus instalaciones lo que podría llamarse una pretendida ordenación irregular. Tanto él como Navarro recrean un paisaje cuyos componentes, arquitectónicos o naturales, presentan un acabado inexacto, poco pulido, falto de perfección, desde formas que no pierden el sentido de la verticalidad, pero que sin embargo serpentean por el espacio y adquieren diversas inclinaciones, resultando una escena menos ordenada que las ciudades que se han visto anteriormente realizadas por el valenciano.



Entre muros, 2000. Aluminio, 45 x 600 x 300 cm.

Los otros dos proyectos que siguen a *Entre muros*, y que abrazan los nuevos lenguajes de Navarro en términos escultóricos, son *Ciudad muralla* (1995-2000) y *Espacio de batalla* (2000). Ambas combinan matérica y cromáticamente las posibilidades de dos materiales metálicos como son el aluminio y el zinc, lo que se traduce en una mayor variedad de tipología de edificios y en una idea más plural de urbe. Mientras que *Entre muros* y *Espacio de batalla* fueron concebidas y acabadas en el mismo año 2000, *Ciudad muralla* se dio por terminada ese mismo año, pero se gestó cinco años atrás, en 1995. Un dato que implica la convivencia de este conjunto con obras tan diferenciadas como las ya desglosadas *Ciudad inclinada* (1995-1988) o *Ciudad roja* (1995), lo que prueba una vez más que la hibridación

de ideas, por opuestas que puedan parecer, no supone un obstáculo para Navarro. Siguiendo con el incesante juego de provocación habitual en las obras de nuestro artista, curiosamente esta *Ciudad muralla* no es una ciudad amurallada, y por tanto no presenta tal construcción. Cabe destacar que esta composición se presentó en el año 2000 en Venecia, en la Fondazione Giorgio Cini, bajo el nombre *Ciudad entre zonas*, título que no contemplaba la concepción de un recinto fortificado, a pesar de lo cual su creador decidió cambiar su nomenclatura:

El espectador se quedaba sorprendido al no observar muralla alguna en esta *Ciudad muralla*. (En efecto, el lugar y recinto de protección y de limitación, que supone cualquier muralla, no estaba "concretamente" expuesto). Una vez más, la prototípica ambigüedad de Navarro quedaba patente en una obra que cuestionaba -de nuevo- los indefinidos y movedizos límites entre interior y exterior, dentro y fuera. ¿Dónde estaba "exactamente" la frontera que garantizaba la seguridad, lo defendido? ¿Había desaparecido ese símbolo protector y envolvente; el que guardaba al espacio sagrado interior de la línea divisoria con el espacio profano exterior? ¿Acaso no somos los propios ciudadanos quienes "trazamos" la muralla?
489

En ella se diferencian las diversas zonas en función de la forma de las unidades, su ordenación y el material. De esta manera conviven y contrastan, por un lado, las texturas y los cromatismos del zinc y el aluminio, lo imperfecto y lo matemático, lo mórbido y lo trabajado, lo viejo y lo nuevo. Por otro lado, una gran variedad de tipologías de elementos, que van desde los rascacielos totémicos que sugieren la presencia de centinelas, vigías, insectos, obeliscos o proyectiles, hasta agrupaciones de elementos seriados que se aproximan a conjuntos fabriles e industriales, pasando por un numeroso grupo formado por unidades rectangulares dispersas por el suelo en alusión a aquello que está por construir, así como las clásicas formaciones de piezas clonadas cuya disposición milimétricamente ordenada en cuadrícula adquiere tintes minimalistas y ambiente militar. Al ser mostrada en Venecia, la crítica la percibió de la siguiente manera: "ha hecho 'la ciudad de siempre' pero más ambiciosa y con un toque de naturalismo, al incluir un trozo descriptivo, un cementerio, que se identifica con lápidas de enterramientos hebraicos o musulmanes. También presenta una primera zona más expresionista, con formas que recuerdan a artistas de principio de siglo".⁴⁹⁰ En cuanto a las innovaciones introducidas en esta ciudad, el propio autor advertía: "La geometría está rota. Necesitaba de lo irregular para dar una idea global

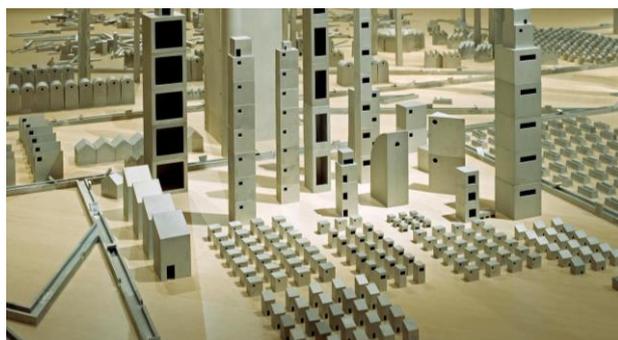
⁴⁸⁹ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Op. cit.*, p. 59.

⁴⁹⁰ SAMANIEGO, Fernando. "Miquel Navarro monta en una isla de Venecia su 'Ciudad muralla'". *El País*, 24 de junio de 2000.

de un cuerpo, de un todo de la ciudad, como ocurre también con un espacio constructivista, con un conjunto de pedazos tipo Malévich. [...] Una ciudad racional y un poco fantástica, que produce intranquilidad, con sentido de juego e ironía muy sutil”.⁴⁹¹

Un modelo de ciudad rigurosamente planificada con zonas indiscutiblemente horizontales que recuerda a los proyectos de artistas como Sol LeWitt, Dan Flavin y, especialmente, Carl Andre. Desde sus icónicos bloques verticales de madera hasta sus *Equivalents* (1966), el minimalismo, la abstracción, la repetición y la horizontalidad se erigieron en las máximas de su filosofía artística, esencia que heredó Navarro para aplicarla a una selección de barriadas en las que la reiteración de formas crea un conjunto con tal capacidad de unidad que el todo prima sobre la parte. Una pieza aislada no tendría sentido si no formara parte de una agrupación de las mismas, al igual que un pixel no tendría funcionalidad de forma autónoma, sino como parte de una imagen completa.

En dicha búsqueda de la horizontalidad –afirma Guillermo Solana–, Andre recurrió a dos conceptos marcados por su biografía, que curiosamente también fueron relevantes en la vida y obra de nuestro artista: “la primera de ellas se refiere al agua. [...] La segunda de las metáforas propuestas por Andre tenía que ver con lo fálico como arquetipo escultórico”.⁴⁹² Explicaba el estadounidense que todo su trabajo se resumía en disponer “la *Columna sin fin* de Brancusi en el suelo en vez de en el cielo. La mayoría de la escultura es priápica, con el miembro viril en el aire. En mi obra, Priápo está derribado en el suelo”.⁴⁹³



Ciudad muralla (detalle), 2000.
Aluminio y zinc,
450 x 2500 x 500 cm.



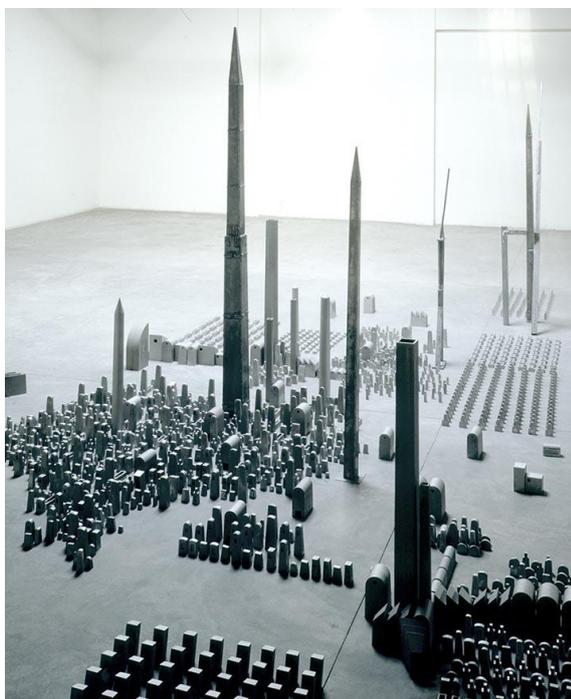
Carl Andre.
Lament for the Children. 1976

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² SOLANA, Guillermo. “La pieza perdida”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2002, p. 18.

⁴⁹³ BOURDON, David. “The razed sites of Carl Andre”. En: BATTOCK, Gregory (ed.). *Minimal art. A critical Anthology*. Nueva York: Dutton, 1968, p. 104.

Tanto en *Ciudad muralla* como en *Espacio de batalla* queda resaltado un modelo de urbe en el que se advierte una gran disparidad de tamaño y forma entre las pequeñas construcciones y los rascacielos de una ciudad cosmopolita y moderna, en la que las grandes construcciones verticales se erigen en la imagen del poder económico y del progreso técnico, y por tanto, de la contemporaneidad y la modernidad. En contrapartida, las pequeñas pero abundantes unidades repetidas que conforman los barrios y que, si bien no apuntan al cielo, se extienden en la horizontalidad del terreno, y contrastando con lo ascendente. En definitiva, un auténtico *Espacio de batalla* en el que se enfrentan diariamente dos formas opuestas de entender la vida y la ciudad, que Juan Manuel Bonet catalogó como una obra “eléctrica” y “febril”.⁴⁹⁴



Ciudad muralla, 2000. Aluminio y zinc,
450 x 2500 x 500 cm.

Este modelo de ciudad, y en general la costumbre de realizar instalaciones de contenido urbano sistemáticamente, quedaría paralizado durante tres años tras la realización de estas últimas, fechadas en el año 2000. No sería hasta 2003 cuando Navarro retomaría de nuevo el formato de la instalación para expresar su concepto de ciudad, y lo haría con un conjunto rompedor y



Espacio de batalla, 2000.
Aluminio y zinc,
280 x 1400 x 700 cm.

⁴⁹⁴ BONET, Juan Manuel. “El arte de Miquel Navarro, en 140 páginas”. *Las Provincias*, 28 de septiembre de 2018.

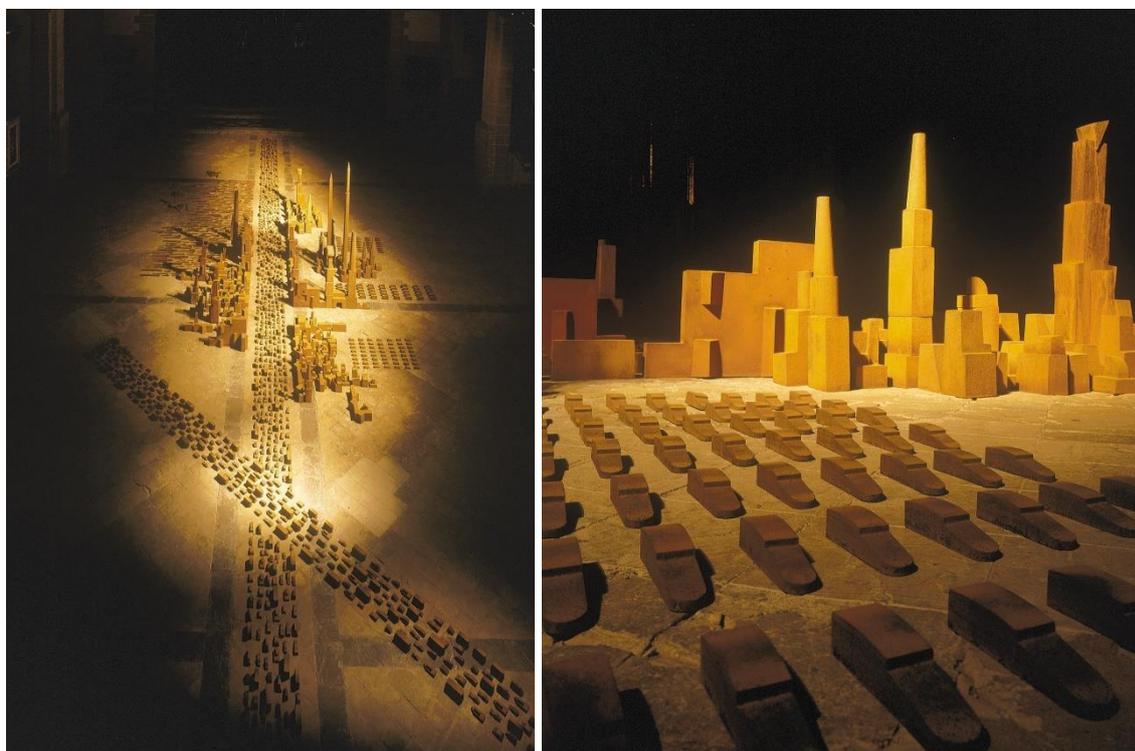
completamente distinto a lo que había hecho en los últimos tiempos. Con un referente claro en cuanto a lo formal, *Fluido en la urbe* (2003) toma como modelo a *Muntatge encreuament* (1990), si bien la primera se ejecutó en aluminio, mientras que la que nos ocupa se fabricó en hierro colado. El paralelismo con su predecesora es evidente: un conjunto urbano en el que el dinamismo de sus piezas viene dado por los flujos de elementos que no solo marcan el ritmo de la ciudad, sino que además dibujan las grandes avenidas y arterias principales. Resulta, por tanto, inevitable recurrir a la comparación que alude a la semejanza existente entre una ciudad y el cuerpo humano, y que Biel Amer define a la perfección: “La urbe tenía un fluido vital que, como la sangre animaba al cuerpo dándole vida, la marea fluida de las calles animó a la urbe, asentó el concepto de ciudad, de lo urbano”.⁴⁹⁵ Estos flujos urbanos demuestran la capacidad de transformación rápida y constante propia de las ciudades modernas, repletas de peatones recorriendo las calles, de vehículos atrapados en atascos que terminan por disolverse y, en definitiva, de gente con necesidad de moverse. Es decir, se plantea la ciudad como un espacio vital, orgánico, cambiante. Pero si se alude a lo contemporáneo, no debe obviarse la importante presencia de lo ancestral, que viene dado, por un lado, por una serie de piezas alargadas e irregulares situadas en la horizontalidad del suelo que recuerdan a pequeños huesos o utensilios fabricados durante la prehistoria. Por otro lado, *Fluido en la urbe* no es otra cosa que una clara alusión al cardo y el decumano, a la conexión de contrarios, y a un remoto urbanismo de las antiguas civilizaciones. Tras concebir y llevar a cabo instalaciones como las que se han visto hasta el momento pertenecientes a esta última etapa, en las que el brillo del aluminio o el cromatismo del hierro colado requería de una luz uniforme que permitiera apreciar los detalles de cada pieza y los lindes de la urbe, Navarro optó por una iluminación focalizada, dirigida hacia los puntos clave del conjunto, lo que generaba unos espacios fuertemente iluminados frente a otros que permanecían en penumbra, creando un juego de luces y sombras cercano al claroscuro barroco de Caravaggio o al cine expresionista alemán propio de Robert Wiene. De su iluminación se ha dicho que es crepuscular, situada temporalmente en un momento transitorio del sol, cuando cae o se pone, generando un ambiente cálido, de tonos rojizos, que se ve acrecentado por el color del óxido del hierro, y desdibujando sus contornos progresivamente como si el final de la urbe fuera el horizonte mismo. También es, en palabras de Amer “una ciudad metafísica con un aire a De Chirico,

⁴⁹⁵ AMER, Biel. “El fluido en la urbe”. En: GIACOBBI, Karin; AMER, Biel (com.). *Fluido en la urbe* [catálogo de exposición]. Palma de Mallorca: Ajuntament de Pollença, 2004, p. 41.

incluso a Morandi, por esa creencia en ciertos valores de la civilización, un ideal y una nueva sensibilidad que la hacen etérea, mítica”.⁴⁹⁶

Vicente Jarque recogía las cualidades de este montaje en su artículo “Ciudades en tres planos”:

“En [...] *Fluido en la urbe*, esos tres planos [poético, figurativo y constructivo] confluyen de una manera particularmente afortunada. El escenario urbano aparece aquí tensamente animado por el flujo inverosímil de una multitud de elementos diminutos (como automóviles) tratando de moverse en el falso orden de una inmensa avenida entre desaforados edificios. El sabio juego con la escala produce un violento quiasmo interno en la obra, a la vez que introduce en ella al cuerpo humano, el del espectador como vigía de la ciudad entera, hasta que esta se pierde como en la materia orgánica que invoca lo no construido o, si se quiere, los orígenes”.⁴⁹⁷



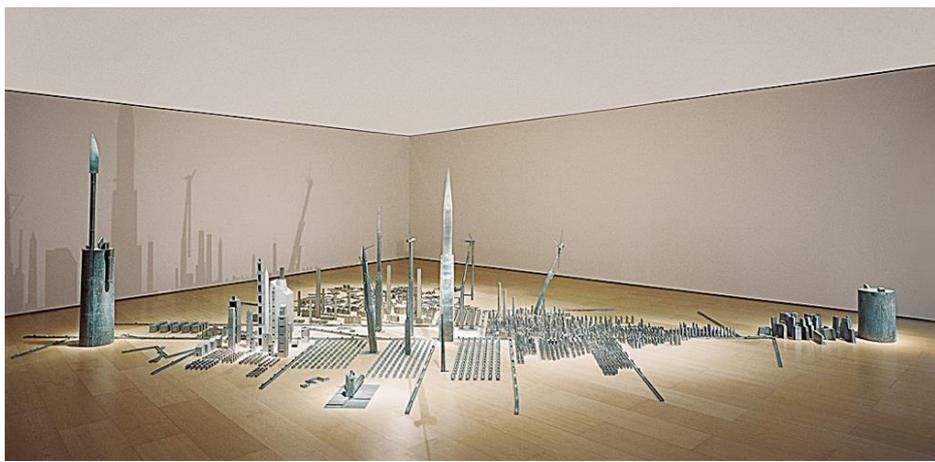
Fluido en la urbe, 2003. Hierro, medidas variables

De la misma manera que el público estableció una conexión directa con *Sous la lune II* (1993), diez años más tarde Navarro creó *Tu mundo, tu ciudad* (2003) para ponerla a disposición de los visitantes, quienes podían mover a su antojo cada una de las partes que la componían, dejando de ser espectadores pasivos y pasando a adquirir el papel de creadores activos. 2.000 piezas de aluminio estaban en constante proceso de cambio en

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁹⁷ JARQUE, Vicente. “Ciudades en tres planos”. *El País*, Babelia, 12 de noviembre de 2005.

cuanto a disposición y concepto, pues al ser construcciones modulares, donde un público veía una torre, otro proyectaba un poblado de pequeñas construcciones. Al respecto, reconocía el artista: “Quiero que vayan construyendo su propio mundo, que jueguen con el orden y el desorden de las piezas. Con esto pueden construir un puente o una réplica del Guggenheim. A veces, así se crea algo más interesante que lo que había antes”.⁴⁹⁸ Con ella propuso una revisión de la noción del espacio, de la construcción de lugares y del proceso evolutivo de un concepto tan orgánico como es la ciudad. Esta instalación la adquirió el Museo Guggenheim Bilbao en 2003.



Tu mundo, tu ciudad. 2003. Aluminio y zinc, 450 x 300 x 600 cm.

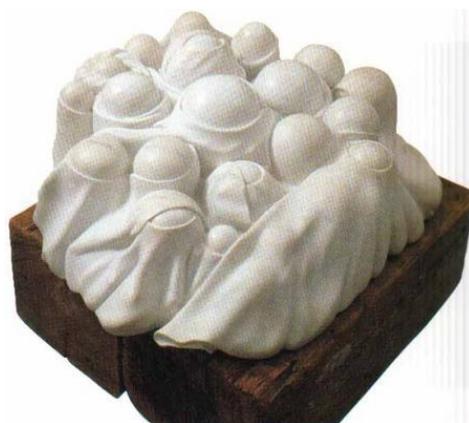
La misma iluminación directa de *Fluido en la urbe* (2003) es la que se empleó en el montaje de *Sombras lunares* (2005), un nuevo conjunto escultórico de temática urbana en el que el claro protagonista es la luna y las sombras que su presencia produce. Un protagonismo que se detecta a golpe de vista de la mano de un imponente tótem constructivo formado por cuatro bloques de hierro, siendo los dos inferiores de sección cuadrada, el tercero cilíndrico y el superior en forma de luna, coronando la composición. Opuestas a esta verticalidad, se disponen a su alrededor un conjunto de piezas de un tamaño notablemente menor, que se dividen en dos grupos: en primer lugar, una serie de objetos de diversas formas, irregulares y de acabado orgánico, iguales a las que ya aparecieron en su anterior instalación, *Fluido en la urbe* (2003). Aquella suerte de huesecillos de apariencia cerámica, pero realizados en hierro colado, adquieren el papel de entes en reposo, sin actividad, lo que indica que, enmarcado en un contexto lunar apoyado en una

⁴⁹⁸ ASRY, Karim. “Miquel Navarro invita al público a idear sus propias ciudades”. *El País*, 16 de septiembre de 2008.

iluminación difusa y tenue que invita al descanso y al silencio, podría tratarse de una ciudad cuyos habitantes duermen plácidamente, aunque no puede descartarse que se trate de un campo de batalla con sus guerreros caídos, o incluso un cementerio donde descansan las almas. En segundo lugar, otro grupo de piezas férreas adoptan una morfología alargada, pero en esta ocasión se alzan quedando dispuestas de forma vertical. Su acabado es ligeramente más pulido que las otras unidades, y adquieren un innegable sentido fálico debido a su forma cilíndrica que remata en su parte superior con formas redondeadas, formas que entroncan perfectamente con las desarrolladas unos años atrás por Louise Bourgeois y unos años después por el artista David Nash.



David Nash. *Black dome*, 2009



Louise Bourgeois. *Cumul I*, 1969



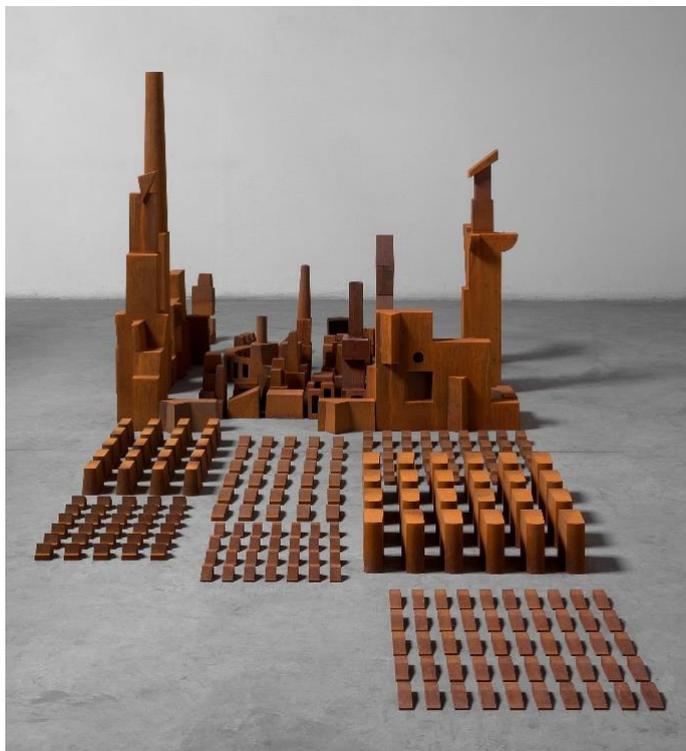
Sombras lunares, 2005. Hierro, 181 x 780 x 180 cm.

Frente a los cuerpos inertes del otro grupo, estos elementos erguidos podrían representar a los ciudadanos que ya han despertado de su descanso nocturno, pero también los guerreros supervivientes de la batalla o, siguiendo con la comparativa, la comunidad humana que sigue viviendo al otro lado de la necrópolis. Como apunta Juan Bautista Peiró en el catálogo editado en 2005 por la galería Marlborough de Madrid, “el espectador que transite atentamente a su alrededor, percibirá a buen seguro [...] la sustitución de los elementos arquitectónicos habituales por otros orgánicos a medio camino entre la impronta manual y el vestigio arqueológico”.⁴⁹⁹ De lo que no cabe duda es de que este conjunto encuentra un claro precedente en otras instalaciones anteriores como *Sota la lluna* (1987) y, especialmente, en *Sous la lune II* (1993), no solo por su contenido, sino también en el modo de disponer un tótem lunar alrededor del cual se organiza el resto de unidades, si bien es cierto que en esta ocasión la iluminación cobra una importancia mayor al tener que proyectar esas *Sombras lunares* que dan nombre a uno de los conjuntos escultóricos más poéticos e íntimos de su repertorio.

Distante a esta última en términos compositivos, pero cercana a sus tonalidades terrosas, *Vestigio industrial* (2005) se compuso a base de varios grupos de pequeñas unidades constructivas formando barriadas que se organizaban alrededor de un conjunto de piezas de mayor altura, emulando nuevamente las nuevas edificaciones modernas alzadas en la zona neurálgica de la urbe, que en este caso no responde a supuestos rascacielos, sino a las chimeneas y depósitos de un entorno fabril. Un esquema repetido, reflexionado y muy trabajado por Navarro en anteriores ocasiones con otras de sus ciudades, pero con un cambio de perspectiva en lo temático, representando un paisaje que no es el habitual en sus ciudades, que suelen mirar hacia el epicentro de la urbe, para captar ahora una panorámica paisajística industrial. El hierro colado brinda a la composición un toque de modernidad envejecida, dadas las formas geométricas alusivas a la contemporaneidad pero oxidadas por el paso del tiempo, como ya ocurría en su antecesora *Ciudad roja* (1995) que se convierte en referente directo e indudable de esta nueva instalación urbana. A diferencia de aquella, *Vestigio industrial* presenta una ordenación todavía mayor en cuanto a composición urbanística se refiere. Tanto las altas construcciones como las agrupaciones

⁴⁹⁹ PEIRÓ, Juan Bautista. “De la ciudad al cuerpo. El cuerpo de la ciudad”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Marlborough, 2005, p. 5.

de menor tamaño respetan al máximo, de forma casi matemática, la cuadrícula imaginaria que se proyecta en el suelo, propia de los ensanches de ciudades como Barcelona.



Vestigio industrial, 2005. Hierro, 140 x 250 x 500 cm.

Habría que esperar seis años para volver a ver una instalación de grandes dimensiones salida de las manos de Navarro. Seis años en los que tuvo tiempo de meditar sobre la ciudad, sus posibilidades, los diferentes tipos de urbe, la aplicación del material en función del resultado deseado, pero especialmente de pulir sobradamente la idea de ciudad contemporánea y su estética hasta llevarla a la más minimalista de las abstracciones, llegando incluso a adoptar una estética futurista. Fue lo que sucedió con las obras *Placón* (2011) y *Contrafuertes* (2011), ambas instalaciones monumentales que difieren notablemente de todo lo ejecutado por Navarro que, hasta el momento, había consistido en disponer de forma más o menos ordenada uno o varios elementos centrales alrededor de los cuales se organizaban el resto de piezas de menor tamaño, jugando de forma sistemática con las posibilidades de los distintos materiales como el barro, refractario, hierro colado, plomo o zinc. El material empleado en esta ocasión es el aluminio marino, lo que conduce a pensar en una estética industrial y futurista, y que es el material por excelencia de la construcción naval por su buena soldabilidad, alta dureza y resistencia a la corrosión,

cualidades que cautivaron a Navarro a la hora de materializar una idea de instalación en la que el elemento central remite irremediabilmente a la proa de un navío de grandes dimensiones, influido formalmente por aquella plancha de Man Ray, de perfil apuntado y ataviada con una hilera de púas. Cabría incluso preguntarse si estamos ante una ciudad o ante un barco naufragado, captando la panorámica que se nos presenta en el mismo instante en que se hunde en las profundidades de un mar revuelto, identificado en las numerosísimas piezas puntiagudas de tamaño variable que rodean la embarcación.

Estas diminutas unidades de forma cónica y apuntada entroncan perfectamente con el discurso de lo punzante que su autor desarrolla a lo largo de gran parte de su trayectoria, y que se traduce en valores estéticos asociados a lo defensivo y a lo ofensivo, como ya lo hicieron los cactus, las lanzas de los guerreros o los brazos repletos de pinchos de las fotografías de Navarro.



Placón, 2011.
Aluminio marino, medidas variables

Las lecturas que se desprenden de ambas instalaciones son múltiples y diversas. Puede verse en ellas un ser supremo cuyos fieles y sumisos súbditos son su mejor defensa, a pesar de su tamaño y gracias a la multitud que constituyen. También puede interpretarse como una población que se ve atacada por un ser externo, como Gulliver invadió Lilibut, como también hizo el Coloso atribuido a Goya, o como sucede en las numerosas invasiones alienígenas o de extraterrestres que nutren el cine contemporáneo. Las grandes moles de aluminio pueden ser también un punto de referencia dentro de la disposición urbana, como ocurría con los monumentos en época clásica, o como ocurre con las esculturas públicas del propio Navarro, situadas en



Contrafuertes, 2011.
Aluminio marino, medidas variables

encrucijadas estratégicas, siempre rodeadas de flujos de gente, que a su vez encuentran un nexo con las multitudes de Juan Genovés. Tampoco puede descartarse la idea de un pueblo sublevado que ha derrocado al poder supremo haciéndolo caer, y hundiéndolo, al igual que se hunde un barco, en un alarde de demostrar que la unidad hace la fuerza. La del barco es una figura que ha despertado en el artista una sensibilidad especial desde niño, como confesaba en una entrevista con Dolores Durán, lo que se ratifica en la ejecución de obras con esta temática como la acuarela *Venecia I* (2002) o la escultura sin título que representa un barco azul (2007), mucho más próxima al concepto minimalista de estas instalaciones. Laura Revuelta la relaciona con “un barco de papel [...] con un cierto tono infantil, en su esquematismo, en ese color azul añil que es el del mar y de las cúpulas de cerámica de la región [...]. Sus ciudades se han plegado en este barco y, si este barco se desplegara de él, surgiría una ciudad. Como en un ejercicio de papiroflexia, las caras podrías doblarse hasta construir una cosa u otra”.⁵⁰⁰

⁵⁰⁰ REVUELTA, Laura. “Catálogo”. En: SIERRA, Rafael (com.). *Ojos de mar* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2007, p. 56.

La idea inicial para *Placón* presenta un cuerpo central de líneas más limpias y alejado de adornos, rodeado de un grupo de púas reducido (si bien se ha visto aumentado en muestras posteriores) aunque de tamaño ligeramente mayor que las de su compañera *Contrafuertes*, que muestra una pieza protagonista con algunos cuerpos geométricos adosados a ella, lo que genera un ente de mayor complejidad visual, siempre sin



Monumentos y multitud, 2014.
Aluminio marino, 155 x 600 x 600 cm.

alejarse de la abstracción propia de estos conjuntos. Además, la multitud de piezas punzantes que se agrupan en su base son de menor tamaño, pero suman más piezas que *Placón*, lo que induce a pensar, como dice Trione, en un “enjambre de liliputienses”.⁵⁰¹ En ambos conjuntos juega un papel fundamental la escala, que permite visualizar un dramático cambio de tamaño entre la pieza central y las que se organizan a su alrededor, y más interesante todavía resulta la idea de que el espectador forma parte de ese juego y participa activamente. En palabras de Rafael Sierra, “el eje fundamental va a ser el cuerpo del espectador”.⁵⁰² Las aproximaciones formales son tan evidentes entre *Placón* y *Contrafuertes* que en 2014 el artista decidió fundirlas en una sola obra, dando lugar a un nuevo conjunto titulado *Monumentos y multitud* (2014), que fue presentado en la galería Fernández Braso de Madrid, creando una instalación que por su distribución recuerda a *Entre dos* (1987). Ante tal cambio de rumbo en cuanto a la forma de concebir las ciudades, Alberto Ferrer, parafraseando a Saura, afirmaba:

Lo esencial es algo que nunca se muestra en la plenitud de una presencia, lo esencial es lo que se muestra en la retirada de una ausencia. Pero aquí la retirada de la ausencia no tiene el carácter peyorativo de la falta, solo es la manera en la que lo esencial se da a ver. Lo esencial se da a ver en la forma de su retirada, en la forma de su no comparecencia. Eso, insisto, no es un déficit, es la consecuencia y el índice de nuestra constitución finita. *Placón* atestigua el temor de Antonio Saura: “sentiremos nostalgia de las bellas ciudades imaginarias de Miquel

⁵⁰¹ TRIONE, Vicenzo. “Las ciudades de Gulliver”. En: PINYA, Frederic (com.). *Miquel Navarro: montajes, composiciones y figuras* [catálogo de exposición]. Mallorca: Pelaires Centre Cultural Contemporani, 2006, p. 10.

⁵⁰² SIERRA, Rafael. “Aproximación a la escultura de Miquel Navarro”. En: *Semillas neolíticas* [catálogo de exposición]. Perpiñán: À cent mètres du centre du monde, 2013, p. 69.

Navarro si deja de realizarlas para consagrarse exclusivamente al fetiche único”; ese fetiche único que deviene en totémicas espinas. Esos fetiches que en *Placón* –para bordar la profecía saúrica– resuelven “la posibilidad de reunirlos un día para formar nuevamente ciudades aún más imposibles”. Ciudades de ausencias imposibles pero reales, ¿ciudades reales de imposibles ausencias?⁵⁰³

Entre 2017 y 2018 Navarro llevó a cabo una nueva instalación urbana con la que abandonaba la idea futurista e industrial que vertebró los conjuntos anteriores, alejándose de la monumentalidad y de los materiales fríos y modernos, rescatando la concepción paisajística de sus inicios de la mano de *Marjal* (2017-2018). Este conjunto entraña un cambio radical respecto a las urbes habituales del autor, en el que no hay grandes rascacielos, ni barrios multitudinarios, ni tótems, ni grandes avenidas, olvidándose por completo del factor vertical. Por el contrario, esta composición se vertebra en la horizontalidad, a través de grandes extensiones de tierra divididas en parcelas bien definidas que lindan unas con otras separadas por estrechas acequias o canales, y que se diferencian entre ellas por la elección de arenas de diferentes tonalidades que van del gris al negro pasando por el ocre o el teja que aluden a los campos de arroz, plantaciones diversas, incluso recintos que albergan agua. No es la urbe edificada, sino el extrarradio dedicado al cultivo. No obstante, lo constructivo también está presente, aunque de un modo más anecdótico e independiente, con la presencia de algunas piezas que evocan a las modestas edificaciones propias de estos lugares como alquerías, barracas o casetas donde resguardar de las inclemencias del clima aperos de labranza y herramientas de trabajo, siempre manteniendo la armonía material con el resto del conjunto, siendo todas ellas de refractario o terracota. El conjunto adquiere connotaciones pictóricas que, por motivos obvios, se aproxima a la estética propia de la abstracción geométrica. Según apunta Dolores Durán, estas tierras están “en época de espera, no hay plantado nada. Es un paisaje en descanso, que habla de futuras cosechas que llegarán con el cambio de ciclo climatológico”,⁵⁰⁴ lo que induce a pensar que se trata de un lugar solitario en el que el reina el silencio mientras los campos se regeneran para rendir en la próxima campaña agrícola, o como apuntó Juan Manuel Bonet, un espacio natural de “paz y quietud”.⁵⁰⁵ Por diferentes motivos ya expuestos se entiende que estamos ante la huerta valenciana, sin embargo, el

⁵⁰³ FERRER GARCÍA, Alberto. “Los caminos de Miquel Navarro: una metafísica de la ausencia”. En: DURÁN, Dolores (com.). *Miquel Navarro. Arqueologías imaginarias* [catálogo de exposición]. San Sebastián: Fundación Kutxa, 2017, p. 21.

⁵⁰⁴ DURÁN, Dolores. “Fluidos intemporales”. En: DURÁN, Dolores (com.). *Miquel Navarro. Fluids* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación Bancaja, 2018, p. 25.

⁵⁰⁵ BONET, Juan Manuel. El arte de Miquel Navarro, en 140 páginas. *Op. cit.*

factor temporal se plantea como algo ambiguo e indeterminado, siendo este un paisaje “que aúna el pasado, el presente y el futuro. Son los ejemplos más claros de la metafísica característica de su obra, formando paisajes detenidos como los que le impresionaban siendo niño”.⁵⁰⁶ Estas panorámicas atemporales han estado presentes a lo largo de toda su trayectoria, no solo en la creación de escenas urbanas, pero *Marjal* no solo es un regreso a la tradición cultural del Mediterráneo, sino también a los orígenes del artista, siendo irremediable la comparación con otras obras de sus inicios como los relieves *Bou embolat* (1979) y *Figa Palera* (1979), o la instalación *Pirámide* (1979), creaciones que por su potente estética laberíntica y geométrica, sin duda, sirvieron de base a nuestro artista para reinterpretarlas creando así una nueva obra, a pesar de que les separen cuarenta años. Cualidades que también advierte su creador en las fotografías que forman *Tríptico plomo* (2010), regidas por la sencillez del formalismo. Esa misma atracción fue la que debió sentir Eva Lootz cuando a mediados de los ochenta realizaba instalaciones bajo el mismo discurso, manteniendo los mismos preceptos estéticos y empleando los mismos materiales, dando como resultado unas obras indudablemente conectadas con las de Navarro.



Marjal, 2017-2018.
Cerámica y sílice, 600 x 400 cm.



Eva Lootz.
La ruta de la seda, 1986

La siguiente instalación realizada por Navarro vuelve a suponer un giro drástico con todo lo realizado anteriormente en lo que a composiciones escultóricas de gran tamaño se refiere. Si con la extensa lista de ciudades ejecutadas a lo largo de su carrera había creado el paisaje urbano, incluso el paisaje rural, con *Ciudad de las torres* (2018) podría decirse que creó también el concepto de paisaje industrial. Esta obra retoma un concepto, el de la industria, que viene acompañando a su creador desde su niñez. Se trata de un conjunto de

⁵⁰⁶ DURÁN, Dolores. *Op. cit.*, p. 25.

piezas elaboradas en hierro oxidado, de disposición vertical y, por tanto, ascendentes, que hacen tangible el embeleso que el artista sentía al alzar la vista y divisar las infinitas chimeneas de fábricas cercanas, como la Payá o la de Novopan, los depósitos de agua, el antiguo pozo de Mislata y, aunque no alude a lo industrial, sí presenta relación formal con una de las piezas el monumento de la Creu Coberta. La componen piezas robustas y macizas, con imagen de pesadez transmitida en parte por su tamaño, pero especialmente por el hierro corten, que además de ser parte activa en la concatenación de ideas artísticas y reales, pues es en estos edificios donde se fabrica este tipo de material, contribuye en la apariencia hercúlea y recia que presenta el conjunto. Si bien es cierto que esta concepción de urbe es totalmente novedosa, no deja de encontrar referentes en la instalación *Sous la lune II* (1993), por la gran cantidad de torres y tótems que contribuyen a acrecentar el simbolismo fálico que impera en la composición. No obstante, en esta *Ciudad de torres* los elementos verticales aumentan su tamaño y su protagonismo, que se ve acentuado por el empleo de un lenguaje más sintético, que solo contempla la presencia del torreón y en ningún caso la aparición de pequeñas unidades que lo rodeen como hasta el momento venía ocurriendo en las ciudades de Navarra.



Ciudad de las torres, 2018. Hierro, medidas variables

La última instalación realizada por el artista, *La ciudad blanca* (2022) se centra, como ya ocurrió en su composición *Arqueología del trabajo* (1973-2021), en una recopilación de piezas en terracota y yeso realizadas a lo largo de toda su trayectoria en lo que su artífice dice que es “una pieza de laboratorio”. La bicromía que ofrece la combinación del blanco y el color tierra propios de estos materiales constituye un retorno al origen, un canto a la arqueología y al vestigio que tanto ha seducido al creador desde sus inicios, alejándose de

la tendencia metálica y estética futurista de otras composiciones recientes como *Placón* (2011) y *Contrafuertes* (2011), y más en la línea de las instalaciones inmediatamente anteriores a ella como *Marjal* (2017-2018).



La ciudad blanca, 2022.
Yeso, refractario y aluminio pintado, medidas variables

5.7. LA CONSOLIDACIÓN DE LA OBRA PÚBLICA

Ante un nuevo modelo de ciudades, hecho que en España vino marcado por el fin de la dictadura y el inicio del periodo democrático, la sociedad demandaba estéticas más abstractas que aludieran a contenidos alegóricos, sin vinculación a personajes concretos que pudieran dividir a los ciudadanos por cuestiones políticas. Frente a esto, la clase política puso en marcha un periodo en el que las esculturas públicas que se instalaban en calles y plazas iban a ir en esta dirección. Los artistas, por su parte, se replantearon la forma de trabajar, los contenidos y el lenguaje con el que expresarse: “ante esta situación, los artistas plásticos y los arquitectos tienen que tratar de reorientar el sentido de su trabajo para poder dotar de carácter y dignidad al espacio urbano, buscando nuevos temas que sintonicen con los ciudadanos que habitan y usan el espacio público”.⁵⁰⁷

⁵⁰⁷ MADERUELO, Javier. “Poéticas del lugar”. *Op. cit.*, p. 35.

Tras una época en la que España se recomponía de los últimos flecos de la dictadura franquista, comenzaba una etapa de adaptación a los cambios propios del nuevo estado democrático y, como consecuencia, las ciudades comenzaban a mostrar esculturas públicas de estética contemporánea como signo de modernidad. A mediados de los noventa, este tipo de obras plagaron calles y plazas de las ciudades más importantes del país. Las esculturas abstractas monumentales irían ocupando espacios urbanos que se convirtieron en lugares privilegiados de ciudades como Madrid, San Sebastián, Barcelona, Valencia, Gijón o Sevilla. En el caso de Valencia, si las alcaldías de Pérez Casado y Clementina Ródenas habían sido las encargadas de impulsar este tipo de iniciativas en los años ochenta, sería en las décadas siguientes cuando Rita Barberá promoviera una gran cantidad de instalaciones de esculturas públicas en las vías de la capital. La política monumental de la alcaldesa fue, en palabras de Maribel Domènech, “desmesurada [...] con un total de setenta y cinco nuevas obras”.⁵⁰⁸ De todas ellas, fueron pocas las de carácter conmemorativo, siendo las ejecutadas hasta 1995 tendentes a la concepción clásica de estos monumentos, y cambiando de forma tajante a partir de mediados de los noventa para instalar esculturas de estética mucho más actual, propia del arte contemporáneo y fruto del nuevo modelo de ciudad que se estaba generando. Un modelo urbano que, en palabras de Maderuelo, necesitaba “nuevos signos y nuevos emblemas que afiancen el carácter público y social de su espacios, que hagan humana la enorme máquina de habitar”.⁵⁰⁹ Ejemplos como *La dama de Elche* (2008) de Manolo Valdés o *El parotet* (2003) de Miquel Navarro fueron las de mayores dimensiones, y también las más icónicas de la ciudad, aunque bajo la alcaldía de Barberá nuestro artista instaló dos más: *Home guaita* (1999) y *Motoret* (2001), lo que prueba la buena sintonía entre artista y consistorio.

En el lapso temporal que se aborda en este capítulo, debe destacarse las inquietudes que rigen a Navarro a la hora de trabajar la escultura pública, que mantiene los mismos principios estéticos, matéricos y conceptuales, pero que al mismo tiempo adopta una metodología muy distinta a otras disciplinas artísticas como la escultura de pequeño formato o la obra gráfica y pictórica. El diseño, no solo artístico sino también técnico, constituye todo un reto teniendo en cuenta la envergadura de estas piezas que llegan a alcanzar los 46 metros de altura y muchas toneladas de peso. El proceso creativo y la

⁵⁰⁸ DOMÉNECH, Maribel. “El arte público en el panorama valenciano de las tres últimas décadas”. En: CALLE, Román de la (coord.). *Los últimos treinta años del arte valenciano contemporáneo (I)*. Valencia: Real Academia de BBAA de San Carlos, 2012, p. 84.

⁵⁰⁹ MADERUELO, Javier. “Poéticas del lugar”. *Op. cit.*, p. 35.

materialización de la idea también plantea grandes dificultades, desde el momento de su fabricación, cuya ejecución en su propio taller es algo impensable –“En mi taller no tiene cabida una obra tan grande”⁵¹⁰ hasta el de su instalación en la encrucijada elegida, pasando por una ardua labor de transporte. Todo ello no representa un motivo para que el artista continúe con su discurso artístico, siempre enraizado en sus orígenes y sus obsesiones: “No he cambiado mi forma de trabajo por dedicarlo a un espacio urbano. Me he mantenido fiel a mi obra y a mí mismo, fiel al equilibrio entre la sombra y la luz”, siempre teniendo en cuenta lo que ya apuntó Nancy Princenthal, en relación a que “el dominio público, claro está, es despiadado en el sentido de que puede abrir una brecha brutal entre las intenciones de los artistas y la respuesta de los espectadores”.⁵¹¹ Durante la etapa que nos ocupa Navarro plasmó por primera vez la figura del guerrero, y posteriormente la del insecto, y estableció primero el aluminio y posteriormente el hierro pintado u oxidado como materiales predilectos para las obras de carácter público. Actúa en el plano urbano con la finalidad de que sus criaturas se erijan en señalizadoras del enclave en el que se encuentran, complementando lo que ya existe, para lo que es condición *sine qua non* conocer el entorno. Él mismo hablaba de su escultura pública con estas palabras:

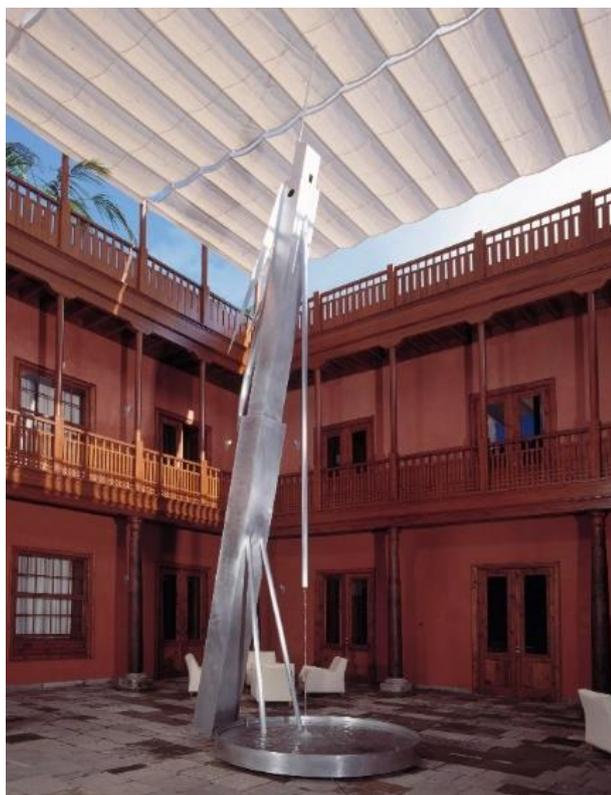
En el espacio público me es imprescindible el elemento señalizador urbano, que me sirve de marca. Solo cuando conozco el ámbito ciudadano puedo decidir los elementos que ubicaré en él. Mi punto de partida es aportar un discurso más al discurso existente en el espacio sobre el que intervengo, remarcarlo, señalarlo. Transmitir algo que habitualmente no sucede en el territorio de la ciudad, algo que yo considero importante y que el transeúnte, el que pase por allí, ha de detectar su carácter terminante, en sensualidad, su capacidad dialéctica, etc.⁵¹²

⁵¹⁰ ROS, Mónica. “He puesto mucha ilusión en diseñar el «Almassil»”. *Levante*, 7 de febrero de 2010.

⁵¹¹ PRINCENTHAL, Nancy. “Excepciones a la norma: arte público urbano reciente”. En: *Poéticas del lugar. Arte público en España*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2001, p. 45.

⁵¹² *Apud.* BARAÑANO, Kosme de. *Miquel Navarro*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 145.

Siguiendo el orden cronológico que ha venido vertebrando esta tesis doctoral, la primera obra pública que erigió Navarro dentro del periodo que nos ocupa fue *Centinela* (1996). Con dos claros precedentes como son las fuentes *La pantera rosa* (1984) y *Boca de luna* (1994), así como su antecesora en términos formales *Proyecto centinela* (1996), la escultura que nos ocupa se fabricó expresamente para ocupar un patio del Hotel San Roque, en Garachico (Tenerife). Por circunstancias, esta obra estaba destinada a presentarse en otro lugar: el Almudín de Valencia. Mientras esta escultura se fundía en Barcelona, Navarro se encontraba en pleno montaje de una exposición en el lugar mencionado. Una vez montadas las obras previstas, detectó que el espacio y la obra no dialogaban como debieran, pues hacía falta un elemento totémico que rompiera visualmente la escena, por lo que no dudó en desplazarse hasta la ciudad condal para gestionar el transporte de esta hasta Valencia, lo que suponía cambiar completamente el montaje de toda la muestra, que finalmente quedaría protagonizada por un gran elemento totémico al que titularía de forma provisional *Fuente insecto* (1996). Cuando posteriormente fue trasladada a su lugar de destino en Tenerife, ya rebautizada como *Centinela*, quedó expuesta en un patio interior, subrayando el ambiente intimista y acrecentando el efecto visual de este gran guerrero-insecto-fuente que emana un chorro de agua abundante, pero pausado, nada violento ni agresivo como sí ocurre en otras fuentes del autor. Se trata de una obra plenamente geométrica, que combina las diferentes formas básicas de esta disciplina como son la línea recta vertical, la diagonal, o la circunferencia, mostrada en sus diferentes partes.



Centinela, 1996.
Colección particular.
Aluminio, 900 x 300 x 300 cm.

Matéricamente, Navarro selecciona para este *Centinela* el elemento que iba a regir la escultura pública de esta etapa, del mismo modo que ocurre con sus instalaciones urbanas, que no es otro que el aluminio, material que proporciona un aspecto brillante que juega con la luz del entorno, y que al mismo tiempo representa una modernidad que contrasta con los edificios que la albergan, como son el Almodín o el hospedaje tinerfeño.

Tan solo un año más tarde Navarro ejecutó una nueva escultura de grandes dimensiones, que se instaló en la vía pública y que constituyó la continuación del discurso relativo a lo bélico y defensivo de los guerreros. De esta forma, tras *Centinela*, llegó *Home guaita* (1997), propiedad de la entidad financiera Bancaixa que cedería su obra para ser instalada en 1999 en los Jardines del Real, en el acceso al Museo de Ciencias Naturales. Como reza su título –‘guaita’ significa soldado que estaba en acecho durante la noche– este guardia nocturno vela por la seguridad de dicho espacio, que a diferencia de la mayoría de emplazamientos en los que Navarro instala sus obras, queda alejado del núcleo urbano estableciéndose en un ambiente relajado por donde los visitantes se pasean habitualmente sin prisa, observando el entorno verde de los jardines, de la misma manera que este soldado vigila el acceso al museo con sus relucientes atavíos de aluminio, elección que viene a confirmar la predilección que su ejecutor siente por este elemento, que dialoga a la perfección con la vegetación del lugar así como con el edificio que alberga el museo. En cuanto al aspecto formal, sus ocho metros de altura y su reducida base dan como resultado una escultura elegante, estilizada y muy vertical, que se divide en tres cuerpos, siendo el inferior la base en forma de tubo, el intermedio el elemento que alude a una coraza, mientras que el remate se alza en forma de obelisco apuntado del que nacen otros volúmenes de acabados punzantes, así como unos sutiles hilos que hacen las veces de pico de un insecto dispuesto a libar, manteniendo así la relación entre temas completamente ajenos, habitual en la obra del artista.



Home guaita, 1997.
Jardines del Real (Valencia).
Aluminio, 800 x 100 x 150 cm.

Por paradójico que pueda parecer, en 1997, con una fecunda y productiva actividad artística a sus espaldas, habiendo creado un discurso sólido y fundamentado alrededor de la figura del insecto, y tras erigir más de diez esculturas monumentales, Navarro todavía no había dedicado ninguna obra pública a un insecto como tal. Esta afirmación requiere de ciertos matices, pues como ha podido observarse tras el análisis de varias de ellas, si bien todas las esculturas instaladas en lugares públicos han estado dedicadas a conceptos abstractos, aludiendo a contenidos defensivos, constructivos o a seres considerados superiores como diosas o satélites espaciales, y teniendo en cuenta que las asociaciones estéticas y formales entre todo ello y la figura del insecto son más que evidentes, ninguna de todas estas instalaciones alude en su título a ningún animal de este tipo. Esta circunstancia, unida a la proliferación de escenas protagonizadas por grillos, saltamontes o libélulas que se tiene lugar en la vertiente gráfica de finales de los noventa en la obra del artista, fue motivo suficiente para que Navarro procediera a realizar dos esculturas de grandes dimensiones en las que el protagonista único fuera un insecto. A *Saltamontes I* (1997) y *Saltamontes libando* (1999) las separan dos años de diferencia en los cuales su autor no ejecuta ninguna obra de estas características. Ambas creaciones encuentran su gran diferencia en que la primera de ellas es escultura monumental, mientras que la segunda adopta la condición de fuente al expulsar por un caño un fino chorro de agua que va a parar a una alberca. Por lo demás, son muy similares formalmente en cuanto a las partes del insecto representadas, el estilo artístico geométrico y la pulcritud con la que se ha tratado al aluminio. Plasman una versión del animal de gran elegancia, algo que viene dado por la aparente fragilidad de sus largas y finas patas, en consonancia con los saltamontes que su creador venía dibujando y reproduciendo tridimensionalmente desde unos años antes, y que en el ocaso de la década de los noventa traslada al gran formato monumental. En ambas se da la distribución formal de las mismas piezas geométricas, siendo la inferior un cuerpo robusto pero, alargado de sección cuadrada del que nacen una pata y un ala, mientras que el superior lo constituye otro elemento de sección cilíndrica, más fino que el anterior, en cuyo remate se desarrollan diversas formas geométricas de tamaño reducido, del que nacen las antenas y el pico, que se proyectan en el cielo quedando suspendidos en el aire. *Saltamontes I* se presentó en la mediana de la Gran Vía Marqués del Turia de Valencia, donde quedó expuesta de forma temporal, mientras que *Saltamontes libando* se ubicó desde el primer momento en los exteriores del Espai d'Art Contemporani de Castellón, llamando la atención por su acentuada inclinación.



Saltamontes I, 1997.
Gran Vía Marqués del Turia, Valencia.
Aluminio, 837 x 150 x 348 cm.



Saltamontes libando, 1999.
Espai d'Art Contemporani (Castellón)
Aluminio, 1.100 cm.



Andarín, 1998-1999.
Paseo playa del Arbeyal (Gijón, Asturias)
Aluminio, 300 x 130 x 46 cm.



Caminante, 2000.
Mislata (Valencia).
Hierro pintado, 1.300 x 135 x 560 cm.

Igual que sucede con los contenidos alusivos al insecto, Navarro nunca había plasmado el tema anatómico en su obra de carácter público hasta que en 1999 instaló en el Paseo de la playa del Arbeyal de Gijón (Asturias) su *Andarín* (1998-1999). Este ejemplar, elaborado en aluminio al igual que todas las obras anteriores, es fruto de una experiencia escultórica y gráfica previa, en la que su autor estudia las posibilidades estéticas de representar un ser humano en movimiento bajo las premisas de una estricta geometría, a caballo entre el estatismo y el dinamismo. Su tamaño reducido de tan solo tres metros de altura alude a la habitual concepción de la escala que el artista ha adquirido a la hora de trabajar en el medio urbano, mediante la cual la escultura instalada debe dialogar con su entorno necesariamente, y debe adecuarse a sus necesidades. Y así lo hace en este caso, en el que este caminante se ha erigido en icono del lugar que habita.

Continuó con las esculturas de temática antropomórfica en el 2000 con la escultura *Caminante* (2000). Este amigable personaje se inscribe en la línea estética y conceptual de los andarines realizados por Navarro a finales de los noventa y representa la evolución técnica de su predecesora *Andarín* (1998-1999), por representar un ser humano en actitud dinámica, caminando o incluso, como anota Juan Ángel Blasco Carrascosa parafraseando a Navarro, iniciando el camino:

anclada en su cimiento, parece sugerirnos la intención de comenzar un recorrido. En este sentido la alusión a la voluntad de orientarse con decisión hacia una meta queda propuesta en la posición de ese cuerpo metalizado, abstracto, cuyo inicio de la andadura —“la posición comprometida es correr a lo largo de la tierra”—, supondrá un transcurso de etapas, un despliegue biográfico de ese Caminante ante el que Navarro nos emplaza.⁵¹³

A diferencia de *Andarín*, *Caminante* se muestra ante el espectador imponiendo sus trece metros de altura, factor con el cual no contaba la anterior escultura, que adquiriría un talante más accesible y cercano, frente a la superioridad que destila la escultura que nos ocupa. Además, este ejemplar es una de las piezas con las que Navarro abandona el empleo del aluminio en pro de la elección de materiales como el hierro pintado para fabricar sus esculturas destinadas a ser expuestas en la calle. En 2022 es instalada en Mislata, en el cruce entre las avenidas Gregorio Gea y Blasco Ibáñez. El color rojizo de la pintura que recubre la estructura de hierro emparenta con las tonalidades de sus dos predecesoras instaladas en la localidad natal del artista, *Cabeza con luna menguante* (2001) y *Almassil*

⁵¹³ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado. Esculturas, dibujos, pinturas y fotografías*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2015, p. 65.

(2010). Se inauguró en el marco de la VIII edición del programa cultural Mislata Art al Carrer, acompañada de una intervención de música, teatro y danza inspirada en la propia escultura que creaba un paisaje en movimiento en la que los bailarines formaban una composición partiendo del concepto de *Caminante*. Con ella el consistorio quiso transmitir un mensaje de aliento y superación tras los años de la pandemia producida por la COVID-19: “Hay que seguir adelante, caminar mirando hacia el futuro”.⁵¹⁴

Con las sucesivas esculturas como *Casco industrial* (1999), *Cabeza pensante* (2000) y *Palas fundición* (2000), el autor da continuidad a su empeño en tratar el tema corporal en su obra pública. Ambas esculturas, en lugar de mostrar la totalidad del cuerpo humano, se detienen en una parte muy concreta y con mucho recorrido en la obra de Navarro: la cabeza y sus atributos.

Casco industrial, también conocida como *Casco urbano*, muestra la protección capilar de un guerrero como los ya analizados en las serigrafías, de los que surgen formas diversas, generalmente geométricas. En este caso, sobre una cuña triangular en forma de prisma con base cuadrada, se alza un imponente volumen macizo de superficie curvada que sirve de soporte para sostener los elementos que sobre su base descansan, como dos edificaciones industriales a modo de naves y una alta chimenea que por su remate puntiagudo alude a un obelisco egipcio. De este elemento totémico nace un pequeño caño que proyecta una larga línea vertical hacia el suelo, que podría emular la caída del agua de una fuente al abismo. Una vez más, Navarro urde un tejido de conceptos aparentemente inconexos que encuentran su origen en su pasado infantil, como son los guerreros de los cómics y la ciencia ficción, lo totémico y vertical que asocia a lo fálico, o las construcciones de uso industrial que conoció en su Mislata natal, tradición fabril que comparte con la capital vizcaína en la que se encuentra instalado este *Casco industrial*. Con sus doce metros de altura y sus cuatro toneladas de peso, se alza en una de las entradas del parque Améztola de Bilbao, junto a obras de otros artistas como Juan Gorriti o Ernesto España, entre otros.

Más sintéticas son las dos esculturas públicas que Navarro gestó en el año 2000 aludiendo a la representación de la cabeza humana. *Cabeza pensante* (2000) y *Palas fundición* (2000) son formalmente idénticas en cuanto a la composición de sus volúmenes, formadas por una base cilíndrica que emula el cuello sobre el que reposa un segundo cuerpo

⁵¹⁴ SENA, Laura. “Mislata inaugura la escultura ‘Caminante’ de Miquel Navarro en una avenida”. *Levante*, 23 de mayo de 2022.

también cilíndrico que se ensancha con la altura desde el cual surgen otras formas geométricas que pretenden ser una suerte de nariz, oreja y cabello, este último adornado con una cuña triangular que se inserta en el semicírculo que hace las veces de pelo, aunque también podría ser el casco de un guerrero. Estas esculturas se diferencian en la altura, ya que la primera de ellas supera los seis metros mientras que la segunda no llega a los dos. *Cabeza pensante* se ejecutó en hierro pintado del característico marrón rojizo que definía a una gran cantidad de esculturas elaboradas al comienzo de esta década, y que entronca con el color de la tierra propia del campo fértil, manteniendo un interesante diálogo con el entorno en el que se instaló: La Alqueruela, una finca rural en la localidad de Siete Aguas en Valencia, propiedad del artista, de la que ya se ha hablado con anterioridad, aunque cabe destacar que esta obra también se instaló temporalmente en 2011 en la plaza del Patriarca de Valencia. Por el contrario, *Palas fundición*, está elaborada en hierro que, al contacto con la humedad de la intemperie mediterránea, crea una capa de óxido muy habitual en las obras de Navarro, que les confiere de nuevo un fuerte nexo conceptual con la textura de la tierra.



Casco industrial, 1999.
Parque Amézola de Bilbao
Aluminio, 1.200 cm. altura



Cabeza pensante, 2000.
La Alqueruela (Siete Aguas, Valencia)
Hierro pintado,
659 x 160 x 268 cm.



Palas fundición, 2000.
Ayuntamiento de Ceutí
(Murcia).
Hierro, 179 x 42 x 72 cm.

El contenido industrial también tuvo cabida en la actividad escultórica de ámbito público de esta etapa con obras como *Motoret* (1999), ejecutada en 1999 e instalada en su

emplazamiento a finales de 2001. Este es un caso más de la adecuación de la escultura al espacio expositivo destinado a una pieza en concreto. Ante el ofrecimiento de una gran explanada, la del acceso sur al Umbracle de la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia, el artista advierte con acierto la inconveniencia de erigir un cuerpo totémico dentro de un complejo totalmente horizontal en su conjunto para, en su lugar, centrarse en plasmar la horizontalidad que caracteriza al imponente grupo arquitectónico diseñado por el arquitecto Santiago Calatrava. El propio artista reconocía:

Cuando saco una pieza a la calle estudio y analizo perfectamente el espacio donde se va a instalar para que se produzca un diálogo entre la obra y el entorno. Lo que no se puede hacer, bajo ningún concepto, es plantar una escultura, como se está haciendo en muchos casos, sin haber estudiado previamente el terreno. La medida de una escultura, que tiene que estar en relación al espacio horizontal y vertical, es básica.⁵¹⁵

Adicionalmente, este *Motoret* hace referencia al pasado industrial y al mismo tiempo rural, no solo de Mislata sino de toda la zona de levante, ya que sus partes geométricas acaban por conformar un motor de riego, por lo que conjuga a la perfección ambas vertientes de la ciudad de Valencia. En esta ocasión también abandona la elección del aluminio para apropiarse de las características del hierro pintado de su característico rojo oscuro, que resalta de entre los elementos que la rodean que adquieren tonalidades frías como el blanco o el azul, lo que atrae a los viandantes de la zona, quienes la adoptan con facilidad como propia, hecho al que contribuye la proximidad al espectador y la accesibilidad a la misma hasta el punto de poder explorarla de forma táctil, sirviendo en numerosas ocasiones de juego para el público infantil.



Motoret, 1999. Umbracle Ciudad de las Artes y las Ciencias (Valencia).
Hierro pintado, 180 x 700 x 300 cm.

⁵¹⁵ *Apud.* BARAÑANO, Kosme de. *Miquel Navarro*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 161.

Los primeros años de la nueva década de los 2000, Miquel Navarro desarrolló un formato de escultura pública monumental cuyas características, una vez establecidas, se repitieron incesantemente convirtiéndose en una seña de identidad, reconocible por su iconicidad y su singularidad. Los rasgos que definieron este tipo de obras una vez comenzado el nuevo siglo fueron, por un lado, la altura y la verticalidad, dando como resultado ejemplares esbeltos y elegantes, pero al mismo tiempo firmes y robustos gracias al material escogido para su ejecución. Se trata, por tanto, de unas obras que dialogan con el cielo e interfieren en el paisaje aéreo, tal y como ha reconocido el propio Miquel: “Pienso, sobre todo, en la unión de la tierra con el cielo, por eso me gusta ver mis esculturas cuando pasa un avión o cuando hay una luna llena o cuando cruza una nube, porque entonces la escultura toca lo que ocurre en el cielo”.⁵¹⁶ Rezuman equilibrio, armonía y síntesis. Por otro lado, el empleo del hierro pintado como material predilecto, cromando el metal en la tonalidad rojiza, habitual también en su obra de pequeño formato elaborada en estos años, que contribuye al carácter señalizador dentro de la trama urbana. Además, en el lapso entre los años 2000 y 2002 la temática que copó las piezas instaladas en rotondas, plazas y calles fue de nuevo la del guerrero, siempre con trazas arquitectónicas, como ya ocurrió a mediados de los noventa con obras como *Centinela* (1996) u *Home guaita* (1997).

De esta forma, las obras *Vigía* (2000), *Oteando* (2000), *Cabeza con luna menguante* (2001), *La mirada* (2001) y *Palera* (2002) siguen exactamente el mismo patrón compositivo, a modo de síntesis de todo lo realizado anteriormente, formado por unas largas extremidades que en un alarde de dinamismo se flexionan en la mayoría de los casos, resultando de dicha pose una imagen de estar efectuando una labor de vigilancia prolongada en el tiempo, de un vigilante que reposa su cuerpo tras largas horas de guardia militar. Sobre ellas, un cuerpo geométrico de mayor superficie que evoca la forma de una coraza o un escudo, anguloso en uno de sus lados y curvo en el otro, que al estar situado a la altura del pecho, crea el efecto visual de sustituir al torso del guardián. En la parte superior, un cilindro de varios metros aporta altura y verticalidad al conjunto, al mismo tiempo que emula el cuello del personaje, sobre el que reposa su cabeza que constituye la única parte variable de este grupo de grandes esculturas. Destaca el equilibrio entre sus partes, armónicas y coherentes con su entorno y su condición de indicadores urbanos.

⁵¹⁶ Apud. BARAÑANO, Kosme de. *Miquel Navarro*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 145.

Vigía (2000) es un claro ejemplo de lo detallado anteriormente. Este centinela vigila desde lo alto Las Palmas de Gran Canaria, donde se encuentra instalada a pocos metros del mar, en la glorieta de Escaleritas, al norte de la isla, interpretando por su ubicación y su altura, su posible papel como faro portuario. Unas declaraciones de su autor disipan toda duda referente a la innegable relación existente entre la misión de este vigilante y su entorno:

Lo que intenté en un principio es un elemento que fuese un centinela de la ciudad, referente urbano y al mismo tiempo, indicador de un lugar. Es una obra simbiosis entre arquitectura y cuerpo humano, constante de mi trabajo que, en este caso, es bastante evidente. El título es también un recordatorio del faro o guía que tiene Las Palmas de Gran Canaria, como ciudad portuaria que es. Su aspecto industrial sería el de la construcción de un casco metálico de un gran barco.⁵¹⁷

Su remate contempla una pequeña construcción en forma de capilla, a la que acompaña un elemento angular y fino que en la iconografía navarrista se asocia a las extremidades de los insectos, lo que constituye en este caso una prueba más de la multiplicidad de contenidos que pueden darse simultáneamente en una misma obra.

Emplazada en Torrelavega (Cantabria) y con 25 metros de altura, *Oteando* (2000) comulga con los mismos preceptos de la escultura monumental de esta etapa como ya lo hizo su predecesora. A su longitud nada desdeñable se suma un montículo que la rotonda en la que se encuentra instalada le brinda y que le proporciona una dosis extra de altura, algo a lo que debe prestársele la atención debida, dado que la Real Academia Española define “otear” como el hecho de “registrar desde un lugar alto lo que está abajo”, que es exactamente lo que hace este soldado. A modo de dato adicional, cabe destacar que Navarro experimenta en esta ocasión con un material nuevo, el acero carbono, que también recubre de una capa de pintura rojiza, cuyo acabado es muy próximo al del hierro pintado empleado en el caso de sus hermanas.

Fruto de una acción urbanizadora llevada a cabo en Mislata en el año 2001, la empresa constructora al frente de tal tarea encargó a Navarro *Cabeza con luna menguante* (2001) erigiendo así la primera escultura del artista en su localidad natal. Instalada entre las calles Hospital y Virgen de los Desamparados, muy próximas a su domicilio y a su estudio, se alza esta escultura monumental de 25 metros de altura y 33 toneladas de peso realizada

⁵¹⁷ NAVARRO BETANCOR, Sebastián M. *La escultura pública en Gran Canaria entre 1980 y 2010*. [Tesis doctoral]. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de la Laguna, 2013, p. 217.

en hierro pintado que alude de nuevo a un guerrero con los mismos atributos que las anteriores esculturas, pero que en esta ocasión presenta una media luna sobre su cabeza, en representación de otra forma habitual en el discurso artístico de su autor.

Con *La mirada* (2001) dio continuidad a sus ejecuciones de guerreros en gran formato siguiendo las características que se apuntaban algunos párrafos atrás. Sin embargo, con ella superó las barreras técnicas en cuanto a altura se refiere, alcanzando los 45 metros siendo la segunda escultura pública más alta realizada por Navarro, solo superada por *El parotet* (2003) con un metro de diferencia. El propio artista reconocía:

No pretendía en modo alguno lograr un récord Guinness, si la hice tan alta fue porque el elemento totémico es una característica identificatoria de mi obra –como un rascacielos, una chimenea o una catedral–, y en esta ocasión quería que tuviese un sentido claramente señalizador de un nuevo museo en Vitoria, dedicado al arte contemporáneo.⁵¹⁸

Aunque se suma a la tradición temática del guerrero geométrico, presenta dos ligeras variaciones que la diferencian del resto, que se detectan en la posición de las extremidades sin flexionar, recurso en pro de dinamismo que se suple con la colocación de una gran diagonal que cruza la escultura en su totalidad y que se erige en vertebradora del ritmo compositivo del conjunto. La otra variación consiste en presentar la coraza con la que se cubre este centinela con un rectángulo perfecto, prescindiendo de la parte curva de las corazas habituales. Se dispuso presidiendo el acceso al museo Artium de Vitoria, convirtiéndose en la construcción escultórica más alta de la capital.

Por su parte, *Palera* (2002) fue una valiente apuesta del Ayuntamiento de Málaga por promulgar el arte contemporáneo, bajo un ánimo educativo ejemplarizante que ofreciera a sus ciudadanos la posibilidad de convivir con otras estéticas distintas a las que conocían en los monumentos de su ciudad. No exento de polémica, este tótem de 26 metros de altura protagonizado por un soldado de cuyo casco emana un cactus, se alzó finalmente en el paseo marítimo de Poniente, no sin generar una gran expectación entre los malagueños y sus dirigente políticos, algunos de ellos anclados en el conservadurismo estético, quienes con el paso del tiempo, terminaron por adoptarla como un icono de la ciudad. Al respecto, escribía Rafa Marí: “Las obras del escultor valenciano siempre crean focos de polémica. Pero, a medida que pasa el tiempo, la ciudadanía acaba aceptando con cierto orgullo sus

⁵¹⁸ MARÍ, Rafa. “Un artista vinculado a catorce ciudades”. *Descubrir el arte*, nº 39 año IV, mayo de 2002, p. 32.

osadías totémicas con un punto juguetón”.⁵¹⁹ Es entonces cuando, contrariamente a lo esperado, el artista las siente como ajenas, entendiendo que la apropiación popular de sus obras públicas implica su pérdida: “En contra de lo que me ocurre con el resto de mi obra, una vez instaladas estas esculturas en los espacios públicos, las veo casi como si no me perteneciesen, como si no las hubiera hecho yo”.⁵²⁰



Vigía, 2000.
Las Palmas de Gran Canaria
Hierro pintado, 3.600 cm. altura



Oteando, 2000.
Torrelavega (Cantabria)
Acero carbono pintado, 2.500 cm. altura



Cabeza con luna menguante, 2001.
Mislata (Valencia)
Hierro pintado, 2.500 cm. altura



La mirada, 2001.
Vitoria-Gasteiz.
Hierro pintado, 4.500 cm. altura

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁵²⁰ *Ibid.*

Un destacable cambio conceptual es lo que llevó a Navarro a abandonar la temática guerrera y los tonos rojizos vistos hasta el momento en sus esculturas públicas, para adoptar un nuevo contenido y otros cromatismos durante los siguientes años. Así, desde 2003 hasta 2007 nuestro artista realizó tres piezas monumentales muy similares entre ellas, que plasmaban la imagen de uno de los mayores protagonistas de la obra del valenciano, el insecto, y lo hizo siempre manteniendo el geometrismo habitual, aunque en esta ocasión el añil iba a ser la tonalidad escogida para representarlos. La primera que ejecutó fue su famoso *Parotet* (2003), una libélula construida en acero pintado de un llamativo color azul que se inserta en la trama metropolitana de Valencia, concretamente en la rotonda de la plaza de Europa confluyente con la avenida de Francia. Su proximidad a la zona ajardinada del antiguo cauce del río Turia la hace idónea para dialogar con el moderno complejo arquitectónico que conforma la Ciudad de las Artes y las Ciencias. Sin embargo, de la misma manera que convive junto a las construcciones de Calatrava, pero con la distancia suficiente para que cada obra conserve su propio espacio y funcionen de forma autónoma a la vez que complementaria, una magna edificación residencial de 115 metros, la Torre de Francia, fue construida junto a la rotonda prevista para *El Parotet* anulando la concepción inicial de la escultura como vigilante de estas tierras y como ser superior en cuanto a su tamaño. No obstante, aunque compartieran un mismo paisaje, no supuso un problema para que la escultura acabara por convertirse en uno de los iconos urbanos más representativos de la ciudad. Sus 46 metros de altura la convirtieron en la escultura más alta de España hasta la fecha, que junto a sus 98 toneladas de peso explican la dificultad que supuso su transporte desde la ciudad cántabra de Torrelavega hasta Valencia, el cual fue posible gracias a un convoy formado por cinco vehículos de enormes dimensiones que tuvieron que circular evitando las horas punta de tráfico, provocar cortes en los accesos a vehículos y peatones, incluso viéndose obligados a circular en dirección contraria en algunos tramos del trayecto.



El parotet, 2003.
Valencia.
Hierro pintado, 4.600 cm. altura

Fue un encargo de la Fundación Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia financiado por Bancaja, con el fin de regalarla a la ciudad conmemorando el 125 aniversario de su iniciativa de obra social. Muestra, como en toda su obra pública, una síntesis formal de un ser orgánico, en este caso un insecto muy presente en la zona de levante como es el parotet (en castellano, libélula) proyectada desde la más estricta geometría, acumulando volúmenes superpuestos que van desde un extenso cuerpo central de sección cuadrada que rige el resto de la composición, al que se adhieren los demás elementos, como unas finas pero robustas patas flexionadas y unas frágiles y elegantes alas, así como una especie de antena en forma de cuña triangular sobre lo que sería la cabeza del animal. Como ocurre frecuentemente en la obra del artista, aunque por el título y el aspecto del conjunto no cabe duda de que estamos ante un insecto, se detectan varios rasgos que podrían inducir a pensar que este parotet es también un guerrero, un vigía o incluso una arquitectura.



El parotet junto a la Torre de Francia (Plaza de Europa, Valencia)

Tras dos años de inactividad en el ámbito de la escultura a pie de asfalto, Navarro creó *Conexión* (2005) por encargo de dos coleccionistas locales, quienes la donaron temporalmente al Museo de Bellas Artes de Bilbao para que se exhibiera en su entrada durante un periodo de cinco años. Este tótem fue la segunda escultura pública de Miquel Navarro que se levantaba en Bilbao, después de *Casco industrial* (1999). Su instalación pudo estar motivada por la repercusión mediática y el éxito que cosechó su montaje urbano *Ciudad muralla* (1995-2000), presentado en el Museo Guggenheim de Bilbao en marzo de 2004. Este elegante insecto de finas extremidades adquiere las connotaciones de guardián no solo de la pinacoteca bilbaína, sino del parque de Doña Casilda de Iturrizar sobre el que

se asienta. Una bonita zona ajardinada que se considera un museo abierto en el que *Conexión* comparte espacio con otras obras de artistas de la talla de Chillida, Serra o Quintín de Torre entre otros. Mide cerca de ocho metros y medio de altura y pesa ocho toneladas, algo que quizá el paseante de este parque no advierta dada la elegancia que destilan las partes de este animal. Este ejemplar es una buena muestra de la capacidad de convivencia entre los distintos contenidos dentro de la obra del artista, que de nuevo crea un ser híbrido en forma de insecto con dejes arquitectónicos:

Esta obra tiene para mí diferentes significados. Realmente es una figura donde hay una simbiosis entre elementos animales y arquitectónicos. Podía representar un insecto, cualquier otro animal y también a un faraón que avanza. Pero también tiene que ver con la construcción del edificio junto al que está ubicada y en cuyas enormes cristalerías se refleja.⁵²¹

Como puede observarse, la relación entre obra y entorno es para Navarro totalmente imprescindible. Otra muestra de esta concepción de sus esculturas se detecta en que no solo dialoga con el edificio al que acompaña, sino que también lo hace con los elementos naturales que lo rodean, como es el cielo, el cual ha propiciado que la sociedad haya bautizado al color empleado por Miquel como “azul Bilbao”, lo que viene a refrendar una vez más la apropiación de las esculturas públicas como parte del patrimonio urbano y sentimental de la población: “Sí, ustedes lo llaman color Azul-Bilbao y coincide con el tono de azul que también se utilizaba en los contornos de las ventanas de las casas de la zona interior de la provincia de Valencia, porque decían que así no entraban moscas al interior”.⁵²² Un color y un ritmo compositivo que hacen de *Conexión* una obra “llena de vigor” motivado también por “su carácter industrial”.⁵²³

Mantis (2007) fue la última de las obras en gran formato que trata de llenar el tema del insecto, al que dota del más puro geometrismo y de su identificativo azul. Este gigante escultórico fabricado en acero recubierto de pintura añil, como las obras expuestas anteriormente, es una de sus esculturas públicas con mayor carga poética, ya que en ella se hace uso de dos elementos nostálgicos que aluden directamente a los recuerdos infantiles del artista. Por un lado, el del insecto que habitaba en el medio rural donde Navarro vivía, y por otro lado, el de la chimenea, construcción totémica y muy vertical que representa muy

⁵²¹ LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto. “Miquel Navarro: ‘Conexiones 2005’”. *Arteshoy Revista Digital de las Artes*, 2005.

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ Redacción. “El Bellas Artes acoge por cinco años una escultura de Miquel Navarro”. *El País*, 22 de julio de 2006.

fielmente la iconografía de su creador, muy centrado en plasmar la verticalidad y las formas fálicas. Esta escultura es una metáfora de la huerta y la industria, del ser diminuto y la gran construcción. Cabe destacar la cuestión de la escala, que en este caso es la responsable de una escena surrealista y onírica, equiparando el tamaño de la chimenea al de la mantis. Se instaló en 2007 en Murcia, pesa 52 toneladas y mide 30 metros de altura.



Conexión, 2005.
Parque de Doña Casilda de Iturrizar (Bilbao).
Hierro pintado, 830 x 249 x 170 cm.



Mantis, 2007.
Murcia
Acero pintado, 3.000 cm. altura

Independientemente de las obras que se han analizado hasta el momento en lo que a escultura pública se refiere, existen dos piezas que distan notablemente en el aspecto formal y conceptual tanto de los guerreros rojizos como de los insectos azules. *Calibres* o *Libro de Calibres* (2006) y *Válvula con alberca* (2008) retoman el formato de su predecesora *Motoret* (1999), de la que ambas mantienen nexos cromáticos y formales. Se alejan de forma evidente de las intenciones que su creador demuestra en el resto de sus esculturas públicas, ajenas a la búsqueda de la verticalidad y de aquella idea de que la pieza dialogue con el cielo, para en su lugar, crear unos ejemplares más discreto en cuanto a tamaño y, por tanto, más íntimos y accesibles para el público. Estas



Libro de calibres, 2006.
Museo Würth (La Rioja)
Acero pintado, 775 x 393 x 197 cm.

obras se ejecutan en hierro pintado de aquel tono terroso, próximo al rojo, que Navarro empleó en sus colosales guardianes y centinelas de principios de esta etapa. *Calibres* vuelve a aludir al tema bélico, aunque esta vez bajo el tamiz de la intelectualidad, equiparando la estructura principal, que tal y como reza su título es un libro, a un tanque que muestra en su parte superior el cañón de disparo, y que se encuentra recubierto de balas de diferentes calibres. Aunque el museo Würth en La Rioja, donde se encuentra instalada, se concibió como un lugar definido por la temporalidad de las obras expuestas, se decidió que algunas obras como la que nos ocupa quedaran instaladas permanentemente en sus instalaciones, quedando *Calibres* expuesta de forma indefinida en el jardín escultórico de la entidad rematando su fachada oeste, siendo el icono anunciador del museo junto a obras de otros artistas como Richard Deacon.

Por su parte, *Válvula con alberca* (2008) cuenta con la función adicional de ser una escultura-fuente. Muy similar a la ordenación de piezas que presentaba *Motoret* (1999), muestra un elemento vertical cilíndrico al que se adosan formas circulares y rectas, en cuya parte inferior destaca un caño por el que emana agua de forma constante gracias a un sistema hidráulico que se encuentra dentro del cuerpo principal. Gracias a la horizontalidad del conjunto el agua fluye por un conducto estrecho hasta llegar a la alberca donde queda el agua depositada. Aunque no constituya un elemento señalizador de la trama urbana como

sí lo hacen la mayoría de esculturas de gran tamaño, sí puede considerarse la idea de que la pieza vertical de esta composición, es decir la válvula, es un elemento señalizador del lugar donde surge el agua, que como recuerda Maderuelo “EL agua, como símbolo de vida, ha sido siempre motivo de celebración. En aquellos lugares en los que manaba se solía marcar su emergencia colocando un hito de piedra, se construía una alberca para recogerla o una acequia para conducirla”.⁵²⁴ Recuerda de nuevo la tensión existente entre verticalidad y horizontalidad, al mismo tiempo que defiende la convivencia y la armonía que puede llegar a darse entre estos opuestos. Inspirada en los antiguos respiraderos que se instalaban en las acequias de las zonas rurales como era Mislata, con el fin de liberarlas del aire que pudiera quedar dentro de ellas, esta creación de hierro pintado de rojo fue creada expresamente por Navarro para la Exposición Internacional de Zaragoza en el año 2008, y fue instalada en un enclave próximo a la ciudad, junto a una antigua chimenea de ladrillo fechada en 1917, con la que establece un bonito diálogo.



Válvula con alberca, 2008. Zaragoza. Hierro pintado, 235 x 800 x 500 cm.

Tendrían que pasar nueve años desde que Navarro levantara una escultura pública en su pueblo natal, para volver a erigir una nueva, esta vez de mayor altura y en un emplazamiento más acorde al escogido para la primera de ellas. En 2010 instaló *Almassil*

⁵²⁴ MADERUELO, Javier. “Poéticas del lugar”. *Op. cit.*, p. 61.

(2010) en la entonces despoblada Plaza Mayor del barrio de la localidad que lleva el mismo nombre, y cuyo pasado agrícola e industrial recuerda de niño: “Es una especie de homenaje a la Mislata industrial, que había en el barrio Almassil. Como nací en Mislata y soy mislataero conocía el entorno y pensé que esa idea era la perfecta para decorar la nueva plaza. Recreo un paisaje industrial, a pesar de que esta ciudad no lo es en absoluto. Sin embargo, en su día este barrio lo fue, y yo me acuerdo”.⁵²⁵ La gran plaza que la acoge, diseño del arquitecto valenciano Francisco Nebot, ofrece un perímetro de 140 metros, lo que hace posible que este *Almassil* pueda divisarse desde una distancia prudencial con el fin de contemplarla en su totalidad y poder así admirar su grandeza. La pieza se realizó por encargo de los promotores del PAI de Conresa, quienes originariamente previeron instalar una fuente cuyo coste ascendía a los 50.000 euros, idea que posteriormente descartaron para instalar en su lugar este tótem que se presupuestó en un coste inicial de 720.000 euros, cambio que no estuvo exento de polémica. No obstante, este hecho no afectó finalmente a la



Almassil, 2010.
Mislata (Valencia).
Hierro corten, 3.500 cm. altura

percepción que el pueblo tiene en la actualidad de esta escultura, que se ha apropiado socialmente de ella llegando a establecerse como icono oficial de la ciudad de Mislata, labor en la que ha colaborado de forma activa el ayuntamiento de la localidad. Consiste en una estructura vertical que alcanza los 35 metros de altura y las 60 toneladas de peso, organizada compositivamente por una base rectangular al que se une un segundo cuerpo cilíndrico cuyo remate representa una cabeza de la que surgen numerosas formas geométricas que aluden a chimeneas y otras construcciones. De ella se ha dicho que podría ser el alter ego del propio artista, de cuya cabeza surgen incesantemente ideas creativas y sueños artísticos asociados a sus recuerdos infantiles vividos en Mislata. El material elegido fue el hierro corten, cuya oxidación se produce con facilidad al contacto con la intemperie,

⁵²⁵ ROS, Mónica. *Op. cit.*

ofreciendo una textura y una imagen que, además de estar relacionada con lo industrial, también lo está con la rugosidad de la tierra.

Caminante, tratada anteriormente, es la última escultura pública erigida por el artista hasta la fecha, aunque en 2022 está prevista la instalación de una de sus obras en una de las rotondas que da acceso a Cullera, en Valencia, todavía por determinar. *Torre Cullera* es un proyecto presentado en noviembre de 2021 cuyo boceto data de 2004, que plasma el espíritu mediterráneo de la zona, así como su tradición gastronómica (la palabra Cullera en valenciano significa cuchara). Según muestra el proyecto, se trata de una estructura formalista a base de cuerpos geométricos que sugiere una testa, concretamente de una “Atenea, y que viene a ser como un faro que vigila



Proyecto *Torre Cullera*, 2021

la costa desde Cullera, es como un elemento protector del pueblo donde se ubica”.⁵²⁶ De ella brotan diversas formas como un caño o un embudo, así como un objeto cóncavo que remata la composición y que apunta directamente a una cuchara.

En definitiva, un total de treinta y una esculturas públicas y un proyecto que verá la luz próximamente, es el legado que, por el momento, Navarro deja a la sociedad valenciana, española e internacional cuyo objetivo primordial es el de optimizar la calidad de vida de los ciudadanos, humanizar las ciudades, reforzar el vínculo entre el público y las estéticas contemporáneas y, por último, convertir en iconos urbanos estas colosales esculturas otorgándoles el papel de elementos señalizadores dentro de su entramado. Ejemplares de semejante tamaño fabricados en materiales férreos, implican no solo un elevado coste y grandes esfuerzos para fabricarlos y transportarlos, sino que también generan cuantiosas sumas económicas para su mantenimiento, motivo por el cual la administración y las entidades responsables de ello apuran las acciones de restauración que algunas de estas obras requieren, por lo que proteger, mantener y conservar el patrimonio debería establecerse como algo obligatorio que en la actualidad constituye una tarea pendiente: “La situación en la que se encuentra el arte en los espacios urbanos en España es un claro

⁵²⁶ Información extraída del comunicado del Ayuntamiento de Cullera. Noviembre de 2021.

ejemplo de la necesidad que tenemos de realizar estudios, análisis y valoraciones que ayuden a comprender el fenómeno del arte público en toda su extensión”.⁵²⁷ Con este nuevo enfoque a la hora de abordar el trabajo tridimensional puede afirmarse que la vertiente pública se traduce en la consumación de su discurso escultórico, así como en su posicionamiento definitivo como uno de los escultores más establecidos en el panorama plástico español.

5.8. – ACTIVIDAD EXPOSITIVA (1995 – 2022)

Tras varios años de una activa labor expositiva a nivel nacional e internacional en la que a Navarro se le dedicaron interesantes muestras individuales, pero también participó en numerosas colectivas, a mediados de los noventa comenzaba una etapa en la que las exposiciones individuales iban a multiplicarse, fruto del éxito y mayor reconocimiento que el artista había cosechado durante la década anterior, de la misma manera que las galerías y museos reclamaban cada vez con más interés la presencia de las obras del valenciano en exposiciones dedicadas al arte del momento. Esta circunstancia justifica que a continuación se repare únicamente en aquellas que tuvieron mayor relevancia, bien por el alcance y repercusión, bien por lo que significaron en términos evolutivos para Navarro. Debe recordarse que España, y por ende Valencia, se encontraba ante una carencia de promoción dentro del ámbito internacional al no contar con una estructura sólida que promoviera las exposiciones de nuestros artistas fuera de las fronteras nacionales, lo que dificultaba con creces la difusión del arte español. Sin embargo, el artista que nos ocupa pudo seguir exponiendo en el extranjero gracias, en parte, a la promoción que la administración autonómica, encabezada por Consuelo Císcar, llevó a cabo para reactivar el interés por el arte valenciano fuera de España.

La etapa que nos ocupa comenzó con la participación en las colectivas “Parpalló 15-41” en el Centro Cultural La Beneficencia de Valencia, y en “L’escultura. Creacions paral.leles. Metàfores del real” en el Museu d’Art Contemporani de Catalunya (MACBA), e individualmente expuso en las galerías Joan Prats de Barcelona y Juana de Aizpuru de

⁵²⁷ MADERUELO, Javier. “Poéticas del lugar”. *Op. cit.*, p. 52.

Sevilla. En esta última, un nutrido grupo de obras mostraba la visible evolución de sus creaciones, y para ello se expusieron esculturas como *Llanceta* (1995), instalaciones y obra gráfica como *Fósil* (1994) o *Canal* (1988). Con motivo de la muestra, Ángel L. Pérez Villén reflexionaba sobre la obra reciente del artista detectando en ella que “permanece fiel a la renovación de la disciplina escultórica que iniciara a finales de los setenta [...] Las sitúa en esa zona paradigmática de la escultura española de los ochenta [...] Diez años más tarde la obra de Miquel Navarro no ha perdido la gallardía de entonces”.⁵²⁸

Varias exposiciones colectivas e individuales permitirían a Navarro mostrar su obra en 1996. “A Pascual Lucas”, en Espai Pascual Lucas; “A través del claroscuro. Luz y sombra en el dibujo del siglo XVI al siglo XX”, comisariada por Sally Radic que tuvo lugar en el Centro Cultural Bancaja; “Arte español para el fin de siglo” en las Reales Atarazanas de Valencia y posteriormente en Tecla Sala, en L’Hospitalet (Barcelona); “Ecos de la materia” en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) de Badajoz; “Aquellos 80” en la sala Casas del Águila y la Parra de Santillana del Mar (Cantabria); y “Una colección de escultura moderna española con dibujo” en el Museo ICO de Madrid. Internacionalmente formó parte de la colectiva “Desde el Mediterráneo: quattordici proposte di arte spagnola”, organizada por la Galleria Gianni Giacobbi de Palma de Mallorca pero celebrada en la Casa di Giorgione en Castelfranco Véneto (Italia).

Las exposiciones individuales también se sucedieron a lo largo de ese año, siendo la primera de ellas la celebrada en la Sala América, en Vitoria-Gasteiz, organizada por Pedro de Sancristóval, bajo el título “Miquel Navarro. Escultura y lenguajes”. En esta muestra Navarro expuso todo tipo de obras, desde dibujos, acuarelas y relieves fechados los más antiguos en 1967, hasta esculturas, incluyendo una instalación urbana: *Solar II* (1992-1996). En las páginas de su catálogo puede encontrarse una de las más interesantes, extensas y completas entrevistas que se ha realizado al valenciano, en la que organizador de la muestra y artista mantienen una distendida conversación abordando temas artísticos, culturales y biográficos para, finalmente tratar el contenido de la exposición misma. Finaliza con una poética reflexión de Sancristóval que resume el sentir de Navarro al ejecutar sus obras:

⁵²⁸ PÉREZ VILLÉN, Ángel L. “Miquel Navarro. Juana de Aizpuru”. *Revista Lápiz*, nº 113, junio de 1995, p. 95.

Todo y a la postre será una narración, una sintaxis y una explicación de tu verdad-concepto, conformando lo que dices con lo que sientes y piensas y con lo que haces. Con todo, veremos tu autenticidad desnuda, como búsqueda y aceptación de la realidad, como tu deseo y emoción, como tu sensualidad; caldo y zumo que tus manos extraen del bronce, del zinc, del plomo o del barro de la tierra.⁵²⁹

En torno a esta exposición, el artista reconocía en una entrevista con Liam Kelly la evolución que se había producido en su obra desde sus inicios hasta mediados de los noventa:

Liam Kelly: quería preguntarte que si miramos la obra que actualmente estás exponiendo en Vitoria, ¿qué cambios se puede decir que ha tenido tu obra? A lo largo de la última década, ¿cuáles son los principales desarrollos en tu obra más reciente?

Miquel Navarro: Creo que se trata de dos situaciones diferentes. Por un lado, la ciudad, que era algo más naturalista, se ha transformado en algo más esquemático. Por otro lado, aunque siempre he considerado mi obra como figurativa, ahora es más realista. Antes eran más esquemáticas las esculturas y ahora son más realistas y en cuanto a los materiales me atraía más el metal antes pero no he abandonado la arcilla. Al principio usaba plásticos y ahora ya no los empleo.⁵³⁰

Precisamente esta entrevista, una de las más amplias y sugestivas realizadas al artista, se incluía en el catálogo editado con ocasión de la exposición “Miquel Navarro 1973-1996”. El Almudín de Valencia, originariamente un almacén de trigo y otros cereales, reconvertido en espacio cultural y sala de exposiciones, fue el marco elegido para llevar a cabo esta muestra individual que dejaba ver la evolución de la obra ejecutada por Navarro desde sus inicios hasta 1996. Aunque el título de la exposición alude al lapso temporal contenido entre la realización de su primera ciudad hasta el año en curso –y así lo documentan las obras expuestas–, en el catálogo pueden encontrarse numerosos ejemplos de dibujos y pinturas fechados a principios de los años 60, que acompañan tanto a la conversación entre Kelly y Navarro, como al ilustrativo texto de David Pérez “El tambor de arcilla (y la ciudad de hojalata)”, en el que se analiza el corpus artístico, la forma en que se gestan las obras, además de establecerse paralelismos entre nuestro artista y otros creadores como Daniel Spoerri o Antonio Saura.⁵³¹

⁵²⁹ SANCRISTÓVAL, Pedro de. “Mi escultura es mi ego” [entrevista]. En: *Miquel Navarro, escultura y lenguajes* [catálogo de exposición]. Álava: Diputación foral de Álava, 1996, p. 49.

⁵³⁰ KELLY, Liam. “Entrevista con Miquel Navarro” [entrevista]. En: KELLY, Liam; PÉREZ, David (com.). *Miquel Navarro 1973-1996* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996, p. 55.

⁵³¹ PÉREZ, David. “El tambor de arcilla (y la ciudad de hojalata)”. En: *Miquel Navarro. 1973-1996* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996, p. 15.

Por su parte, la entrevista realizada por el intelectual irlandés recoge numerosos y variados puntos de vista que el valenciano manifiesta a lo largo de la conversación, entre los que se encuentra el concepto de poder en su obra, el compromiso político en el arte, la metafísica, las posibles influencias en su forma de crear, la añoranza y la melancolía que rigen su producción, la noción de ciudad, la convivencia entre la tradición y la modernidad, el movimiento postmoderno, y otros temas de gran interés acerca del artista y su obra. Según relata un artículo de la revista *Arte y Parte*, “las obras seguirán tres discursos principales: piezas pequeñas dispuestas en vitrinas, que barrerán todas las fases de su trabajo; dos montajes, una ciudad y una multitud; y esculturas más autónomas, de tamaño intermedio, de las tipologías fuentes, cabezas y antropomorfos”,⁵³² mostrándose obras tan icónicas como *Reventó* (1973), *Museo angular* (1976), *Casc amb home* (1990-1995), las composiciones escultóricas *Multitud* (1992) y *Personatges* (1993), *Parotet* (1994), y como obra principal, la instalación *Solar II* (1992-1996), recientemente expuesta en Vitoria. Fue una vez dispuestas las piezas que la conformaban cuando su artífice mostró su desgrado con el resultado de la obra en relación con el espacio expositivo. Bajo el discurso de la ausencia de un elemento vertical que propulsara el conjunto hacia arriba y lo dotara de cierta ascensión y altura, decidió organizar el transporte hasta Valencia de una pieza de gran tamaño que se estaba fundiendo en Barcelona: *Centinela* (1996), a la que entonces tituló *Fuente insecto*. Vicente Jarque diría de esta muestra que revelaba la admirable coherencia que había adquirido el corpus artístico de Navarro a lo largo de los años: “La ventaja del trabajo de Miquel Navarro [...] estriba en su extraordinaria consistencia. [...] todo se mantiene, por así decir, en un mismo plano de inmanencia, en una relación donde un tótem puede funcionar como elemento urbanístico, a la vez que una multitud de diminutos personajes se articula como contraimagen de las pequeñas construcciones que compondrían una ciudad”.⁵³³ Aprovechaba esta crítica para destacar la vertiente intelectualmente curativa de sus creaciones afirmando que “pertenece a esa clase de artistas de los que una vez dijo Deleuze que no solo no están locos, sino que más bien son médicos: sanan los espíritus confundidos, reaniman a los alicaídos, estimulan a los melancólicos”.⁵³⁴

El hotel tinerfeño para cuyo patio estaba previsto este animal de 9 metros de altura tuvo que esperar a la finalización de la muestra valenciana, que posteriormente viajaría a la

⁵³² Redacción. “Miquel Navarro”. *Arte y parte*, nº 5, octubre de 1996, p. 109.

⁵³³ JARQUE, Vicente. “Miquel Navarro en retrospectiva”. *El País*, Babelia, nº 261, 2 de noviembre de 1996, p. 22.

⁵³⁴ *Ibid.*

Orchard Gallery de Derry (Irlanda), siendo esta la primera vez que el artista exponía en tierras irlandesas. Este mismo año también expuso individualmente en la galería Saro León, en Las Palmas de Gran Canaria.

A finales de 1996 tuvo lugar una exposición individual en la Galería Luis Adelantado de Valencia, muestra que trascendió notablemente por ser allí donde se presentaron dos obras de gran relevancia dentro de su trayectoria. *Ciutat roja* (1995) junto a *Tensión* (1989-1996) fueron las instalaciones que coparon el protagonismo en la galería valenciana, no solo por la espectacularidad de su tamaño y su potencia visual, sino también por ser la culminación de un trabajo de muchos años, especialmente en el caso de *Tensión*, iniciada siete años atrás.

En su catálogo se acompaña un reflexivo texto acerca de la obra del autor en relación con la vertiente erótica, titulado “Erótica de la ciudad”, a cargo de Enrique Juncosa. Es llamativo el hecho de que sea este texto uno de los pocos que denuncia la falta de análisis por parte de la crítica de una parte tan fundamental de su obra como es la vertiente erótica: “nos parece que en la obra de Navarro es evidente el erotismo, aunque curiosamente sea un tema que pocas veces se explora, uno no sabe si por ceguera o por conservadurismo patético, puesto que se trata de un erotismo predominantemente sexual”.⁵³⁵ Al hilo de este manifiesto, se entiende la selección de obras expuestas en esta muestra, que en su mayoría son acuarelas, collages, composiciones, esculturas e instalaciones ejecutadas en los años inmediatamente anteriores al de la exposición, por lo que estamos ante un proyecto expositivo muy actual e inédito. Ejemplo de ello son las obras *Petxina* (1994), *Orientació* (1996), *Mater Materia* (1995), *Tótem de luna* (1995), *Borinot* (1996), *Cactus guarda* (1996) o *Empalme II* (1994) entre muchas otras, además de las instalaciones anteriormente señaladas.

Las colectivas de las que Navarro formó parte en 1997 fueron “Una mirada tensa” celebrada en la galería Marlborough de Madrid, en cuyo catálogo se le dedica un breve pero halagador escrito en el que se le califica como un artista “especialmente significativo entre los artistas de su generación: planteó la batalla por la escultura en un entorno en el cual se insistía en que el futuro sería excluyente y pictórico”⁵³⁶ cuyas creaciones, intelectualidad y

⁵³⁵ JUNCOSA, Enrique. “Erótica de la ciudad”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Galería Luis Adelantado, 1996, p. 7.

⁵³⁶ FERNÁNDEZ-CID, Miguel. “Elogio del fragmento”. *Arte y parte*, nº 9, junio-julio de 1997, p. 30.

modos de interpretar conceptos universales a través de la contemporaneidad, hacen de él un artista “arriesgado, inconformista e incansable”.⁵³⁷ Sería con la segunda edición de *Quaderns de l'escola*, iniciativa promovida por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos con el fin de exponer y visibilizar el trabajo de grandes alumnos que habían pasado por sus aulas a lo largo de su historia, cuando seleccionarían la obra de nuestro artista junto a la de Carmen Calvo, siendo ejemplo de ello las obras de ambos, compartiendo esta entrañable muestra. La Sala Josep Renau de la Universidad Politécnica de Valencia acogió esta exposición en la que se mostraban obras “en parte desconocidas, como son las que perteneces a la primera época de ambos artistas, y otras con las que apreciar su evolución, hasta llegar a la producción más reciente”.⁵³⁸

Otras propuestas colectivas fueron la muestra benéfica “Art per al cor. Testimoni plàstic d’un canvi de segle” en la Galería Lluçia Homs de Barcelona; “Escultura española actual” en la Marlborough de Madrid; “Desplazamientos: seis artistas valencianos”, organizada por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana que itineró al Mie Prefectural Art Museum de Japón, entidad que pocos meses después de finalizar la exposición procedió a iniciar los trámites para comprar varias obras de los artistas que formaron parte de estos “Desplazamientos”, pasando a formar parte de los fondos del museo. También formó parte de las muestras “Comunitat Valenciana: un proyecto de futuro”, en la Sala de Exposiciones del Parlamento Europeo, en Estrasburgo; “City scapes”, en Nueva York; además de en las ferias de arte FIA de Caracas y Expo Arte de Guadalajara (México).

En cuanto a las muestras dedicadas individualmente y en exclusiva a la obra de Miquel Navarro, encontramos un ejemplo concreto en la instalación de *Ciutat roja* (1995) en el Museu d’Art Contemporani de Catalunya (MACBA), como parte del programa *Presentaciones especiales*. Aunque no se editó catálogo, sí se emitió un escrito para introducir esta obra, que contenía fragmentos del ya destacado texto de Enrique Juncosa, *Erótica de la ciudad*. Esta exposición itineró posteriormente al Palacio de Minería en Méjico DF, al Hospicio Cabañas de Guadalajara (Méjico) y a Sa Nostra, en Palma de

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ CLEMENTE, Jose Luis; GARRIDO, Chipi. “Los trasiegos de una época en la obra de Carmen Calvo y Miquel Navarro”. En: CLEMENTE, José Luis; GARRIDO, Chipi (com.). *Quaderns de l'escola: Carmen Calvo y Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 1997, p. 5.

Mallorca. Su periplo también incluía paradas como El Cairo, Túnez, Rabat, Tánger, Tetuán, Casablanca o Fez.

La muestra individual más importante de este año fue, sin duda, la celebrada en la Fisher Gallery de California (Los Ángeles) que, organizada por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, llevaba por título “El mundo de Miquel”. Dado el lenguaje internacional que emplea en sus obras tanto Navarro como Carmen Calvo, a quien también se organizó una muestra similar, y la modernidad que les caracteriza, la crítica del momento estimó que “podría pensarse que provienen de otros lugares de Europa o de América del Sur o incluso los Estados Unidos”.⁵³⁹ Del comisariado y la escritura del texto que incluye el catálogo de la muestra se encargó, de forma magistral, Manuel Blanco. En el mencionado escrito se realiza un interesante recorrido por su trayectoria, relacionándolo con la obra de otros artistas, así como deteniéndose en las obras más importantes. Su autor define a Navarro como “un ordenador, el gran arquitecto de su universo, de un microcosmos que ha creado y que incesantemente modifica. Su obra no interviene solamente en un medio, sino sobre todos al mismo tiempo creando, casi, el campo de la arquitectura/escultura propiamente dicha”.⁵⁴⁰



Un escrito monográfico que acabó por erigirse en una lectura imprescindible para conocer y estudiar la obra de Miquel. Se trata de un ejemplar único, cuya portada contiene una obra original del artista: un múltiple realizado por el artista expresamente para la publicación en el que aparecen impresas algunas de sus obras, a la que se adosa una pequeña escultura de madera metalizada simulando el efecto visual del aluminio. De este ejemplar, afirmaba Barañano años más tarde, que podía considerarse como una obra más del artista con reminiscencias claras de la zona de trabajo de un artesano: “Es una especie de caja de herramientas con un elemento metálico y unas proyecciones o sombras en diversas

⁵³⁹ MUCHNIC, S. “Las obras disímiles de Miquel Navarro y Carmen Calvo, que se exhiben en Fisher Galería de la USC, tienen una preocupación común de soledad y la soledad final de la humanidad”. *Revista Los Angeles Times*, 5 de septiembre de 1997.

⁵⁴⁰ BLANCO, Manuel (com.). *El mundo de Miquel* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997, p. 23.

perspectivas de otros elementos entre funcionales y arquitectónicos”.⁵⁴¹ Aunque la exposición se inauguró en California, obedeciendo al carácter internacional con el que se gestó, estuvo itinerando durante los siguientes tres años por diferentes instituciones situadas en los más diversos lugares de Europa y América. Así, en 1998 ocupó las salas del Chicago Cultural Center de Chicago (Illinois), el Museo de Monterrey (Méjico), el Museo de Arte Moderno de Méjico en Méjico DF y el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam de La Habana (Cuba). En 1999 visitó el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (Argentina), el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo (Uruguay), el Palacio Medici Riccardi de Florencia (Italia) y la Pinacoteca do Estado de São Paulo, (Brasil). Finalmente, acabaría su periplo en el Museo de Arte Moderna de Río de Janeiro (Brasil), en el año 2000.

Durante 1998 también participó en las colectivas “Territorio plural” organizada por la Colección Testimonio, perteneciente a la institución financiera de La Caixa; “Si el objeto del arte es el objeto del arte entonces el arte no existe fuera del arte”, más comúnmente llamada “El objeto del arte” ideada por el artista Fernando Bellver; “Forjar el espacio. La escultura forjada en el siglo XX” en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria, el IVAM de Valencia y el Musée des Beaux-arts et de la Dentelle de Calais (Francia); “Ciudades sin nombre” en la sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid en cuyo catálogo se incluyó un texto titulado “La ciudad del poder” en el que su autor, Juan Antonio Álvarez destaca de Navarro:

respecto a su preocupación por la forma del habitar colectivo cabría otorgarle el nombre de pionero en cuanto al campo expandido de la escultura de los últimos 25 años. sus primeras ciudades, de principios de la década de los 70, ya marcaron las pautas que con los años se irían radicalizando y obviando en mayor medida ciertos guiños figurativos concretos [...]. El juego de repeticiones y diferencias es visto como elemento que define la forma de la ciudad [...]. la esquizofrenia propia de la manera actual de ver estos lugares habitables: una visión crítica y a la vez interesada en experimentar sensualmente sus placeres.⁵⁴²

La primera de las muestras que se desarrolló en 1999 fue la colectiva internacional “Spanische Kunst am Ende des Jahrhunderts” (Arte Español en el fin de siglo). Celebrada en el Museum Würth de Künzelsau (Alemania), su comisario, Kosme de Barañano, se

⁵⁴¹ BARAÑANO, Kosme de. “Escultura y ciudad: Miquel Navarro”. En: *Miquel Navarro. Entre muros* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Marlborough, 2000, p. 7.

⁵⁴² ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio. “Ciudades sin nombre. Sobre la forma del habitar colectivo”. En: ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio. *Ciudades sin nombre* [catálogo de exposición]. Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, 1998, p. 41.

centró en la obra de diez artistas españoles vivos de transcendencia internacional que, según su criterio, ofrecían una visión panorámica del arte reciente de nuestro país, a través de las obras de Alfonso Albacete, Alberto Corazón, Eduardo Chillida, Luis Gordillo, Koldobika Jauregi, Blanca Muñoz, Antonio Saura, Antoni Tàpies, Manolo Valdés y Miquel Navarro, quien expuso obras de reciente creación como las acuarelas *Construir la ciudad* (1998), *Una urbe en tus manos II* (1998) y *Neura II* (1996), así como el collage *Escondite II* (1996) y la instalación *Terraplén* (1997). La muestra no solo suponía la promoción de artistas españoles en el exterior, sino que también significó el embrión de la futura Colección Würth España y el Museo Würth La Rioja.

Ya en territorio español, fueron varias las exposiciones colectivas que se sucedieron a lo largo de este año. “Imágenes para la abstracción” en varios espacios expositivos en la ciudad de Madrid como la sala de las Alhajas y dos espacios del antiguo MEAC, en la Ciudad Universitaria; “Grandes obras” en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente; “Seis x Quince. 15 años de la Galería Edgar Neville” en el Museo de Bellas Artes de Valencia; “Creación y figura. Figuración en el siglo XX” en la Fundación Bancaja de Valencia; “Cerámica artística actual” en el Museu de la Ciutat Casa de Polo, en Villarreal; “Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española”, inaugurada en el círculo de Bellas Artes de Madrid para posteriormente viajar al Castillo de Santa Bárbara de Alicante, el Casal Solleric de Palma de Mallorca y la Lonja de Valencia. Su comisario, Miguel Cereceda, destacaba de Navarro en el catálogo que “la suya es una escultura deliberadamente intemporal. [...] Algunos críticos [como Liam Kelly en su entrevista al artista] hablan, ante la contemplación de su obra, de añoranza, como de una indescriptible melancolía. [...] Evidencia que el pasado, para él, es muy importante”,⁵⁴³ lo que indica que “si [...] lo pasional, lo emocional y lo sentimental se expresa en su trabajo tan solo con la moderación, a pesar de su centralidad, se debe sin duda a una contención del gesto, a una moderación en la expresión propia de este nuevo clasicismo del que hablamos”,⁵⁴⁴ “Geométrica valenciana. La huella del constructivismo. 1949-1999” en la Sala Parpalló de Valencia, en cuyo catálogo confirmaba Pascual Patuel, comisario de la muestra, que

el uso del lenguaje constructivista de raíz geométrica y de cariz minimal es recurrente, aunque Miquel Navarro se sirva, muchas veces, de un código expresivo de carácter figurativo y,

⁵⁴³ CERECEDA, Miguel. “Tiempo y melancolía en la obra de Miquel Navarro”. En: CERECEDA, Miguel (com.). *Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, pp. 147-148.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 149.

otras, su esquematización de la realidad interior o exterior no es impedimento para que podamos reconocer sus iconografías particulares.⁵⁴⁵

En el año 2000 fueron numerosas las colectivas de las que formó parte, tanto nacionales como internacionales, ascendiendo a una docena. Dato que llevado a otra escala, desvela que en la primera década del nuevo siglo estuvo representado en más de un centenar de exposiciones, de lo que se extrae el creciente éxito que cosechó. Las que tuvieron lugar en el año 2000 fueron “Escultura en hierro. Vila-Real 2000” en el Museo de la Ciudad Casa de Polo de Villarreal; “Cerámica, fin de siglo” en el Museo Universidad de Alicante (MUA), itinerante a la Academia de España en Roma y al Museo de Artes de Shangai; “Juguetes para Ícaro. Abanicos de dos mares” en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia; “Una mirada nueva al arte del siglo XX” en la Galería Manuel Barbié de Barcelona; “Viaje a la semilla” en el Museo de Teruel; “Ideas sobre el concepto. Aproximación a la escultura española actual” en la Sala de armas de Pamplona; “Visions de la col.lecció d’art contemporani Fundació La Caixa” en la sede que la entidad financiera tiene en Palma de Mallorca; “Recortables” en la Galería Metta de Madrid; “Berbegira. 80'ko belaunaldia Araba Arte Eder Museoan” (Remirada. La década de los ochenta en el Museo de Bellas Artes de Álava) en la Sala América Aretoa; “Espacios construidos: esculturas /arquitecturas /ambientes” en l’Almodí de Valencia; “Dos milenios en la historia de España: año 1000, año 2000”, organizada por España Nuevo Milenio, en cuyo catálogo Huici destacaba la figura de Navarro como el “precursor de un nuevo talante generacional en los dominios de la escultura española [...] ha acuñado uno de los arquetipos más inequívocos de su apuesta con sus célebres ciudades”.⁵⁴⁶

Un año más, Navarro traspasaba las fronteras de nuestro país para acrecentar su reconocimiento internacional. La muestra “El mundo de Miquel”, que en el año 2000 se encontraba finalizando su recorrido en Rio de Janeiro (Brasil), cosechó un gran éxito y su curador, Manuel Blanco, repitió comisariado en una muestra individual del artista celebrada con motivo de la 7ª Exposición Internacional de Arquitectura, en el marco de la Bienal de Venecia, en la que se estableció un tema central, que no fue otro que el de la Ciudad. Como

⁵⁴⁵ PATUEL, Pascual. “Arte geométrico valenciano”. En: PATUEL, Pascual; PRATS, Rafael (com.). *Geométrica valencia. La huella del constructivismo. 1949-1999* [catálogo de exposición]. Valencia: Sala Parpalló, 1999, p. 286.

⁵⁴⁶ HUICI, Fernando. “Mosaico para el 2000”. En: BARTOLOMÉ, Alberto (com.). *Dos milenios en la historia de España: año 1000, año 2000* [catálogo de exposición]. Madrid: España Nuevo Milenio, 2000, p. 341.

ya había hecho en anteriores ocasiones, aunque a Navarro se le ha considerado un constructor, por la relación evidente entre su labor escultórica y la arquitectura, aprovechó la ocasión que se le brindó en Venecia para diferenciar ambas profesiones: “mi ciudad es diferente a las proyectadas por arquitectos. No hago críticas ni análisis; es una metáfora, un deseo, una cuestión lírica, una propuesta inútil. He visto en la bienal que los arquitectos se pasan al terreno de la plástica, con la presentación de sus ciudades a través de instalaciones, pero sin la potencialidad del artista. Es un aspecto interesante pero no retoma la arquitectura como profesión”. La muestra dedicada a nuestro artista, paralela a la celebración de una de las más relevantes citas artísticas a nivel mundial, surgió fruto de la invitación de la organización de la propia Bienal, y tuvo lugar en la Fundación Giorgio Cini, situada en la isla de los cipreses, frente a la Plaza de San Marcos, junto a la iglesia de San Giorgio Maggiore (Andrea Palladio, s. XVI). Su sala Carnelutti acogió la presentación de *Ciudad muralla* (1995-2000), formada por 3.000 piezas, eminentemente contemporánea, no solo por su ritmo compositivo sino también por la elección del aluminio y el zinc como materiales de cabecera para su ejecución. Su estética moderna dialogaba con el entorno en el que estaba expuesta, lo que al artista le generaba, como reconoció, un gran entusiasmo: “La ciudad está cerca de un lugar sagrado y desde la isla se ve San Marcos como una ciudad pequeña. Una ciudad dentro de otra ciudad”.⁵⁴⁷ Una ciudad tremendamente lírica, con un fuerte sentido artístico y que, además, contaba con el aliciente de la ambición que revelaba un montaje de tantas piezas, y que fue posible gracias a la organización del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana.

Durante la primavera de este mismo año también participó en el XXXIV Prix International d’Art Contemporain de Montecarlo (Mónaco), así como en la muestra “Den Haag Sculptuur 2000” (La Escultura de La Haya 2000) celebrada en La Haya (Países Bajos).

Sin duda, una de las muestras más destacables llegaba con el ocaso del año 2000. Se trata de la exposición individual que acogió la galería Marlborough de Madrid bajo el título “Entre muros”, en referencia a la instalación de Navarro que recibe el mismo nombre, y que se estableció como obra principal de la muestra, junto a una docena de obras constituían el completo recorrido por el trabajo más reciente de Navarro, siendo algunas de las obras

⁵⁴⁷ SAMANIEGO, Fernando. “Miquel Navarro monta en una isla de Venecia su ‘Ciudad muralla’”. *El País*, 24 de junio de 2000.

inéditas. La escultura iba a ser el único y exclusivo formato elegido, encontrándose entre las piezas dispuestas en las salas de la Marlborough una interesante composición dispuesta sobre una mesa de aluminio con varias obras pequeñas e íntimas que mostraban su trabajo tanto en metal como en terracota, y algunas exentas tan icónicas como su *Hombre esquina* (2000), *Fuente volador* (2000), *Lunática* (2000), *Cabeza protectora* (2000) o Cactus geométrico (1999), además de las instalaciones *Ciudad entre zonas* (2000) y la ya nombrada *Entre muros* (2000). En el excelente escrito que se presenta en el catálogo, obra de Kosme de Barañano, se reflexiona acerca de las posibilidades que un formato como la escultura puede aportar a un contenido centrado en lo urbano, pero también de las implicaciones que desvelan los materiales empleados, la distribución de las piezas en el espacio, la composición en relación al urbanismo, el proceso de creación de estas instalaciones o el sentido de la horizontalidad, entre otros variados temas que mantienen relación directa con la obra del artista valenciano.

Este mismo año se celebraba la primera edición de la Bienal de Valencia, ideada por Consuelo Císcar y producida por la Generalitat Valenciana, bajo el proyecto del crítico y comisario italiano Luigi Settembrini, director del evento artístico, que como rezaba el título de la misma, estaba dirigido a plasmar la *Comunicación entre las artes*. Las posibilidades de diálogo y cohesión creativa entre arte, arquitectura, diseño, cine, teatro, televisión, fotografía, danza, moda y publicidad, sacaban a relucir la interdisciplinariedad que la Bienal quería transmitir, y que se traducía en un símbolo de modernidad y de apertura de miras en cuanto a la concepción tradicional del arte. En palabras de su director: “la idea de las artes separadas es un concepto caduco. Vivimos en los aeropuertos, nos comunicamos a través de la red, atravesamos el mundo por medio de internet: el no-lugar ha conquistado un espacio concreto en nuestra existencia. La Bienal quiere ser un laboratorio y un observatorio de esta confrontación. Un observatorio en condiciones de proveer, cada dos años, el proceso de esta fundamental dialéctica”.⁵⁴⁸ Mas de 200 creadores nacionales y extranjeros procedentes de las más variadas disciplinas como artistas, arquitectos, músicos, fotógrafos, diseñadores, directores de cine y teatro, actores, bailarines, escritores y poetas formaban parte del encuentro que se articulaba en múltiples exposiciones e intervenciones repartidas en seis espacios icónicos de la ciudad como el Convento del Carmen, el Almudín, la Gallera, el monasterio de San Miguel de los Reyes, las Reales Atarazanas o el IVAM, de

⁵⁴⁸ ACHIAGA, Paula. “Bienal de Valencia”. *El cultural*, 6 de junio de 2001.

la misma manera que algunas propuestas menos clásicas se desarrollaron en otros puntos de Valencia como el Hemisfèric de la Ciudad de las Artes y las Ciencias –lugar que se erigió en centro neurálgico de la Bienal, que además acogió su inauguración–, la Plaza de la Virgen, el tinglado número 2 del puerto, el Jardín Botánico y una antigua nave industrial del puerto de Sagunto. La más llamativa y atractiva de las distintas muestras organizadas alrededor del encuentro artístico fue la ubicada en el Centro del Carmen y diseñada por el cineasta Peter Greenaway, bajo el título *El cuerpo del arte*, cuyo comisariado corrió a cargo del prestigioso crítico, comisario e historiador del arte Achille Bonito Oliva. El éxito de esta exposición en concreto vino dada por la calidad y magnitud del proyecto, dado que en ella tomaban parte 100 artistas –la mitad de los participantes de toda la Bienal–, todos ellos de reconocido prestigio internacional como Andreas Gursky, Mona Hatoum, Yasumasa Morimura, Erwin Olaf, Per Barclay, Tunga, Loris Cecchini, Dinos y Jake Chapman, Tracey Moffat o Hiroshi Sugimoto. Fue notable igualmente la presencia de creadores españoles que, representados por Jaume Plensa, Manolo Valdés, Santiago Sierra, Equipo Límite y Miquel Navarro, contribuían a visibilizar la internacionalidad adquirida en el arte español más reciente. Nuestro artista formaba parte, junto a Miralda, de una de las cinco secciones en las que se articulaba metafóricamente este “cuerpo”, siendo estos dos artistas los seleccionados para ilustrar “Las extremidades”, seleccionando Navarro su instalación *Espacio de batalla* (2001). El resultado fue la creación de “un inédito modelo expositivo, en tanto que ha llevado a cabo un recorrido de la obra que atraviesa toda la muestra y que se encuentra dividida a su vez en las cinco partes del cuerpo humano”.⁵⁴⁹

Las páginas del imponente catálogo editado con motivo de la Bienal contenían diversos textos alusivos a la muestra que nos ocupa, en los que personalidades del mundo cultural reflexionaban acerca del concepto corporal (en todos sus sentidos) dentro del contexto artístico, como fue el caso de los propios ejecutores de la exposición, Bonito Oliva y Greenaway, pero también de Luis María Ansón, M. Vázquez Montalbán, Manuel Vicent, Virginio Briatore, Cecilia Casorati y Paolo Vagheggi. Del mismo modo, la celebración de esta Bienal traía consigo la correspondiente dosis de promoción del arte contemporáneo, la visibilidad de una Valencia capaz de asumir un evento cultural de esta magnitud, y el fomento de la interesantísima labor realizada por el IVAM. Todo ello situaba a Valencia a la altura de otras grandes capitales de vanguardia como Venecia, cuya Bienal era

⁵⁴⁹ *Ibid.*

considerada uno de los mayores eventos culturales de occidente. El objetivo de hacer de la ciudad del Turia un importante foco cultural a nivel mundial, superando antiguas concepciones localistas fuera de lugar, se logró gracias a una importante labor de marketing en la que se intentó transmitir una nueva imagen de Valencia basada en la modernidad y las nuevas tecnologías sin perder su esencia mediterránea, algo con lo que los artistas valencianos contemporáneos como Navarro conectaban de forma directa, y que acabó por introducirse “desde el principio en el *grand tour* europeo de las citas culturales importantes y fue, sin ninguna duda, la manifestación internacional de arte de la que más se habló en 2001”.⁵⁵⁰ Como vaticinaba el comisario de la muestra en la que participó Navarro, “con esta primera edición de la Bienal, Valencia ganará la copa europea de las artes”. Sus más de 227.000 visitantes dieron cuenta de ello.

En 2001 se inauguraban un total de ocho exposiciones en las que Navarro tomaba partido como artista seleccionado junto a otros creadores. Repartidas por el territorio español, se presentaba en el Centro Cultural Puerta Real de Granada la muestra “Figuras: visiones del arte contemporáneo”; “Poéticas del lugar. Arte público en España” en Lanzarote; “Los setenta: una década multicolor”



organizada por la Fundación Marcelino Botín; “Rumbos de la escultura española en el siglo XX” organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno y la Fundación Santander Central Hispano que itineró por las sedes de sus dos coproductores, en Las Palmas de Gran Canaria y Madrid respectivamente; “Esencias. Ikus usaina” en la sala Kubo de Kutxa en Getaria (Donostia); “Claves de la España del siglo XX”; “La figura humana” en la Casa Primera de Oficios de San Lorenzo del Escorial; y por último “Marlborough en Vértice II”, organizada por esta última galería en su sede en Oviedo.

Coincidiendo con los años de máximo auge para el artista en lo que a escultura pública se refiere, se desarrollaron dos proyectos en los que Navarro participó por ser el

⁵⁵⁰ GEIFCO, Grupo de estudio e investigación de los fenómenos contemporáneos (junio de 2001). *Bienal de Valencia*. Vid. www.geifco.org

artífice de obras expuestas en las inmediaciones de las mayores ciudades españolas: “Barcelona. Esculturas”, propuesta que puso en marcha el Ayuntamiento de la ciudad condal donde se instaló la monumental *Fraternitat* (1992), y “Esculturas en el Retiro” en Madrid, en la que se mostraron obras de las que ya se había expuesto anteriormente una selección en los Jardines del Palais Royal de París en una muestra llamada “Sculpture spagnole du XXe siecle”, estando Navarro presente en ambas exposiciones con su obra *Timón* (2001).

A nivel internacional, además de la citada exposición de París, Navarro participó en dos colectivas: “De Picasso a Barceló: la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, siglo XX” en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y posteriormente en la Pinacoteca del Estado de Sao Paulo en Brasil, también conocida como el Museo Manuel de Nobrega, e “Hiszpanska sztuka lat 80-90 z kolekcji Muzeum Narodowego Centrum Sztuki im. Królowej Zofii” (“Arte español de los años 80 y 90 en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía”) que tuvo lugar en la centenaria galería Zacheta de Varsovia (Polonia).

En este fructífero 2001 también se sucedieron las exposiciones individuales dedicadas a Navarro, tanto dentro de nuestras fronteras como fuera de ellas. Con carácter internacional, tuvo lugar en la galería Mimmo Scognamiglio de Nápoles una muestra en la que se exhibía un poco de cada una de las facetas del artista, como el collage, la fotografía, la escultura o la instalación, quedando esta última ejemplificada en su recientemente creada *Entre muros* (2000), como ejemplo de ciudad geométrica, sintética, universal y moderna, ejecutada en aluminio y dotada de la más minimalista abstracción. Rasgos que los medios italianos plasmaron con estas acertadas palabras:

Sus ‘paisajes urbanos’ tienen una fisicidad muy particular, las construcciones de metal y terracota reflejan la luz y crean sombras sugerentes y el espectador busca encontrar una conexión racional entre los distintos ‘edificios’ como si de una ciudad real se tratase, pero nada más lejos de la sensibilidad de Miquel Navarro que la reproducción de una ciudad real. Se refiere a paisajes de la mente, a sueños, o más bien a proyecciones, a signos. Precisamente en esta dimensión metatemporal radica la belleza de las obras de Miquel Navarro expuestas en los más importantes museos de arte contemporáneo.⁵⁵¹

⁵⁵¹ Galería Mimmo Scognamiglio. *Miquel Navarro*. En: www.galleria.mimmoscognamiglio.com (11 de marzo de 2022).



Además, en la Kunsthalle Faust de Hannover, Navarro expuso su instalación *Around the city* (1999) en una muestra didáctica y participativa en la que se invitaba a los niños y jóvenes a interactuar con las piezas, como ya había ocurrido anteriormente con *Una urbe en tus manos*. Acompañada de *ArchitekTour*, un simulador de conducción de tren permitía a aquellos “grandes y pequeños arquitectos y trabajadores de la construcción”⁵⁵² que lo desearan, transitar por sus propias composiciones urbanas. Esta muestra fue la primera organizada por la asociación Zinober, que promovía la importancia de crear un museo para niños en Hannover.

A nivel nacional, la muestra celebrada en el Palacete del Embarcadero de Santander fue la única individual acaecida en España durante este año. Organizada por la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Cantabria y comisariada por Fernando Francés, en ella se mostraron varias esculturas exentas de temática animal y constructiva como *Casa sobre insecto* (1997) o *Flauta* (1998), así como dos instalaciones que proporcionaban un fuerte aliciente a la muestra como son *Ciudad muralla* (1995-2000) y *Ciudad roja* (1995), obra central de la exposición, sometiendo a esta última a un profundo análisis repleto de interesantes reflexiones que refleja en las páginas del catálogo editado con ocasión de la muestra, en el que, además, plasma ideas concluyentes como que “el punto de partida de la escultura de Miquel Navarro es este discurso genérico sobre la ciudad que, en su caso, planea sobre la arquitectura y el urbanismo”,⁵⁵³ pero también que “retoma los planteamientos de la arquitectura moderna”,⁵⁵⁴ o que “Miquel Navarro, más que arquitecto o urbanista, es escultor”.⁵⁵⁵

⁵⁵² Kulturzentrum Faust (28 de marzo de 2022) *Bau mit – Rund um die Stadt*. <https://www.kulturzentrum-faust.de/kunsthalle-faust/archiv-und-vorschau/fremdveranstaltungen/bau-mit-rund-um-die-stadt.html>

⁵⁵³ FRANCÉS, Fernando (com.). *Miquel Navarro. Ciudad roja*. Santander: Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Cantabria, 2001, p. 14.

En 2002 participó en la Feria Internacional del Mueble de Valencia junto a otros creadores como Eva Lootz, Gerardo Sigler o Monique Bastians, dentro de la sección “Móbilis. Movernos por Valencia. Entre muebles y esculturas” en la que varios artistas diseñaron muebles inspirándose en paisajes urbanos o naturales. Además, formó parte de numerosas colectivas, de las cuales dos fueron de carácter nacional: “Miradas distintas. Distintas miradas. Paisaje valenciano en el siglo XX”, celebrada en el entonces conocido como Museo del siglo XIX, actual Centro del Carmen de Cultura Contemporánea (CCCC), en cuyo catálogo es Patuel quien, a través del texto “Las nuevas opciones paisajísticas de los sesenta y los setenta”, se detiene a analizar los rasgos más característicos de la obra de Navarro, concluyendo que “las Ciudades son un pretexto formal para derramar a través de ellas toda una serie de vivencias personales, retazos de su existencia, recuerdos del pasado, anhelos y focos de interés que Miquel es capaz de transmitir”.⁵⁵⁶ La otra muestra nacional la que cabe referirse es la celebrada en el Centro Cultural “Casa del Cordón” de Burgos, titulada “Viaje al espacio. 50 años de escultura en España”. En términos internacionales, formó parte de dos muestras: “Les jeux dans l’art du XXe siècle” (Los juegos del arte del siglo XX)^a inaugurada en Le Bellevue de Biarritz aunque luego itineraría a la Lonja y al Palacio de Montemuzo de Zaragoza, y “Arte en España 1977-2002” en la sala de exposiciones Manege de Moscú, quedando catalogado como uno de los artistas que representó el fenómeno que Marchan Fiz expresa en el catálogo con las siguientes palabras: “en la región valenciana la escultura experimentó un gran despegue”, considerando a Navarro como “una de sus figuras más destacadas”.⁵⁵⁷

Simultáneamente se desarrollaron varias exposiciones individuales. En el ámbito nacional se organizó una muestra sobre el artista en la galería Alejandro Sales de Barcelona; por otro lado, la icónica *Ciudad roja* se instaló temporalmente en las estancias de las Caballerizas Reales de Córdoba.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 284.

⁵⁵⁷ MARCHÁN FIZ, Simón. “Arte en España en el último cuarto de siglo”. En: *Arte en España 1977-2002*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002, p. 26.

En un periodo en que Navarro había cosechado grandes éxitos en la ciudad de Bilbao, instalando dos obras públicas y adquiriendo el Museo Guggenheim una de sus ciudades, fue la galería Colón XVI, que posteriormente pasaría a llamarse Galería CarrerasMugica, quien organizaba una exposición en la que Navarro reflexionaba acerca de sus dibujos y sus esculturas, confrontando dos medios de expresión para transmitir un mismo mensaje. Así, un total de ocho esculturas entre las que se encontraban ejemplares como *Caja sobre techo* (2001) o *Casco industrial I* (1998) dialogaban con seis acuarelas y varios dibujos que quedaban diferenciados en dos categorías, siendo unos los que ilustran las posteriores esculturas, y otros los dibujos autónomos. A raíz de esta muestra, el artista dejaba testimonios interesantes acerca de la importancia del dibujo como creación: “Los dibujos son la obra más íntima, en la que no hay que superar los obstáculos físicos que interpone la escultura”; “La escultura es costosísima. Lo es el gasto económico de los trabajadores en el taller, el transporte y también el esfuerzo físico [...] El pintor, en cambio, tiene más libertad y un coste muy reducido”; “Sobre el papel el artista plasma su pensamiento directamente. El dibujo es la reflexión del arte plástico”.⁵⁵⁸

La Fundación Marcelino Botín, con sede en Santander, celebró la exposición “Miquel Navarro”, cuyo catálogo con textos de Guillermo Solana y buenas fotografías de las obras expuestas, quedaba como único testimonio de una muestra en la que podían contemplarse multitud de obras del artista, todas ellas de reciente creación, por lo que el conjunto transmitía un fuerte halo de modernidad y se erigía en un fiel reflejo de las últimas tendencias en el arte contemporáneo español y valenciano. La instalación *Entre muros* (2000), algunas esculturas independientes como *Torre cabina I* (2002) o *Paseante con pirámide* (2000), y varias acuarelas ejecutadas en tonalidades rojizas y terrosas que representaban construcciones o anatomías como *Mirada fija* (2001), *Hombre azul frente a ciudad* (2001) o *Fuente luna con caña* (2001), conformaban el conjunto de piezas expuestas, que el autor de los textos del catálogo relaciona acertadamente con las más representativas creaciones de otros artistas universales como Brancusi, Giacometti, Dan Flavin, Sol LeWitt o Carl Andre.⁵⁵⁹

⁵⁵⁸ LARRAURI, Eva. “Miquel Navarro confronta en Bilbao la reflexión de sus dibujos con la escultura”. *El País*, 22 de diciembre de 2002.

⁵⁵⁹ SOLANA, Guillermo. “La pieza perdida”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2002, pp. 16-21.

En mayo se inauguraba la exposición individual sobre Miquel Navarro en la sede que la Galería Marlborough posee en Nueva York. En una ciudad todavía resentida por los ataques del 11S, el valenciano confrontaba las dramáticas imágenes captadas durante el atentado con representaciones de su ideario personal inspiradas en la Gran Manzana. Además, realizó una acuarela titulada *Centro* (2002) que plasmaba una visión aérea de la Zona Cero, y escribió unos textos con motivo de la celebración de la muestra que se incluyeron en el catálogo editado. “Espacio de batalla” es el título de uno de los poemas, en el que reflexiona sobre el hombre, la ciudad y la guerra, y que coincide con la nomenclatura de la instalación que en la Marlborough se presentaba, junto a otras esculturas independientes que mostraban la multiplicidad de materiales y técnicas empleadas en sus trabajos tridimensionales, pudiendo contemplarse obras realizadas en bronce pintado, hierro, aluminio y zinc, como *Constructor con luna* (2001), *Avanza* (2000), *Home canal* (2000), *Chimenea* (2000) o *Cabina con cono* (2001), entre otras. El innegable paralelismo surgido entre las imágenes de Navarro y las escenas del fatídico 11 de septiembre, dieron lugar a una justificada comparación entre ellas llevada a cabo por el artista, que se plasmó en la revista *Descubrir el Arte*, en la que Fernando Castro Flórez destacaba lo siguiente:

Las puntiagudas formas de las esculturas de Miquel Navarro alegorizan tanto la dimensión del poder, cuanto una energía corporal que es incontrolable. El avión que está a punto de estrellarse con una de las Torres Gemelas certifica el horror, aparta la dimensión del error, para introducir el pánico de lo absolutamente incomprensible. En el paisaje artificial interfiere más que un elemento inesperado, esa violencia que es el fondo oscuro de nuestro carácter.⁵⁶⁰

De la misma manera, en la publicación se trataban temas como la muerte del individuo, la sexualidad, el urbanismo en relación con la mitología, el lirismo que entraña el esplendor de la ruina, el juego de escalas que se da tanto en las calles neoyorquinas como en las instalaciones urbanas de Navarro, o el atisbo de una esperanza que surge tras la deconstrucción, para concluir que “Las ciudades de Miquel Navarro, al borde de la ciencia-ficción, nos acercan al surrealismo”.⁵⁶¹ Este mismo año la galería Mario Sequeira de Braga (Portugal) organizaba una muestra colectiva titulada “Figuras” en la que Miquel Navarro también participó.

⁵⁶⁰ CASTRO FLÓREZ, Fernando. “El paisaje escultórico de Miquel Navarro”. *Descubrir el arte*, nº 39, mayo de 2002, p. 29.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 30.

La segunda edición de la Bienal de Valencia llegaba en 2003, de nuevo bajo la dirección de Luigi Settembrini, con “la arquitectura de la ciudad ideal” como tema central, contenidos con los que nuestro artista conectaba de forma directa. Los organizadores, el Ayuntamiento de Valencia y la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, convocaron a diferentes artistas para distribuir sus creaciones en los vacíos urbanos que había dejado la remodelación del barrio del Carmen. Navarro proponía una visión de la urbe en relación con el cuerpo humano a través de su fotografía, concretamente con su serie *El cuerpo y la ciudad de refractario* (2003) en la que sendos conceptos compartían protagonismo, llegando incluso a fundirse:

Las fotografías de Miquel nos recuerdan, de nuevo, la intercambiabilidad entre formas y funciones. El edificio es un cuerpo. El cuerpo es, a su vez, un edificio. Las ciudades están formadas por edificios y cuerpos. Unos y otros se contemplan, se agrupan, se distribuyen. Se relacionan entre sí y conservan, en las fotografías, su aparente identidad que, finalmente, quedará diluida. [...] La idea de la ciudad como un cuerpo vivo, con sus órganos, sus fluidos, sus alimentos, sus desechos, su crecimiento su silueta, su apariencia externa y su realidad interna, se convierte en una metáfora inevitable.⁵⁶²

En el texto “Un símbolo del deseo”, escrito por el artista para la revista *Descubrir el Arte*, expresaba sus contradicciones y pensamientos en términos creativos, referentes a esa ciudad ideal que vertebraba la Bienal de Valencia, en la que comenzaba diciendo: “No creo en la ciudad ideal”,



para continuar con la idea de que “más que una ciudad ideal, en mi obra construyo una ciudad metafórica, llena de símbolos y significados que sintetizan la ciudad real”.⁵⁶³ Esta edición de la Bienal de Valencia se clausuraba con un espectacular montaje de nuestro artista como escenografía para *Las comedias bárbaras* de Valle Inclán, dirigida por Bigas Luna.

⁵⁶² REYERO, Carlos. “Arquitectura viva”. *Descubrir el Arte*, n° 52, junio de 2003, pp. 54-55.

⁵⁶³ NAVARRO, Miquel. “Un símbolo del deseo”. *Descubrir el Arte*, n° 52, junio de 2003, p. 54.

Ese mismo año participó en las colectivas “+ - 25 años de arte en España. Creación en libertad” en el MUVIM y en las Atarazanas de Valencia; “La ciudad collage. La colección del IVAM” en la Ciudadela de Pamplona, el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria y el Centro de Exposiciones de Benalmádena; “Con la palabra y la imagen. 25 años de Constitución española” en la Fundación Pablo Iglesias de Madrid; “Las Bellas Artes en el siglo XX. Valencia, 1940-1990” en las Atarazanas de Valencia; “Espacios y modos. Más allá de los límites” en el edificio Miller del Parque de Santa Catalina de Las Palmas de Gran Canaria, en cuyo catálogo Fernando Castro Flórez reconoce que “consigue, de forma admirable, desmontar estos dilemas y producir una obra que es paisaje y arquitectura”.⁵⁶⁴

Siguiendo con la proyección internacional que iba adquiriendo, Navarro logró exponer a lo largo de 2003 en las más diversas ciudades y culturas. Europa y Norte América pudieron admirar la colectiva “Pintar palabras”, que acogieron las ciudades de Berlín y Nueva York; la galería Marlborough de Mónaco organizó la exposición “Art Espagnol Contemporain”; “Fashion Art” fue la muestra celebrada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, organizada por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana; el mundo árabe acogía la muestra individual “Una urbe en tus manos”, sumándose a la trayectoria de exposiciones de artistas valencianos en estas tierras, precedida por las dedicadas a Antonio Muñoz Degrain y Manolo Valdés.

Las muestras colectivas en las que participó a lo largo de 2004 fueron “La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental”, celebrada en la sala BBK de Bilbao; “Monocromos. De Malevich al presente” en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid; “La línea roja. Arte abstracto español en la colección del IVAM” en el IVAM; “From art to nature” en Ayn Centro de Arte de Madrid; “25 años de arte y la Constitución. Libertad, pluralidad y convivencias en el arte valenciano contemporáneo” en las Atarazanas de Valencia, la Lonja del pescado de Alicante y en el Museu de Belles Arts de Castellón.

⁵⁶⁴ CASTRO FLÓREZ, Fernando. “Lecciones de cosas (fragmentos, citas y otros materiales acarreados en torno a la escultura contemporánea). Notas para pensar en torno a algunos escultores”. En: FRANCO, Orlando (com.). *Espacios y modos. Más allá de los límites* [catálogo de exposición]. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2003, p. 39.

Desarrolladas al mismo tiempo, entre julio y septiembre, dos de las tres exposiciones individuales organizadas en 2004 sobre la obra del artista tuvieron lugar en lugares tan diferentes como Pollença (Mallorca) y Ávila. En la isla presentó su instalación *Fluido en la urbe* (2003), concretamente en la iglesia del convento de Santo Domingo, lo que constituía un aliciente para la exposición, pues permitía establecer un diálogo entre una instalación eminentemente contemporánea con una arquitectura levantada siglos atrás, en la que la iluminación dirigida y focalizada hacia la obra, dejando en la oscuridad el resto de la estancia excepto la capilla principal



que seguís iluminada al fondo de la nave, contribuía a acrecentar el ambiente de misterio gracias al claroscuro que se generaba, y a hacer del conjunto un entorno cargado de lirismo. La exposición fue comisariada por Biel Amer y Karin Giacobbi, siendo el primero de ellos el encargado del texto incluido en el catálogo, en el que relaciona la obra de Navarro con su Mislata natal, pero también con Chirico, Morandi, incluso con las ciudades de Calvino.⁵⁶⁵

La segunda de las exposiciones que nos ocupan, la celebrada en Ávila, tuvo lugar en el Palacio de los Serrano, espacio cultural gestionado por la entidad Caja de Ávila, en la que se lleva a cabo un exhaustivo recorrido por las creaciones de Navarro, relativas a escultura, pintura, acuarela, dibujos, collages y fotografía, lo que la convertía en la primera exposición que reunía todos los modos de expresión del artista, camino que esclarece la lectura de los textos de Gonzalo Jiménez y Delfín Rodríguez en el catálogo. Las obras expuestas, que van desde 1968 la más antigua y 2004 la más reciente, reunía obras como *Entre dos* (1987), *Multitud* (1990), *Mater Materia oblicua* (1993), *Entre muros* (2000), *Solar II* (1992-1996), *Abisme* (1994), *Pis nocturno* (1992), *David contra Goliat* (2004) o la serie fotográfica *El cuerpo y la ciudad de refractario* (2003).

⁵⁶⁵ AMER, Biel. “El fluido en la urbe”. En: GIACOBBI, Karin; AMER, Biel (com.). *Fluido en la urbe* [catálogo de exposición]. Palma de Mallorca: Ajuntament de Pollença, 2004, p. 8.

La sala Robayera de Cantabria acogía la tercera de las muestras individuales dentro de nuestro país que quedó inaugurada en septiembre de 2004. Las fotografías de las series *Ciudad con figura* (2003) y *Tentaciones* (2002), así como la instalación *Tensión* (1996) junto a varias acuarelas y serigrafías conformaban el recorrido de la exposición dedicada al artista. Su catálogo incluía un escrito del propio Miquel titulado “La relación con mi obra”, que se emplearía en los catálogos de varias muestras celebradas posteriormente por las reflexiones personales que desprende y por la veracidad que aportan las palabras de un autor cuando habla de sus creaciones.

Para Navarro, 2005 fue un año destacable en muchos aspectos, no solo relacionados con la actividad expositiva, la cual seguía creciendo, engrosando así la difusión de su trabajo, sino también por la concesión de reconocimientos y, especialmente por la exposición individual que organizó el IVAM. Fruto de la donación que el artista realizó a la entidad cultural, se organizó una exposición temporal en la galería 3 del centro donde se mostraba una selección de sus fondos, además de adquirir la entidad el compromiso de la creación de una sala permanente que llevara su nombre y exhibiera su obra, gesto que no se materializó hasta 2013. Por lo pronto, en noviembre se inauguraba la muestra temporal que se extendería hasta febrero del año siguiente, siendo Consuelo Ciscar la comisaria, publicándose un enjundioso catálogo que contenía textos de los más relevantes estudiosos del arte contemporáneo como Francisco Calvo Serraller, Rafael Sierra o Tomàs Llorens. El primero concluye su texto “Alegría” afirmando que “Miquel Navarro ha dado muestras de una densidad y una concentración, que apuran lo mejor de sí mismo”, compara su intensidad con la del mismísimo Giacometti, y le atribuye una depuración de las formas que va pareja a una mayor claridad en el mensaje: “en suma: dice más y lo dice con mayor sencillez”.⁵⁶⁶ Sierra ofrece una interesante entrevista con el autor en la que se confiesa acerca de sus orígenes, sus primeras creaciones, la arquitectura o la belleza, quedando el rotundo titular que encabeza el diálogo que reza “La belleza me obsesiona y me asfixia”.⁵⁶⁷ Por último, Llorens se centra en su escultura en relación a cuatro núcleos temáticos que dan título al texto: “Casa, época, barro, ciudad-juego”.⁵⁶⁸

⁵⁶⁶ CALVO SERRALLER, Francisco. “Alegría”. En: CALVO SERRALLER, Francisco; LLORENS, Tomàs; SIERRA, Rafael. *Miquel Navarro en la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2005, p. 25.

⁵⁶⁷ SIERRA, Rafael. “Miquel Navarro: ‘La belleza me obsesiona y me asfixia’” [entrevista]. En: CÍSCAR, Consuelo (com.). *Miquel Navarro en la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2005, p. 27.

Tras la muestra anteriormente comentada que tuvo lugar en la Galería Colón XVI de Bilbao en 2002, se organizó en 2005 una segunda exposición en la misma sala en la que mostraba sus últimos trabajos tridimensionales elaborados en hierro y aluminio, sumando una decena de esculturas que el público relacionaba a golpe de vista con la obra pública instalada en las calles bilbaínas, como *Casco urbano* instalada en 1999 o *La mirada* en 2002, así como con la *Ciudad muralla* (1995-2000) que en 2003 adquiriría el Museo Guggenheim de Bilbao.

Nuevamente, la Marlborough de Madrid acogía una exposición individual del artista en la que se exhibía escultura de reciente creación y fotografía, pudiendo contemplarse obras como *Templo sentado* (2003), *Espartana* (2005), *Craso* (2003) o *Ciudad cerebro* (2003), así como la serie fotográfica *El cuerpo y la ciudad de refractario* (2003). También la instalación *Sombras lunares* (2005) que se presentaba en primicia en esta muestra, en cuyo catálogo se incluía un texto de Juan Bautista Peiró en el que recuerda la importancia de subrayar, como lo hace esta exposición, “no solo del cuerpo humano, sino también de la dimensión imaginaria, sensorial, hedonista, lúdica, en definitiva orgánica, del hombre”.⁵⁶⁹

Fue la Catedral de Burgos el enclave elegido para desarrollar el proyecto “Siglo XXI: arte en la Catedral de Burgos. Iconografías contemporáneas de Carmen Calvo y Miquel Navarro”, en la que la obra de estos dos artistas tremendamente contemporáneos iba a dialogar con la arquitectura de uno de los monumentos más destacados del gótico español. Su claustro, que finalizaba por entonces una exhaustiva restauración, iba a ser, junto a una sala contigua, el espacio donde sendos creadores iban a exponer sus obras. Un proyecto comisariado por Rafael Sierra que pretendía diluir las distancias existentes entre el arte contemporáneo y el mecenazgo eclesiástico, que resultó ser un éxito tanto para los espectadores que acudían expectantes, como para la institución religiosa que apoyó la propuesta y le brindó una excelente acogida.

⁵⁶⁸ LLORENS, Tomàs. “Casa, época, barro, ciudad, juego. Cuatro notas sobre la escultura de Miquel Navarro”. En: CÍSCAR, Consuelo (com.). *Miquel Navarro en la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2005, p. 311.

⁵⁶⁹ PEIRÓ, Juan Bautista. “De la ciudad al cuerpo. El cuerpo de la ciudad”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Marlborough, 2005, p. 3.



Las obras expuestas por Navarro fueron las instalaciones *Entre muros* (2000) y *Ciudad roja* (1995) que quedaron situadas en la sala Valentín Palencia y en el patio del claustro bajo, respectivamente. También un estético relieve titulado *Retablo* (2005), analizado páginas atrás, fue ejecutado por Navarro expresamente para la ocasión en lo que era una conjunción entre escultura y arquitectura, y que hacía pareja con otro relieve de Carmen Calvo. El catálogo editado por la Fundación Caja Burgos incluía un amplio reportaje fotográfico de la exposición, además de textos de Rafael Sierra y José Luis Clemente, y dos breves escritos de los artistas protagonistas en los que expresaban lo que había supuesto esta experiencia, que nuestro artista catalogó de “muy singular”.⁵⁷⁰

Entre tanto, Navarro participaba en múltiples y diversas exposiciones colectivas que recorrían nuestro país, ascendiendo a diez las muestras celebradas de las que formó parte: “Fuentes” en la explanada del IVAM; “El metal de las formas. La colección del IVAM”, en el Castillo de Santa Bárbara de Alicante;



“Escultura y paisaje” en la sede de la Fundación ASTROC, en los jardines del Castillo de Bendinat en Calvià (Mallorca); “AENA. Colección de Arte Contemporáneo” en el Centro de Arte La Regenta de Las Palmas de Gran Canaria; “Tiempos de libertad. Arte en España de 1975 a 1990” en la Sala Fundación Caja Vital Kutxa de Vitoria-Gasteiz (Álava); “10

⁵⁷⁰ NAVARRO, Miquel. “Miquel Navarro”. En: SIERRA, Rafael (com.). *Siglo XXI: arte en la Catedral de Burgos. Iconografías contemporáneas de Carmen Calvo y Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Burgos: Fundación Caja de Burgos, 2005, p. 37.

años de adquisiciones en ARCO” organizada por el Ayuntamiento de Pamplona; “Miquel Navarro. José Manuel Ballester. Esther Pizarro. Arquitecturas” en la galería Raquel Ponce de Madrid; “Las tres dimensiones de El Quijote” en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid; y por último “ArquiEscultura” inaugurada en el museo Guggenheim de Bilbao.

En cuanto a la vertiente internacional, precisamente esta última muestra acabaría exhibiéndose en el Kunstmuseum Wolfsburg de Alemania. En la región vecina de Salzburgo (Suiza) se desarrollaba la muestra “Metropolis. Das bild der stadt” (Metrópolis. La imagen de la ciudad) en las salas de su Museo Moderno, y la muestra “La línea roja. Arte abstracto español en la colección del IVAM”, inaugurada en el IVAM a finales de 2004, itineró hasta el Instituto Cervantes de Estocolmo en 2005.

El año siguiente, en 2006, el museo Guggenheim Bilbao acogía la extensa exposición “Homenaje a Chillida”, en la que Miquel Navarro participó. Además, continuando con los eventos artísticos programados con motivo del Simposium de Escultura de Alicante (SEA), dentro de la sección “Metamorfosis de la escultura” en la que ya había participado Navarro en 2005 con la exposición “El metal de las formas”, se organizó en 2006 la muestra correspondiente a otro material de importancia capital bajo el título “Escultura en madera”, que se celebró de nuevo en el Castillo de Santa Bárbara de Alicante, mismo enclave en el que se expuso “De barro y yeso” de la que el artista que nos ocupa formó parte. El IVAM contó con Navarro en dos colectivas que celebró este año: “Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio, tiempo, espectador” y “Arte español del siglo XX en la colección BBVA”. Otras colectivas en las que participó fueron “La cerámica española y su integración en el arte” en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí; “El cincel y la palabra” en la sala Kubo de Kutxa Espacio de Arte en San Sebastián; y “Voces reunidas” organizada por la Fundación AENA en la sala de exposiciones Vimcorsa de Córdoba.

Como parte de su proyección artística en el extranjero, el artista de Mislata participó en dos colectivas internacionales, una de ellas en Bolonia, bajo el lema “Alla luce del tempo” (A la luz del tiempo), y otra titulada “La alquimia de los herreros”, organizada por el IVAM e inaugurada en el Shanghái Urban Planning Exhibition Center (SUPEC), que posteriormente viajaría hasta el Tianjin Museum de China, el Nus Museum de Singapur y la ciudad china de Cantón.

Un año más tarde, en 2007, se celebró en este mismo espacio de Shanghái la muestra “España, nosotras, las ciudades”, con motivo de la celebración del año de España en China. También en China, esta vez en Pekín, tuvo lugar un importante proyecto expositivo motivado por la llegada de la Fundación La Caixa al país asiático. Como secuela de la muestra celebrada en la sede de la entidad posee en Palma de Mallorca durante el año 2000,⁵⁷¹ y bajo el título “Colección de Arte Contemporáneo Fundación La Caixa. Visiones y expresiones” se logró reunir grandes obras de múltiples y variados artistas de relieve internacional entre los que estaba Navarro.

Ya en Europa, el museo Wilhelm Lehmbruck, dependiente del Centro Internacional de Escultura de Duisburg (Alemania), organizó una exposición colectiva centrada en analizar “El siglo de la escultura moderna” en la que participaron más de un centenar de artistas, entre los que se encontraban los nombres más relevantes del panorama creativo contemporáneo como Archipenko, Brancusi, Calder, Giacometti, Gabo, Lipchitz, Maillol, Moholy-Nagy, Pevsner, Picasso o Rodin, por citar algunos, y para la que contaron con la instalación *Alrededor de la ciudad* (1999), que la entidad cultural había adquirido en 1999.

En Lisboa inauguraba en 2007 su primera exposición individual en Portugal, concretamente en la Galeria Torreeo Nascente de la Cordoaria Nacional, bajo el lema “Miquel Navarro. Simbioses: Arquitecturas do corpo e da cidades” (Miquel Navarro: Simbiosis: Arquitecturas del cuerpo y la ciudad), la cual fue posible gracias a la colaboración del IVAM. La muestra era el resultado del convenio de colaboración entre el IVAM y el Ayuntamiento de Lisboa, que permitiría el intercambio de obras con el fin de promocionar el trabajo de artistas valencianos como Ramón de Soto o Carmen Calvo. En un espacio –elegido por el artista– en el que la interrelación entre obra e individuo se facilita notablemente, se expusieron las últimas creaciones del artista en términos escultóricos –elegidas por el IVAM–, ciñéndose a mostrar la instalación *Fluido en la urbe* (2003), así como varias piezas independientes como *Simbiosis* (2003), *Mirada urbana* (2001), *Torre prisma piramidal* (2001), *Templo sentado* (2003), *Cara plana* (2001) o *Luna sobre prisma* (2001), todas ellas pertenecientes a la colección permanente del museo valenciano, que ponían de manifiesto esa simbiosis entre arquitectura y cuerpo humano, como dos de los aspectos vertebradores de la obra de Navarro, además de su visión más personal de la urbe. Comisariada por Consuelo Císcar, los textos incluidos en el catálogo a cargo de la propia

⁵⁷¹ Titulada “Visions de la col.lecció d’art contemporani Fundació La Caixa”, 2000.

comisaria, así como de Rui M. Pereira, Francisco Calvo Serraller, Bernardo Pinto de Almeida y Julio Quaresma, dejaban reflexiones acerca del corpus artístico del valenciano como que “las ciudades de Navarra son, más que metafóricas, formas esencialmente alegóricas. Alegorizan nuestras grandiosas metrópolis, sus movimientos congelados, casi vistos de lejos. Liberan, de hecho, la imagen de ciudades, pero no son más que pedazos de materia cuya acumulación tiene un extraordinario poder de sugestión. Se alzan magníficas, pero permanecen más allá de toda figuración”,⁵⁷² además de otorgarles la característica de atravesar “el campo de la escultura moderna por tener como meta el ocupar un espacio intermedio más próximo de la práctica contemporánea de la instalación”.⁵⁷³

Fueron numerosas las colectivas nacionales en las que participó el artista, siendo dos de ellas en el centro de arte contemporáneo más reputado de la ciudad del Turia, el IVAM: “Speed #2. La velocitat de les màquines” y “Ojos de mar”. Otras muestras colectivas fueron “Sueños” en la sede que la Fundación Bancaja dispone en Alicante, el Centro Cultural La Rambla; “Once esculturas del IVAM”, celebrada en Las Salinas Arte Contemporáneo (SAC) de Medina del Campo (Valladolid); “Secuencias 76/06. Arte Contemporáneo en las colecciones públicas de Extremadura” en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) en Badajoz; “19 esculturas de la 2ª mitad del siglo XX” en la galería Guillermo de Osma de Madrid; “Dibujos” en la galería Elvira González de Madrid; dos exposiciones dedicadas a la colección del cantante Manolo Escobar celebradas en Zaragoza, una en la sala de exposiciones de la parroquia de Ejea de los Caballeros y otra en el monasterio de Veruela, tituladas “El coleccionismo privado. Una mirada a la colección de Manolo Escobar” y “Manolo Escobar. El apasionante vicio de coleccionar”; “Diálogos con el agua” a propuesta de la ONG Intermon Oxfam, inaugurada en la sala de exposiciones de Deutsche Bank de Madrid, que posteriormente itineró al espacio expositivo del edificio Caja Navarra de Zaragoza, así como al Museu Agbar de les Aigües de Cornellà de Llobregat en Barcelona.

Tras dos años de andadura, la sede que el Museo Würth había dispuesto en Agoncillo (La Rioja) abrió sus puertas con la exposición inaugural “Figura humana y abstracción. Esculturas de los siglos XX y XXI en la colección Würth”. Un tema de gran calado en la representación contemporánea como lo era el cuerpo humano, especialmente

⁵⁷² PINTO DE ALMEIDA, Bernardo. “Pasaje de Miquel Navarro”. En: *Miquel Navarro. Simbioses: arquitecturas do corpo e da cidades* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2007, p. 38.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 40.

en escultura, se erigía como tema central de la muestra en la que se estableció un discurso integrado por las obras de Jaume Plensa, Magdalena Abakanowicz, Eduardo Chillida, Jean Arp, Tony Cragg o Koldobika Jauregui, hasta completar un total de 54 autores, entre los que se encontraba Navarro, quien destacó en la muestra por ser el artífice de la monumental escultura *Libro de calibres* (2006), instalada en los exteriores del museo y estableciéndose así como un icono del centro artístico.

Uno de los proyectos colectivos más interesantes que tuvieron lugar en 2008, año en que le otorgaron el Premio Julio González y en el que fue nombrado académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, fue una interesante y diferente exposición en el IVAM junto a Manolo Valdés, José Antonio Orts y Bernardí Roig. Comisariada por Facundo Tomás y bajo el título “Desde Jaime I Hoy. Artistas emplazados por el tiempo transcurrido desde el siglo XIII”, se conmemoraba el 800 aniversario del nacimiento del monarca que dio identidad al Reino de Valencia: Jaime I. La iniciativa del IVAM pretendía mostrar la visión contemporánea del personaje a través de las obras de estos artistas en las que la figura humana era la protagonista, como queda demostrado en las obras que aportó Navarro: la ya conocida *Ciutat roja* (1995) y la de reciente creación *Figuras para la batalla* (2008), que se presentaba en esta muestra. Con la primera mostraba una urbe fortificada, activa, en la que múltiples rasgos indican la convivencia de diferentes culturas, propia de la Valencia medieval en la que habitó “el conquistador”, mientras que con la segunda queda plasmado el ambiente bélico alusivo a las contiendas de carácter militar en las que participó el monarca. En el catálogo editado por el IVAM se incluyen unos formidables textos del comisario en los que no solo expresa el sentido de la exposición en sí misma, sino que se detiene a examinar cada obra expuesta en el contexto creativo de cada uno de los artistas.

Otras colectivas en las que participó fueron “Colección Arte XX” en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en la que expuso, entre otras piezas, la monumental *Conexión* (2005), que quedó instalada en las inmediaciones del museo de forma permanente; “Falles i art: 40 anys transitant per la frontera” en la sala de exposiciones de la Universidad Politécnica de Valencia, impulsada por la Associació d’Estudis Fallers (ADEF); “1970-2001” en la Fundación Josep Suñol de Barcelona; “Artificios sobre el papel: el dibujo en el arte contemporáneo” en la sala de exposiciones de la Parroquia de Ejea de los Caballeros (Zaragoza); “Paixóns privadas, visions públicas” (Pasiones privadas, visiones públicas) en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO); “Miradas arquitectónicas en la

colección del IVAM” en el Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante; y “Plusmarca. Arte y deporte” inaugurada en el IVAM y trasladada posteriormente al Iberia Center for Contemporary Arte (ICCA) de Pekín.

El Guggenheim, como parte del proyecto “Laboratorios: miradas en torno a la colección permanente”, mediante el cual se exploraba la obra de los artistas pertenecientes a la colección permanente del museo a través de exposiciones didácticas, se detenía esta vez en el mundo creativo de Miquel Navarro con la instalación *Tu mundo, tu ciudad* (2003) como epicentro de la muestra y cuya finalidad era totalmente interactiva. Como ya ocurrió con *Sous la lune II* (1993), el continuo proceso de construcción y deconstrucción de las 2.000 piezas de aluminio que la componen aportaba a la obra un aliciente que acrecentaba muy positivamente el diálogo entre público y arte contemporáneo. Con esta acción expositiva e interactiva, que se completaba con numerosas y variadas actividades didácticas como visitas guiadas o talleres, tanto el artista como la entidad cultural pretendían llevar a término varios objetivos como el de dar a conocer el proceso creativo de estas instalaciones, pero también proponer reflexiones al público acerca de la escala humana y el concepto de urbe. Prueba de ello es que a lo largo de la exposición también se podía contemplar obras pertenecientes a otros géneros, como fotografías, serigrafías, dibujos, incluso material audiovisual en las que la anatomía humana estaba presente de manera evidente. La dedicada a Navarro era la tercera muestra que organizaba la pinacoteca dentro de la iniciativa “Laboratorios”, tras las dedicadas a Jesús Mari Lazkano y Koldobika Jauregi.⁵⁷⁴

Más allá de las fronteras de nuestro país, la obra del valenciano seguía cosechando éxitos y estando presente en exposiciones colectivas como la celebrada en el Palazzo Sant’Elia de Palermo titulada “España 1957-2007”.

Tras cuatro años sin exponer individualmente en la capital de España, siendo la última muestra la celebrada en 2005 en la galería Marlborough, en 2009 la galería Raquel Ponce de Madrid, actual Ponce + Robles, organizaba la exposición monográfica “Miquel Navarro: esculturas”, que se inauguraba en septiembre, siendo la pieza central de la galería la composición escultórica *Figuras para la batalla* (2008), que compartía espacio expositivo con un montaje formado por piezas de terracota y otras acuarelas.

⁵⁷⁴ Ficha de la obra en la web del Guggenheim Bilbao. *Tu mundo, tu ciudad*. En: www.guggenheim-bilbao.eus (10 de mayo de 2022).

Varias muestras colectivas fueron las que se interesaron por incluir piezas de Miquel Navarro entre las obras expuestas. Entre ellas “La escultura en la colección del IVAM”, en la que Navarro adquirió un papel destacado dentro de la muestra al seleccionarse un total de dieciséis obras suyas entre las que se podía encontrar todo tipo de creaciones: pequeñas piezas en terracota fechadas en los inicios artísticos de Miquel como *Fumeralet* (1972) o *Acequia con respiradero* (1982), pero también de etapas más avanzadas como *Cono azul* (2000) o *Buscando* (2000); esculturas en hierro, zinc y aluminio como *Tótem de luna* (1995), *Avanza* (1999) o *Craso* (2003), entre otras; dos montajes en madera dedicados a *Picanya* (1990) y *Roma IV* (1994); dos potentes instalaciones como son *Sota la lluna* (1987) y *Fluido en la urbe* (2003); incluso la escultura monumental *Minerva paranoica* (1989) que quedaría instalada en la explanada exterior del IVAM. Tal fue la importancia de Navarro dentro de la muestra que fue el artista convocado para recibir al comisario en su primera visita al IVAM, de la que Murray extrajo que el valenciano “ha pasado de pintar a esculpir y cuyos logros hablan de una enorme energía creativa y de un proyecto notable”.⁵⁷⁵ De las conversaciones surgidas entre ambos, nuestro artista desveló su visión de lo creativo, asegurando que “la función del arte es enseñar un reflejo de la conciencia entre los mundos interior y exterior (o viceversa)”.⁵⁷⁶ Pero la participación de Navarro en colectivas no se detuvo en aquella, sino que también formó parte de “Arte en barrica” en el IVAM, cuyas intervenciones quedarían expuestas en el Museo de la Finca Hoya de Cadenas en Las Cuevas de Utiel (Valencia); “Conexiones urbanas”, en el área intermedia peatonal de la Gran Vía Marqués del Turia, enmarcada en los actos del Centenario de la Exposición de 1909 y del Himno Regional; y “Avec sex ou pas” (Con o sin sexo) en Perpiñán (Francia).

Ya en 2010, formó parte de las muestras colectivas “Ciudades. Cities”, organizada por el área de Ámbito Cultural de El Corte Inglés; “Pintar sobre el mar. El mar como pretexto: obras de la colección del IVAM” en el IVAM; “Iluminación de contraste” en el Museo Colecciones ICO (MUICO) de Madrid; “Tempo de aeroportos” (Tiempo de aeropuertos) en la Sede de la Fundación Caixa Galicia de Santiago de Compostela; otra exposición de carácter benéfico a favor de Unicef celebrada en el Palau de la Música de Valencia, y la exhibición de una parte de la colección de José M^a Lafuente en Palma de

⁵⁷⁵ MURRAY, Peter. “Reflexiones sobre la colección del IVAM”. En: CÍSCAR, Consuelo; MURRAY, Peter (com.). *La escultura en la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2009, p. 19.

⁵⁷⁶ *Ibid.*

Mallorca fueron las muestras que completaron la actividad expositiva de nuestro artista a lo largo de 2010.

Con carácter internacional participó en dos colectivas: “Arte español en la colección del IVAM” en el Shanghai Urban Planing Exhibition Center (SUPEC) dentro del amplio programa cultural que desarrolló el Pabellón de España en Expo Shanghai 2010; y “De Picasso a Gary Hill” en el Museo Oscar Niemeyer de Curitiba, Estado de Paraná (Brasil), apoyada y producida por el IVAM.

En 2011 participó en la colectiva “Obras maestras de la pintura en la colección del IVAM. Pasado, presente y futuro” en el IVAM, pero sin duda, la exposición que marcó este año en la trayectoria de Miquel fue la que mostraba su conjunto *Figuras para la batalla* (2008) en el complejo del Gaiás de la Cidade da Cultura de Galicia, en Santiago de Compostela. El catálogo de la muestra incluye un extenso y detallado reportaje fotográfico, no solo de la obra en sí, sino también del entorno que la albergó y del proceso de transporte y montaje del conjunto, lo que dejaba ver la complejidad que entrañaba el desarrollo de esta propuesta. También contiene un completo texto a cargo de Rafael Sierra, quien además ejerció el comisariado de la misma, en el que se reflexiona acerca de la figura del guerrero en la historia y en el conjunto creativo de Navarro. Resultaba llamativo el diálogo que se establecía entre la obra y el edificio que lo flanqueaba, al estar situada en los exteriores del complejo diseñado por Peter Eisenman, entre la Biblioteca y el Archivo de Galicia, resultando una combinación culturalmente enriquecedora, en la que el artista detectó una escena potente, en la que las paredes del edificio simulaban ser acantilados que protegían a los guerreros.

2012 contó con otra larga lista de exposiciones en las que mostrar sus trabajos como “Arte en los aeropuertos” celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante; IV Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid; “Cómplices del arte español contemporáneo” en la Fundación Canal de Madrid; “Trozos, tramas, trazos. El collage en la colección del IVAM” y “De Picasso a Jeff Koons. El artista como joyero”, ambas ellas en el IVAM.

“Ciudad y cuerpo” fue la individual que en 2012 se le dedicó en la Galería Capa de Madrid, con motivo del inicio de la colaboración entre el artista y la galería. Un tríptico fotográfico y una docena de esculturas de pequeño tamaño como *Hombre nocturno* (2012), *Tranca I* (2012) o *Péndulo grande II* (2012), junto a la escultura de mayor tamaño *Abismos*

desde el corazón (2012), componían la muestra en la sala madrileña que, según la crítica, constituía “un claro ejemplo de esa doble vida que representan sus conjuntos escultóricos inspirados en las ciudades”.⁵⁷⁷ La entidad volvería a exhibir obras del artista en 2013, en la muestra “Escultura y fotografía. Miquel Navarro”, que se celebró en su sede de Bruselas (Bélgica).

Estas mismas obras tridimensionales se exhibieron en la importante y extensa exposición individual dedicada al valenciano que se celebró en el centro de arte contemporáneo À cent mètres du centre du mond en su sede en Perpiñán (Francia) bajo el título “Semillas neolíticas. Miquel Navarro”. Desde las primeras creaciones pictóricas como *Tren y ciudad* (1972) hasta sus últimas experiencias fotográficas como *Neolítico industrial* (2010) o *Enfrentamiento* (2012), pasando por una larga lista de manifestaciones escultóricas, pictóricas o basadas en el collage como *Cerca del mar* (2012), *Grillos* (1998), *Arrabal con libélula* (2011), *Manantial I* (1994) y las anteriormente citadas, componían el profundo estudio de la evolución de su obra. En su catálogo Rafael Sierra realiza una serie de reflexiones acerca de la ciudad, la escala y el fenómeno escultórico en relación a la individualidad creativa de nuestro artista, advirtiendo que, para comprender su obra “conviene deshacerse de la vieja idea de obra con el sentido de mensaje cerrado y encriptado que es transmitido mágicamente de un lado del canal –el artista– a otro –el espectador–”.⁵⁷⁸

Otras colectivas en las que participó fueron “El papel de la Movida. Arte sobre papel en el Madrid de los ochenta” en el Museo ABC de Madrid; “Entre bambalinas... Arte y moda” y “Sustratos”, ambas en el IVAM, lo que demuestra la buena sintonía existente entre artista y entidad cultural, reforzada por la inauguración de la sala permanente en el IVAM dedicada a la obra de Miquel Navarro, que desencadenó una fuerte polémica. A pesar de la controversia la actividad expositiva seguía su curso, y en 2014 se celebró, precisamente en el IVAM, la exposición “Dibujos inéditos en la colección del IVAM”, así como “Solidària. Artistes valencians amb el Sàhara” en el Centre Cultural La Nau de la Universitat de València.

La Llotja de Sant Jordi de Alcoy acogía una importante cantidad de obras de todo tipo entre las que se encontraban pinturas, esculturas de pequeño formato, litografías y

⁵⁷⁷ GARCÍA, Ángeles. “Entre la ciudad y el cuerpo”. *El País*, 31 de diciembre de 2012.

⁵⁷⁸ SIERRA, Rafael. “Aproximación a la escultura de Miquel Navarro”. En: *Semillas neolíticas* [catálogo de exposición]. Perpiñán: À cent mètres du centre du monde, 2013, p. 71.

dibujos que repasaban toda la trayectoria del artista. “La mirada de Miquel Navarro” mostraba desde algunos de sus lienzos iniciáticos hasta las últimas composiciones fotográficas en las que combinaba temáticas como el cuerpo y la tierra, o la ciudad y la vegetación. También se pudo ver la instalación *Ciudad roja* (1995), en la que el propio artista reconoció sus vínculos emocionales con Alcoy, municipio desde donde llegó la fábrica Payá a Mislata, por lo que aseguraba que las chimeneas y demás construcciones fabriles de su obra “son en realidad las chimeneas de Alcoy”.⁵⁷⁹ Su compañero de profesión, Antoni Miró, reflejaba en un breve texto incluido en el catálogo de la muestra que Miquel sigue manteniendo una parte del niño que fue cada vez que juega a combinar irracionalmente los diferentes elementos que componen su discurso, asegurando que “Miquel se lo pasa pipa”,⁵⁸⁰ al igual que reconoce la comunicación que su obra ha conseguido con el público: “Ahora el juego es de todos, el espectador pregunta y responde”.⁵⁸¹

Otra interesante muestra individual que tuvo lugar en 2014 fue la organizada en la reconocida galería Fernández-Braso de Madrid, en la que presentaba su última ciudad *Monumentos y multitud* (2014), junto a varias pequeñas esculturas de estética colorista y novedosa, por ejemplo *Cuernos luna* (2014), *Platillo* (2014) o *Tumbadito* (2014), así como otras creaciones de reminiscencias infantiles que remitían directamente al empleo del barro de sus inicios como *Campo I y II* (2014) o *Campo blanco* (2014). Se sumaban otros trabajos tridimensionales de mayor tamaño realizados en hierro como *Edificio con asas* (2014) o *Cabeza trípode* (2005), entre los que también tenían cabida los cromatismos ácidos propios de su icónico color añil como ocurre en *Guerrero insecto* (2014), *Transmutación azul* (2001) o *Cerca del mar* (2012). En definitiva, la exposición de la galería madrileña se convertía en una ocasión idónea para conocer los trabajos más recientes del artista, cuyas obras eran, en gran parte, inéditas. Aunque el IVAM editó en 2011 un catálogo con las piezas de orfebrería que Miquel había realizado años atrás, no se mostraron hasta esta ocasión en Fernández-Braso, exhibiéndose las piezas de orfebrería junto a los originales en terracota: “en la exposición que tengo ahora en la Galería Fernández-Braso de Madrid solo hay escultura, ni dibujo ni pintura, pero sí expongo joyas, que para mí son esculturas pequeñas, de unos 9 cm.”.⁵⁸²

⁵⁷⁹ Redacción. “El alcalde de Mislata acompaña a Miquel Navarro en Alcoi”. *El Meridiano*, 5 de diciembre de 2014.

⁵⁸⁰ MIRÓ, Antoni. “Miquel Navarro. La mirada del artista”. En: MIRÓ, Antoni (dir.). *La mirada de Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Alcoy: Ayuntamiento de Alcoy, 2014, p. 5.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 7.

2015 estuvo marcado por cuatro colectivas dentro de nuestro país, tres de ellas en Valencia y una cuarta en Madrid: “Espacialismo cromático” y “Evolución. Colección Aena de Arte Contemporáneo”, ambas en el Centro del Carmen de Valencia; y “En tránsito”, en el IVAM, precisamente en la sala que albergó su colección permanente un año antes, fueron las que se organizaron en la capital del Turia; y “Escultura española. Siglos XX-XXI” fue la propuesta de la galería Marlborough que se inauguró en Madrid y finalizaría en Barcelona.

En el siguiente año, 2016, además de participar en la colectiva “Perdidos en la ciudad. La vida urbana en las colecciones del IVAM” celebrada en el IVAM, el escultor contribuyó activamente en la 35 edición de la feria ARCO de Madrid mostrando sus obras en dos stands. Por un lado con la galería Fernández-Braso, y por otro en el stand del diario *El Mundo*, medio que invitó a Navarro para crear un espacio al que llamó “Poder y deseo” en el que el recurso de lo punzante se establecía como eje vertebrador del discurso expositivo. Las espinas del cactus de serigrafías como *Cactus azul* (1998) o *Cactus enfrentados* (1998), las púas que emanaban de sus esculturas *Transmutación* (2001), innegablemente fálicas, y las pinchas metálicas de la instalación *Contrafuertes* (2011) que se expandía en el suelo, la cual se presentaba por primera vez en esta ocasión, eran las que hacían comprender al instante la motivación de su título. También la explicación de su obra, que como bien reconoció la crítica “Observar a Miquel Navarro (Mislata, Valencia, 1945) es contraponer emociones. Es desear mientras duele, es pincharse si no mantienes una distancia de seguridad prudente. Y es difícil no acercarse. Su obra no refleja nada y lo muestra todo. No sugiere, impone. Contiene la fuerza del valenciano y toda su delicadeza”.⁵⁸³



Tan solo dos años después de la celebración de la muestra “La mirada de Miquel Navarro”, la Llotja de Sant Jordi de Alcoy acogía de nuevo la obra del artista, esta vez junto a las creaciones de Antoni Miró. La exposición conjunta “Costeres, ponts i xemeneies.

⁵⁸² PERERA, Marga. “El inventor de ciudades”. *Tendencias de Arte*, nº 76, octubre de 2014, p. 32.

⁵⁸³ SÁNCHEZ SEOANE, Loreto. “Miquel Navarro, el poder que pincha”. *El Mundo*, 25 de febrero de 2016.

Antoni Miró / Miquel Navarro” permitió mostrar cómo la localidad alicantina había servido de inspiración a ambos artistas, dado que Miró es alcoyano y Navarro aseguró estar “emocionalmente ligado” al municipio por albergar el origen de la fábrica Payá, cuya paradigmática chimenea le inspiró tanto. Fernando Castro Flórez plasmaba sus reflexiones acerca de las diferentes interpretaciones de la chimenea dentro del imaginario de Miquel, que hilaban directamente con las obras expuestas en la Llotja de Sant Jordi entre las que se encontraban esculturas como *Fumeral tonvat* (2003), *Espais urbans* (2003), *Torre cabina* (2002) o *Arpón* (2011), pero también algunos ejemplares de obra gráfica como las serigrafías *Estambul* (2008), *Apretón* (2015) *Aproximación* (2015) o *Cruzado* (2015), así como la instalación *Arqueología industrial constructiva* (1985-2016) creada expresamente para la muestra con piezas ejecutadas desde 1985 hasta 2016.

De forma individual expondría también en el Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso (MIEC), en Portugal, con la muestra “Miquel Navarro. Escultura íntima”. Una amplia exhibición que acogía todo tipo de creaciones pertenecientes a los diversos formatos y lenguajes empleados por el artista como *Cabeza trípode* (2005) y *Cabeza con collar B* (2004) en lo tridimensional, *Zona cero* (2007), *Grillos* (1998), *Arrabal con libélula* (2011), *Estambul II* (2008), *Una urbe en tus manos II* (1998), *Tumba con mirador* (2007) y *Construir la ciudad* (1998) aludiendo a la vertiente gráfica, mientras que *Tríptico negro* (2010) y *Tríptico plomo* (2010) mostraban el trabajo fotográfico. Las instalaciones *Ciudad roja* (1995) y *Entre muros* (2000) completaban la exposición. A todas ellas se unía la escultura pública *Casa de Passo* (2015) instalada en el Parque Urbano da Rabada en 2015 con motivo del X Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Los interesantes textos de Álvaro Brito (comisario de la exposición), Alberto Ruiz de Samaniego y Alberto Ferrer nutrían de reflexiones la cuidada edición del catálogo de la muestra. Este último expresaba en su texto “Un poniente abismal” la nostalgia que le producía recordar sus experiencias infantiles junto a obras de Navarro como la monumental *Cabeza de luna menguante* (2001), además de recorrer las obras expuestas en Santo Tirso en clave poética. En un artículo publicado en *Capital de Arte* resumía la muestra con estas palabras: “La escultura íntima es esa callada efigie del más insondable desasosiego –hecha carne aquí no solo a través de sus piezas escultóricas y ciudades, sino también de las serigrafías y fotografías que las acompañan”.⁵⁸⁴ Precisamente en la poética de nuestro artista se detenía Ruiz de Samaniego en su escrito: “En ese amplio y ambiguo terreno de los indecibles, de los productos más artísticos como lugares de concatenación de lo

múltiple o lo dispar es donde se juega, ciertamente, la poética de Miquel Navarro. [...] Podríamos llamarlo la poesía del secreto, o al menos de la ambigüedad”.⁵⁸⁵ El comisario de la muestra añadía que “su ‘aventura estética’ ha transformado la percepción aparentemente objetiva del paisaje ciudadano”.⁵⁸⁶ Colectivamente, participó en “De obra. Cerámica aplicada a la arquitectura” celebrada en el Museo del Diseño de Barcelona.

El Consorcio Museo de Arte Contemporáneo de Mataró, entre cuyos integrantes se encuentra la Obra Social La Caixa, presentaba en 2017 la muestra comisariada por Nimfa Bisbe “Un arco, un iglú, una ciudad” en la que se exhibían dos únicas obras: *El camino para venir aquí* (1986), uno de los característicos iglús del artista



italiano Mario Merz, y *Des del terrat* (1986), de Miquel Navarro. El criterio expositivo ponía en valor el diálogo entre ambas obras, así como con las arquitecturas de la sala que las acogía, la Nau Gaudí, cuyos arcos adquirirían especial protagonismo, como si de una obra más se tratase, al quedar liberada de los paneles expositivos habituales.

“Miquel Navarro. Arqueologías imaginarias” fue el lema que abanderó la exposición individual celebrada en 2017 en la sala Kubo-Kutxa, en la que su comisaria, Dolores Durán, reunió una amplia selección de obras que cubrían un extenso arco temporal que comenzaba en los primeros años de actividad creativa de Navarro y se extendía hasta la primera década del siglo XXI. Así, importantes instalaciones como *La ciutat 84-85* (1984-1985), *Ciudad roja* (1995), *Entre muros* (2000) y *Placón* (2011) recorrían la evolución en la visión de lo urbano a lo largo de sus años de trayectoria. Una sala independiente albergaba pequeñas esculturas en hierro, zinc o aluminio, varios prototipos

⁵⁸⁴ FERRER RUIZ, Alberto. “Miquel Navarro. Universo íntimo”. *Capital arte*, año II, nº 19, 2016, pp. 6-7.

⁵⁸⁵ RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. “Miquel Navarro. Ciudades de suelo y sueño”. En: BRITO MOREIRA Álvaro (com.). *Miquel Navarro. Escultura íntima* [catálogo de exposición]. Santo Tirso: Cámara municipal de Santo Tirso, 2016, p. 67.

⁵⁸⁶ BRITO MOREIRA, Álvaro. “Miquel Navarro. ‘Escultura íntima’”. En: BRITO MOREIRA Álvaro (com.). *Miquel Navarro. Escultura íntima* [catálogo de exposición]. Santo Tirso: Cámara Municipal de Santo Tirso, 2016, p. 81.

de fundición, otras piezas autónomas en terracota, dibujos, serigrafías y alguna pequeña composición de objetos, así como el emblemático montaje *La séquia*. Una sala que “a modo del laboratorio de creación y de experimentación, nos introduce en algunos elementos clave para el acercamiento a la obra de Miquel Navarro”.⁵⁸⁷ También se exponían algunos cuadernos de trabajo o cuadernos de viaje, en los que el autor plasmaba diariamente sus inquietudes estéticas y sus ideas para trasladarlas posteriormente a lo tridimensional. La comisaria de la muestra plasmaba en las páginas del catálogo reflexiones en consonancia con la fuerte impronta que la niñez dejó en el artista, recurriendo incluso al discurso que este pronunció en su ingreso como académico de San Fernando. También Alberto Ferrer se pronunciaba de nuevo sobre las creaciones del valenciano afirmando que “Miquel es un hacedor de *concreciones* –no de *abstracciones*. Si privamos a la estética –o a cualquier otro discurso– de su trasfondo existencial, de su íntima referencia a la vida, nos queda una pura e intratable abstracción –no en el sentido de una construcción conceptual alambicada, sino en el de una concreción privada de su travesía; y con algo así no puede empatizar nadie”.⁵⁸⁸

Por su parte, la galería Shiras de Valencia dedicaba una muestra individual a Miquel Navarro, en el marco de promover la representación de artistas consagrados con una larga trayectoria. Bajo la dirección artística de Sara Joudi “la muestra acentúa los diferentes campos de investigación que mejor muestran la obra de Miquel Navarro, durante más de cuarenta años como su estudio sobre la relación con la arquitectura y el cuerpo”,⁵⁸⁹ ideario que se presentó a través de cuarenta obras de reciente creación entre os que se encontraban algunos trabajos fotográficos como *Tríptico Plomo* (2010), pero también esculturas como *Postrado* (2000) u *Obelisco con cono* (2018), serigrafías como *Danzante azul* (2015) o *Cruzado* (2015), y la instalación *Sombras lunares* (2005) que solo se había mostrado anteriormente en la Marlborough de Nueva York. Se trató de una exposición en la que el artista quería mostrar su trabajo alejado de las habituales antológicas y huyendo de clichés. Así lo detectó la crítica: “Miquel Navarro y punto. El escultor valenciano no quiere artificios. Huye de las etiquetas y ni siquiera le ha puesto título a la nueva exposición. [...] Tampoco se pueden apreciar cartelas”.⁵⁹⁰

⁵⁸⁷ DURÁN, Dolores. “Obras en exposición”. En: DURÁN, Dolores (com.). *Miquel Navarro. Arqueologías imaginarias* [catálogo de exposición]. San Sebastián: Fundación Kutxa, 2017, p. 62.

⁵⁸⁸ FERRER GARCÍA, Alberto. “Los caminos de Miquel Navarro: una metafísica de la ausencia”. En: DURÁN, Dolores (com.). *Miquel Navarro. Arqueologías imaginarias* [catálogo de exposición]. San Sebastián: Fundación Kutxa, 2017, p. 11.

⁵⁸⁹ Redacción. “La escultura de Miquel Navarro llega a galería Shiras”. *Valencia Plaza*, 15 de marzo de 2017.

Tres artistas españoles se daban cita en la Embajada de España en Bélgica de la mano de galería Roberto Polo en la muestra “Nature as architecture”. Comisariada por Rafael Sierra y J. Óscar Carrascosa, los creadores Francisco Caparrós, Juan Garaizábal y Miquel Navarro mostraban sus percepciones en materia arquitectónica y natural ofreciendo una perspectiva actualizada de un discurso manido y eminentemente canónico, que mostraba la unión entre la arquitectura del hombre y la desaparición del trabajo humano integrado en la naturaleza. Particularmente, nuestro artista adoptó para esta exposición, como lo hace en toda su obra, la posición de concebir la ciudad como un cuerpo humano, con sus partes y su funcionamiento orgánico. Partiendo de tres instalaciones, *La ciudad 84-85* (1984-1985), *Sombras lunares* (2005) y *Entre muros* (2000), con el fin de establecer su idea general de ciudad, la muestra exhibía trabajos llevados a cabo en torno al año 2000 como las esculturas *Mojón* (1998), *Cabeza trípode* (2005), *Estambules* (2002), *Figura para la batalla blanca* (2008), *Cabeza cuchara* (2004), *Tumbadito* (2008), *Cono azul* (2000) o *Constructor con luna* (2001), así como la acuarela *Placa* (2009) o el relieve *Retablo en aluminio* (2013), que expresaban contenidos anatómicos desde una estética geoméricamente constructiva. Además, varias fotografías expresaban la convivencia del hombre y la urbe, por ejemplo la serie *El cuerpo y la ciudad de refractario* (2003), los dípticos *Materia nocturna* (2012) y *Semilla* (2012), o los trípticos *Enfrentamiento* (2012), *Contra el muro* (2012), *Labios con brazos-cactus* (2012), *Tríptico plomo* (2010) y *Tríptico G* (2010).

2017 también fue el año en que Navarro participó en la segunda edición del ciclo de exposiciones “Todo paisaje es ficción” en el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA) en colaboración con la Fundación Mediterráneo, mientras que 2018 trajo consigo la oportunidad de ver dialogar sus obras contemporáneas con las



⁵⁹⁰ CAMACHO, Noelia. “Miquel Navarro se reivindica en la galería Shiras”. *Las Provincias*, 23 de marzo de 2017.

arquitecturas y retablos de un lugar tan significativo como es el Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia, en la muestra colectiva “Teníem tot al nostre favor. La col·lecció de l’IVAM viatja al Museu de Belles Arts”, ocasión en la que los fondos contemporáneos del IVAM visitaban la pinacoteca vecina con el fin de establecer los evidentes intercambios generacionales entre las obras expuestas de forma permanente con las visitantes. Entre otras piezas, la escultura *Torre prisma piramidal* (2001) ejecutada en cobre, quedó expuesta en el patio del embajador Vich.

Ese mismo año el Museo Esteban Vicente de Segovia conmemoraba el 20º Aniversario de su inauguración con la exposición “Miquel Navarro. Ciudad Roja” en la que se mostraba esta emblemática composición escultórica, cohabitando con una selección de obras pictóricas del segoviano que da nombre a la pinacoteca, relacionadas con el paisaje urbano, así como con sus pequeñas esculturas conocidas como “toys”. Se cumplía así el deseo del valenciano de exponer junto a un artista al que profesaba una importante admiración, y al que le unía, no solo la estética en ciertos aspectos, sino también el fuerte nexo que establecen ambos entre sus periodos infantiles y sus trabajos artísticos.

Las obras de Navarro volvían a ser expuestas en la localidad de Alcoy, esta vez en el Centre Ovidi Montllor, para exponer veinticinco dibujos realizados a lo largo de su extensa trayectoria. “Dibuixos de Miquel Navarro” permitía observar la evolución de sus ideas y conceptos, pero también de su técnica y sus trazos, así como reflexionar acerca de los cambios de género artístico con los que ha ido jugando el artista que comenzó haciendo retratos como el que se expuso fechado en 1967, a los que sucedieron una larga lista de tintas, carboncillos y acuarelas que plasmaban su visión sobre lo arquitectónico, la flora y la fauna local de Mislata, el agua, lo fálico, el cuerpo humano y sus fluidos.

Fue precisamente ese concepto el que adoptó Dolores Durán para la retrospectiva que comisarió en la Fundación Bancaja este mismo año. “Fluids” recorría lo más representativo de sus cuarenta años de trayectoria a través de 73 obras que oscilaban entre lo tridimensional y lo pictórico, incluso lo audiovisual. Son los fluidos, tanto de la urbe como del cuerpo humano, los que vertebraban la muestra integrada por obras procedentes tanto de la colección del artista como de los fondos de la Fundación Caja Mediterráneo y de la misma Fundación Bancaja. Entre ellas, dos instalaciones inéditas: *Marjal* (2017-2018) y *Ciudad de las torres* (2018). En un espacio reservado para tal fin, se proyectaban las dos piezas audiovisuales diseñadas y dirigidas por Miquel Navarro *Mineral* (2013) y *Fuerte*

como *el opio* (2011). La muestra también fue el escenario idóneo para que varias de sus esculturas monumentales instaladas en la vía pública estuvieran presentes a través de varias fotografías realizadas por el propio artista de sus icónicos monumentos de Valencia *La pantera rosa* (1984) y *El parotet* (2003). Todas estas creaciones junto al resto de obras expuestas se organizaban necesariamente en diferentes secciones con tal de ordenar la gran cantidad de contenidos expuestos. Así, los distintos apartados “La ciudad es un cuerpo”, “Todo viene de los juegos de la infancia”, “Sentir y construir”, “De la urbe al marjal” o “El deseo” aglutinaban el ideario personal y artístico de Navarro y comprendían las manifestaciones llevadas a cabo por el autor como *La ciudad 84-85*, *Retablo dorado* o *La séquia*; varias serigrafías de temática guerrera como *Guerreros rojos y grises con casco de plata* o *Batallar con escarabajo*; sus fotografías más reveladoras como *Hombre avispa de frente*, *Sedente con máscara* o *Gran arquitecta*; 7 lienzos con serigrafías en las que el cactus se erige en protagonista, numerosas acuarelas y varios expositores con pequeñas piezas escultóricas realizadas entre mediados de los ochenta y 2016 como *Transmutación* (2001), *Cubierta arco*, *Casco avispa*, *Campo blanco*, *Palera* y *Casco Virtus*, por nombrar solo algunas de las obras expuestas. En definitiva, y según lo publicado por la crítica “*Fluids* trata de una revisión de la noción de espacio, de la construcción de lugares y del propio cuerpo como medida singular de lo humano y de la ciudad, que son en sí mismos territorios de una emoción nunca del todo explicada, siempre abiertos hacia no se sabe dónde, en un continuo fluir donde nada permanece. Su obra es valiente, y será avanzada con el paso de los siglos, porque si de algo no carece es, como la vida misma, de amor, deseo y fertilidad”.⁵⁹¹

En 2019 el Museo del Convento de las Úrsulas de Salamanca, gestionado por la Fundación Las edades del hombre, expuso temporalmente con motivo de su reapertura la obra *Ciudad de las torres* (2018), que quedó situada en lo que fuera el coro bajo. El proceso de musealización del convento, con obras que conservaba el edificio religioso, incluía esta instalación de Navarro produciéndose una interesante reciprocidad entre las piezas antiguas y las contemporáneas. Se daba así una atractiva imagen de convivencia entre distintos lenguajes como los que representan las bóvedas góticas del convento y el hierro oxidado de las piezas que componen la ciudad de Navarro.

⁵⁹¹ SERRANO, Alejandro. “Miquel Navarro y sus poemas de la mirada”. *El Hype*, 24 de julio de 2018.

Las relucientes e imponentes *Figuras para la batalla* (2008) viajaron hasta Toledo para instalarse en la explanada exterior del Museo Roberto Polo, concretamente en la rinconada superior del paseo del Miradero, que en los últimos tiempos se había convertido en aparcamiento. El antiguo convento de Santa Fe,



transformado en la Colección Roberto Polo. Centro de Arte Moderno y Contemporáneo de Castilla-La Mancha, quedaba custodiado por este conjunto de guerreros que, además de dignificar el espacio y dotar de carácter cultural y popular a una plaza que había sido utilizada como estacionamiento de vehículos, daba la bienvenida a los espectadores que se acercaban a visitar la exposición dedicada a la colección del artista cubano-estadounidense. Estos guardianes, si bien no eran propiedad de Roberto Polo ni formaban parte de su colección, sí comulgaban con el fin de dignificar un espacio en el que destaque la convivencia entre pasado y presente. Además de estas figuras geométricas se expuso en el interior del antiguo convento de Santa Fe el conjunto *Sombras lunares* (2005), instalado de forma temporal en las estancias califales, produciéndose de nuevo un atractivo diálogo entre lo arqueológico y lo contemporáneo, idea muy unida al concepto creativo de Navarro.

De la misma manera, la obra de Navarro dialogaba con la arquitectura de otro espacio que en su día fue religioso, en este caso con la antigua Iglesia de San Miguel Arcángel de Castellón, reconvertida en la Sala San Miguel dependiente de la Fundación Caixa Castelló, que acogió en 2019 la muestra “Miquel Navarro. Terra plana”, comisariada por Esther Pascual. El título suponía una alusión directa a la ciudad que acogía esta muestra en la que, a pesar de ser de carácter íntimo y accesible para conocer la obra del artista, no dejaba de reunir todos y cada uno de los géneros, materiales y temáticas trabajados por Navarro a lo largo de su trayectoria, que se organizaban en torno a tres bloques temáticos: la tierra, la ciudad y el cuerpo. La crítica la catalogó como una muestra que “recorre las claves principales del repertorio de Miquel Navarro como nunca antes”.⁵⁹² Así, se podía contemplar pinturas de sus inicios como *Tren y ciudad II* (1972), *Cima con pirámide* (1972) o *Finestra* (1973), junto a dos acuarelas de la serie *Amarre* (1987) y dos collages de

⁵⁹² GRAS, Eric. “L’univers de Miquel Navarro”. *El Periódico Mediterráneo*, 24 de noviembre de 2019.

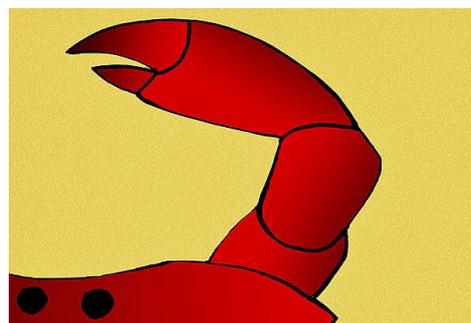
mediados de los noventa: *Abismo* (1994) y *Manantial* (1994), que aportaban el contenido femenino. Una acuarela más reciente, *Conexión eléctrica* (2004), y un dibujo de connotaciones fálicas del mismo año completaban la vertiente gráfica y pictórica. Buena parte de la muestra la protagonizaban algunos trabajos fotográficos como los trípticos *Caucho* (2010) y *Plomo* (2010), *Tierra encendida* (2010) y *Tierra fértil* (2010), así como dos instantáneas de la serie *Neolítico industrial* (2010), que flanqueaban la pequeña composición *Campo rojo* (2016). En una pequeña sala independiente, a la que se accedía tras atravesar el resto de la exposición, se exhibía la parte más erótica de la muestra, que albergaba fotografías de desnudos como *Capitel mediterráneo* (2010), *Artés creador* (2010) o *Gran arquitecta* (2010), pero también dos ejemplares de *Transmutación* (2001), una en aluminio pulido y otra en aluminio pintado de azul. En esta especie de sala X también se proyectaban los dos cortometrajes *Fuerte como el opio* (2011) y *Mineral* (2013). La escultura *Rascacielos rojo* (2006) daba la bienvenida a los visitantes junto a una de las fotografías de la serie *El cuerpo y la ciudad de refractario* (2003), aunque el protagonismo de la exposición recaía en la imponente *Ciudad roja* (1995), dispuesta en el centro de la sala, y en la instalación *Ciudad de las torres* (2018), situada en lo que antaño sería el altar de la antigua iglesia, por lo que adquiriría mayor altura, resultando una metáfora visual en la que *Ciudad roja* sería la ciudad próxima al espectador mientras que *Ciudad de las torres* simularía el skyline de la zona moderna de esta doble urbe.



Una de las exposiciones internacionales más relevantes en las que participó Navarro fue la celebrada en el Museo Würth de Künzelsau en 1999 que bajo el título “Spanische Kunst am Ende des Jahrhunderts” reunía un nutrido grupo de obras representativas del arte

español de finales de siglo seleccionadas por Kosme de Barañano bajo la premisa de incluir a diez artistas vivos. Se establecía así un fuerte vínculo entre el catedrático y la entidad que se prolongó hasta la fecha, comisariando una nueva exposición en 2019 en el Museo Würth La Rioja cuya colección comenzó a gestarse en 2004 basada en autores españoles. Con motivo del 20º aniversario de aquella muestra, Würth propuso a Barañano “actualizar su personal mirada sobre el arte español de las últimas décadas y reeditar, desde el punto de vista contemporáneo, aquella muestra”.⁵⁹³ Así nació “Arte español a partir de la colección Würth”, celebrada en la sede riojana de la institución, en la que Barañano mantuvo lo diez artistas participantes en la muestra de 1999, y añadió dieciséis nombres más a la lista de autores como Miquel Barceló, Jaume Plensa, Xavier Mascaró o Santiago Calatrava, entre otros. A la monumental *Libro de calibres* (2004) instalada permanentemente en los exteriores del museo, se añadían las instalaciones *Vestigio industrial* (2005) y *Torres nocturnas* (2006), la composición escultórica *Ciudad con torre de hierro* (2003), y las acuarelas *Una ciudad en tus manos II* (1998) y *Neura II* (1996), que venían a ilustrar la idea que Barañano mantiene acerca del trabajo del valenciano y que expresó en el catálogo de la muestra con las siguiente palabras: “La obra de Miquel Navarro es el sueño de un artista multidisciplinar que privilegia la idea formativa sobre lo concreto en el mundo de las ciudades pero que no deja de ser un artista con una buena dosis de manufactura tradicional, de dominio de la soldadura y de los materiales, sea zinc sea terracota, y sobre todo que busca un aura a sus obras, como una realidad operante. [...] su obra tiene la energía y la densidad plástica de un trabajo que en su articulación de formas en torno a un núcleo central traza la veta de una constante narración épica, que va tomando cada vez más el poso de una gran arquitectura”.⁵⁹⁴

En 2020 Navarro repetía experiencia en ARCO junto al diario *El Mundo*, esta vez con su proyecto “Arte en lata (9A26)”, cuyo fin era promover el mantenimiento y la conciencia sobre la conservación medioambiental de la costa de Galicia junto a otros trece creadores.



Una de las obras realizadas por Miquel Navarro para “Arte en lata”, 2020

⁵⁹³ LINDNER, Silvia. “Arte español a partir de la colección Würth”. En: BARAÑANO, Kosme de (com.). *Arte español a partir de la colección Würth* [catálogo de exposición]. La Rioja: Museo Würth La Rioja, 2019, p. 7.

⁵⁹⁴ BARAÑANO, Kosme. “España: fin de siglo”. En: BARAÑANO, Kosme (com.). *Arte español a partir de la colección Würth* [catálogo de exposición]. La Rioja: Museo Würth La Rioja, 2019, pp. 166-167.

El IVAM fue la que llevó a cabo ese mismo año una exclusiva selección, no solo de creaciones artísticas sino también de objetos personales, propiedad del artista en una muestra íntima titulada “Caso de estudio. El gabinete secreto de Miquel Navarro”, situada en la galería 3 del museo. Su comisario, Sergio Rubira, también director de Exposiciones y Colección del IVAM, escogió varias piezas de la colección de la entidad que posteriormente relacionó con ciertos objetos pertenecientes a la vida privada de Navarro que constituían, en realidad, la inspiración directa para crear las obras expuestas como los cactus de su patio, molduras religiosas del barroco, máscaras, cascos, fetiches, incluso tótems africanos de referencias indudablemente fálicas que el artista había ido adquiriendo en sus viajes, y algunos robots de juguete. Todos ellos contribuían a contextualizar algunos de sus intereses más directos, y comprender de primera mano por qué hace lo que hace. Según apuntaba Rubira “A Miquel no le importaba tanto de qué lugar habían venido o qué comunidad los había producido, si eran antiguas o si se habían acabado de hacer cuando llegaron a sus manos, si eran ‘auténticas’ o no, sino que le interesaban las formas. [...]Veía en ellas no un objeto producido por una cultura determinada, sino una escultura en potencia”.⁵⁹⁵ Esta exposición permitía, además, observar las dos dimensiones que ofrece la obra de Navarro, que por un lado trata temas y estéticas universales, mientras que las referencias a lo íntimo y lo privado no cesan: “Lo minúsculo y lo mayúsculo dialogando entre sí, para dar fe de la paradoja que encierra la verticalidad del poder y la más sumisa horizontalidad, recogida por el comisario cuando alude a sus tótems”.⁵⁹⁶ Con ocasión de la muestra se llevó a cabo una intervención en la fachada del IVAM mediante la cual quedaba expuesta una gran lona que mostraba una versión ampliada de su pintura *Serpiente III* (1972).

También comisariada por Sergio Rubira, la galería Fernández-Braso de Madrid volvía a organizar una muestra sobre el artista que tendría por título “Dolmen. Arqueología del placer y de la tristeza”. Esta exhibición se planteó como una metáfora entre aquellos gabinetes de arqueólogos que albergaban piezas misteriosas y estaban dotados de un ambiente de trabajo ciertamente obsesivo, y el taller de Miquel Navarro, que cumplía con muchas de las características de aquellos curiosos lugares. Como apunta Rubira en el catálogo, los estudios pueden “dar muchas claves”, funcionando en muchas ocasiones

⁵⁹⁵ RUBIRA, Sergio. “Sobre la mesa”. En: RUBIRA, Sergio (com.). *Miquel Navarro: Dolmen. Arqueología del placer y de la tristeza* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Fernández-Braso, 2021, p. 18.

⁵⁹⁶ TORRES, Salva. “Los secretos al descubierto de Miquel Navarro”. *El Mundo*, 30 de enero de 2020.

“como un autorretrato”.⁵⁹⁷ Es el caso de Navarro, quien se deja conocer plenamente con una simple visita a su taller. Insiste Rubira: “Ya se sabe que estudiar una colección, es estudiar también una vida”,⁵⁹⁸ en alusión a la gran cantidad de piezas, de autoría propia o adquiridas, obras de arte u objetos cotidianos, que Navarro atesora en sus espacios como su estudio, su taller o su casa. Esta forma de generar piezas desde un prisma arqueológico fue la que dio nombre a la interesante composición que se expuso en esta muestra consistente en una mesa de trabajo con pequeñas esculturas en terracota, yeso, hierro y zinc repartidas sobre su superficie: *Arqueología del trabajo* (2021). Adicionalmente a este conjunto, la exposición mostraba otras obras como otra composición inédita de piezas titulada *Arqueología de la historia* (2002), las esculturas de cobre *Turquesa* (2006) o *Aljibe con minarete* (2006), otras en hierro como *Torre del tiempo* (2018), *Toscanas* (2018) o *Menhir* (2018), así como varias en aluminio como *Cónica* (2021), *Tórax* (2021) o *Campanile* (2021). También formaba parte de la muestra la instalación *Tensión* (1996).

En cuanto a las muestras colectivas, en 2021 se organizaron “Escultura infinita” en la sede que el IVAM tiene en Alcoy; “De lugares y cosas. Colección de Arte Banco Sabadell” en la sala Sabadell Herrero de Oviedo; “In the other side” en la Galería Shiras de Valencia; y “Homenaje. Colección ACB de Bárbara de Rueda” en el Centro Cultural Los Arenales de Santander.

Por último, en 2022 se incluiría la obra *Cabeza trípode* (2005) en el proyecto expositivo Jardín de esculturas, una propuesta dinámica dirigida por Rafael Sierra cuyo objetivo era dotar de contenido cultural a la zona exterior de la sede de Toledo de la Colección Roberto Polo Centro de Arte Moderno y Contemporáneo de Castilla-La Mancha (CORPO) con motivo del tercer aniversario de su apertura.

La exposición individual titulada “Fum controlat. Fumeral” es la última en celebrarse al cierre de esta investigación. Situada en el Palau dels Scala, en la Diputación de Valencia, la comisaria Dolores Durán establece diálogos entre las diferentes etapas creativas del artista, combinando diversos géneros y estéticas con las cerca de cuarenta piezas exhibidas que van desde el dibujo al vídeo, pasando por pintura, escultura y fotografía, tanto iniciáticos como de reciente creación. Así, dialogan las instalaciones *Estructura urbana* (1983) y *Ciudad blanca* (2022), pero también su icónica *La séquia*

⁵⁹⁷ RUBIRA, Sergio. *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 17.

(1977), algunos collages como *Abisme* (1994), *Manantial* (1994) y algún ejemplar de la serie *Sentit* (1991), las esculturas *Fumeral II y III* (1993), varios bocetos de su colección privada, así como una mesa en la que reposan varias piezas como *Casco avispa* (2012), *Casco virtus I* (1997) o la escultura *Fuente* (1997), y las piezas inéditas *Eccehomo* (2018), *Rosa* (2022) y *Goma* (2022), entre otras, empleadas algunas de ellas en la grabación del audiovisual *On està la meua gosseta?* (2022), estrenado con ocasión de la muestra.



Es una exposición cargada de nostalgia, intimismo y romanticismo, que muestra el lado más poético de Navarro, lo que se observa en el tratamiento de las obras expuestas como la “imagen erótica de una chimenea echando humo”.⁵⁹⁹ En el catálogo de la muestra, un interesante texto de María Dolores Jiménez-Blanco titulado “Reflexiones sobre Miquel Navarro a la altura del año 2022” hace balance de los progresos del artista desde que expusiera en el Guggenheim de Nueva York hasta nuestros días, concluyendo que sigue empleando los mismos conceptos, y sus motivaciones continúan siendo las de siempre, que desde lo local hablan de lo universal, y que las alusiones a la historia son una constante desde una “arqueología de la propia identidad”.⁶⁰⁰

Quedan pendientes de inauguración en el año que nos ocupa una muestra colectiva en el MIE Prefecture de Tsu-Shi, cerca de Osaka, y la individual “Miquel Navarro: Dominio y sueño” en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC).



⁵⁹⁹ GARCÉS, Laura. “La poesía del escultor Miquel Navarro”. *Las Provincias*, 6 de octubre de 2022.

⁶⁰⁰ JIMÉNEZ BLANCO, M^a Dolores. “Reflexiones sobre Miquel Navarro a la altura del año 2022”. En: DURÁN, Dolores (com.). *Miquel Navarro. Fum controlat. Fumeral* [catálogo de exposición]. Valencia: Diputación de Valencia, 2022, p. 19.

RECEPCIÓN CRÍTICA

- RECEPCIÓN CRÍTICA -

Como ha podido comprobarse a lo largo de esta investigación, Miquel Navarro ha sido una figura clave en el desarrollo de los lenguajes del arte reciente. Han sido numerosos los premios y reconocimientos que se le han otorgado a lo largo de su fecunda trayectoria, como cuantiosos son los datos que acreditan la aceptación de su trabajo por parte de críticos, estudiosos y entidades culturales.

En 1986 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas, concedido anualmente por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, siendo el máximo galardón que el artista había recibido hasta el momento, y que le posicionó definitivamente dentro del círculo de creadores más valorados a nivel nacional. Según rezaba la prensa del momento, y a juicio de Calvo Serraller, su concesión:

desplaza la orientación del galardón hacia los valores jóvenes, probablemente por ser estos a los que más beneficia la ayuda económica, el apoyo moral y el prestigio social del premio, correspondiendo las Medallas de Oro de Bellas Artes, por su parte, a las figuras consagradas de edad madura. [...] Miquel Navarro es un gran escenógrafo, que no pierde jamás el valor artístico singular de cada una de las piezas que conforman sus fantásticas construcciones, llenas de referencias al constructivismo y a otros momentos característicos del arte de nuestra época y de la del pasado. Es, en suma, un ecléctico, muy en el espíritu de nuestra década, aunque conservando en su caso un cierto distanciamiento analítico, propio de quien le tocó vivir la disciplina de la vanguardia radical de los años setenta.⁶⁰¹

La Diputación de Valencia le concedió en 1987 el Premio de Artes Plásticas Alfonso Roig, y en 1990 recibió el premio a las Artes de la Confederación Española de Organizaciones Empresariales (CEOE).

En 1995 se le otorgó el Premio Nacional de la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA), coincidiendo con la celebración de la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid ARCO de ese mismo año. Este galardón se entregó a Miquel Navarro en su primera edición en 1995, existiendo tres modalidades: mejor artista internacional vivo, mejor galería de la feria, y mejor artista español vivo, que recayeron respectivamente en Eduardo Chillida, la Pace-Wildestein Gallery de New York y Miquel Navarro.⁶⁰²

⁶⁰¹ CALVO SERRALLER, Francisco. "Barceló y Miquel Navarro reciben los premios nacionales de Artes Plásticas". *El País*, 19 de diciembre de 1986.

⁶⁰² Asociación Española de Críticos de Arte. "Premios AECA". En: www.aicaspain.org

A finales de los noventa la popularidad alcanzada por Navarro en ciertos ambientes y círculos artísticos era un hecho. Fruto de esta notoriedad, cabe mencionar el destacable ensayo monográfico que Kosme de Barañano dedicó a la obra de Miquel Navarro realizada hasta el momento, a través de un recorrido exhaustivo por sus creaciones más importantes, estableciendo interesantes comparaciones con otros artistas, obras y movimientos, y analizando los conceptos clave que rigen la obra del artista, agrupándolos en cuatro grandes capítulos, a saber “Escultura y fragmentación”, “El paisaje de la ciudad”, “Antecedentes de la ciudad en el arte” y “Composición y escultura”. El libro finaliza con una sugerente biografía en la que no solo se menciona los hitos más destacables de cada año en términos creativos, sino también los relativos al ámbito personal, a los que acompañan unas entrañables fotografías del archivo familiar del artista. En la misma línea, resulta interesante destacar que la revista *Saó*, fundada en 1976 con el fin de dar cobertura a noticias relacionadas con la cultura y la sociedad valencianas, realizó un número monográfico a la figura del artista, concretamente el número 31, publicado en junio del año 2000. Encabezado por una acuarela de contenido arquitectónico, realizada expresamente para la ocasión en la que puede leerse el nombre de la revista, su interior contiene un total de once textos, obra de estudiosos más reconocidos de la trayectoria y las creaciones del artista entre los que se encuentran Kosme de Barañano, Manuel Blanco, Román de la Calle, Pedro de Sancristóval, Jose M^a Yturralde, Antonio Miró, Manuel Muñoz o Rafa Marí, entre otros. En ellos se llevan a cabo interesantes reflexiones acerca de las múltiples vertientes que el corpus artístico de Navarro contempla, como son la ciudad, el paso del tiempo, la misma escultura, la gestión del espacio y los volúmenes, el erotismo o lo femenino, además de incluir una entrevista a cargo de Emili Marín.

En 2001 nació el premio “Valencianos para el siglo XXI”, concedido por el diario *Las Provincias* con el fin de reconocer la labor promocional, divulgativa o beneficiosa en otros términos, de personas y entidades valencianas que por su buen hacer hubieran destacado en dicho año. En su primera edición, los galardonados estuvieron centrados en el mundo de la cultura, siendo premiados Santiago Calatrava, Nacho Duato, Vicente Ferrer, el grupo Presuntos Implicados y nuestro escultor. Un año después, en 2002, la Generalitat Valenciana otorgó a nuestro artista la Distinción al Mérito Cultural, junto al músico Armando Blanquer Ponsoda y al cineasta Francisco Canet Cubel.

2005 fue un año especialmente señalado para el artista, no solo por continuar difundiendo su obra alrededor del mundo mediante la incesante concatenación de exposiciones, sino por hechos como los que a continuación se enumeran. En primer lugar, Navarro recibe el premio “Valencianos del mundo” en la categoría de Artes Plásticas y Arquitectura, otorgado por la Generalitat Valenciana y el periódico *El Mundo*, en lo que sería la segunda edición del galardón que se concedía con el fin de promocionar la actividad cultural y científica de la Comunidad. Pero si este año fue representativo para Navarro fue por la importante donación que realizó al IVAM. La entidad incorporaba a sus fondos un total de 528 piezas⁶⁰³ pertenecientes a todas las etapas creativas del artista, incluyendo todos los formatos que había ido trabajando a lo largo de los años como esculturas, pinturas, dibujos, acuarelas fotografías, collages, bocetos, miniaturas, incluso cuadernos del artista, lo que convertían al museo “en el centro de referencia indiscutible para el estudio de la obra de este autor”.⁶⁰⁴ En palabras de Jarque “su propio carácter nos permite asumir un punto de vista retrospectivo y constatar la enorme coherencia con que Miquel Navarro se ha venido empleando a lo largo de estas últimas cuatro décadas”.⁶⁰⁵ Ese mismo año se editó “El artista en su taller” dedicado a Miquel Navarro, cuyos textos de Kosme de Barañano y fotografías de Juan García Rosell sumaban la figura del escultor a la colección que ya se había adentrado en los estudios de otros artistas como Manolo Valdés o Antoni Tàpies. Además de un número casi monográfico en Cuadernos del IVAM dedicado a la obra del valenciano, en 2006 se le dedicó el Calendario del IVAM.

2008 arrancaba con el nombramiento de Navarro como académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, si bien su ingreso no se haría efectivo hasta noviembre de 2009. La candidatura, propuesta por Francisco Calvo Serraller, José Luis Sánchez y Julio López, permitía al valenciano ocupar el sillón que Juan de Ávalos dejaba por su fallecimiento en 2006. Las motivaciones de este nombramiento vinieron dadas por considerar su obra como uno de los referentes más destacables del arte contemporáneo valenciano y español, con una gran proyección a nivel nacional e internacional, además de aportar nuevas ideas en la renovación del lenguaje escultórico contemporáneo. La elección resultó llamativa por el escaso nexo que podría presentar un

⁶⁰³ Cifra ofrecida por el artista en el catálogo *Monumentos y Multitud*. Madrid: Galería Fernández Braso, 2014, p. 52. Por el contrario, el IVAM dice que son 512 piezas en RODRIGUEZ, Delfín. “Laberinto urbano”. En: Cuadernos del IVAM, nº 06 invierno. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2014, p. 33.

⁶⁰⁴ Ficha de la exposición de la web del IVAM. *Miquel Navarro*. En: www.ivam.es (4 de abril de 2022).

⁶⁰⁵ JARQUE, Vicente. “Ciudades en tres planos”. *El País*, Babelia, 12 de noviembre de 2005.

artista como Miquel con una entidad tan canónica y formal como la Academia. Como reflejaba Ángeles García en su crónica para *El País* “nada puede parecer más opuesto que Navarro y el mundo de las academias”,⁶⁰⁶ a lo que el artista, muy halagado por la mención, confesaba que aportaría “un mundo propio [...] Si no condicionan tu obra, lo que enseñan las academias es provechoso”.⁶⁰⁷ En el acto de recepción pública que tuvo lugar el 29 de noviembre de 2009, Navarro pronunció su ya comentado y célebre discurso titulado “Juegos de la infancia, donde se fragua el arte”.

En marzo de 2008 tuvo lugar la entrega del VIII Premio Julio González, referente a la edición de 2007, al artista de Mislata como reconocimiento a la labor desarrollada en el ámbito de las artes plásticas recientes, así como por su loable trayectoria. El galardón, que se creó en el año 2000 con vocación internacional, se concede por decreto del



Presidente de la Generalitat Valenciana, a propuesta del Presidente del Consejo Rector del IVAM, bajo el asesoramiento de Tomàs Llorens y Viviane Grimminger, heredera de Julio González. La relevancia de esta condecoración se refleja en los premiados de anteriores y posteriores ediciones que se resumen en grandes nombres de la historia del arte contemporáneo como George Baselitz (2000), Cy Twombly (2001), Anish Kapoor y Eduardo Chillida (2002), Markus Lüpertz (2003), Robert Rauschenberg (2004), Anthony Caro (2005) o Pierre Soulages (2006), Frank Stella (2008) o Jasper Johns (2009). Del mismo modo que hizo con su nombramiento como académico en San Fernando, Navarro escribió un poema titulado “El templo en el que mora el amor, la tragedia y la locura” que leyó en el acto de presentación del galardón el 28 de marzo de 2008.

El cambio de década llegaría con dos reconocimientos: el Premio Descubrir el Arte a la Trayectoria Artística 2010, en lo que fuera la segunda edición de los galardones, y la Medalla de San Carlos que concedía la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. La entidad, a la que perteneció Miquel como alumno cuando era la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, ubicada entonces en el antiguo Convento

⁶⁰⁶ GARCÍA, Ángeles. “Miquel Navarro, un iconoclasta en la Academia”. *El País*, 23 de enero de 2008.

⁶⁰⁷ Declaraciones de Miquel Navarro en la rueda de prensa por su nombramiento como académico.

del Carmen, reconocía con ello su labor de producción, promoción y divulgación cultural y artística dentro del ámbito valenciano, así como la proyección internacional de la misma, en su XIV edición.

El 5 de marzo de 2011 Mislata nombraba como Hijo Predilecto a su vecino más ilustre y universal. El consistorio de la localidad, con Manuel Corredera en la alcaldía, organizó un solemne acto de imposición de la medalla acreditativa, que coincidió con la inauguración de la Plaça Major, un enorme espacio público de 20.000 metros cuadrados, presidido por la escultura monumental *Almassil* (2010), que ha terminado por constituir uno de los mayores emblemas de Mislata. En diciembre también recibía el premio *Valencianos en la Onda* en la modalidad de Arte, que concedía la emisora de radio Onda Cero en la duodécima edición del galardón.

Ese mismo año, como parte de la proyección que desde el Ayuntamiento de Valencia y la Consellería de Cultura se quiso ofrecer a los artistas valencianos con el fin de acercar el arte local al público, se instaló temporalmente la escultura *Cabeza pensante* (2000) en la plaza del Patriarca de Valencia. En 2012 Navarro era galardonado con el premio Fundación Abanico que otorga la fundación suiza con sede en Ginebra. Además, Rafa Marí obtuvo el premio de la Crítica Valenciana por el libro “12 ciudades” que ilustró Navarro.

Si hubo un hecho destacable en 2013 fue la inauguración de la sala permanente en el IVAM dedicada a la obra de Miquel Navarro. En septiembre de 2013, casi diez años después de haber consumado la generosa donación de piezas a la pinacoteca, la dirección del museo con Consuelo Císcar a la cabeza, decidía llevar a cabo la exhibición permanente de las obras donadas por el artista en un espacio privilegiado, la galería 1, dotada con la mejor visibilidad del centro dada su situación y sus grandes cristaleras con vistas al exterior. Se producía así el cumplimiento del contrato firmado entre el artista y la entidad mediante el cual se establecía que la donación quedaba sujeta a la concesión de una sala permanente en la sede principal del IVAM, así como la edición y publicación de un catálogo razonado. Un total de 85 piezas de las 500 donadas por Navarro quedaban expuestas en la sala, fechadas la más antigua en 1964 y la más reciente en 2004, entre las que se encontraba todo tipo de formatos como óleos, dibujos, acuarelas, collages y, por supuesto, esculturas e instalaciones. Navarro se sumaba así a los casos de Julio González e Ignacio Pinazo, que se convertían en los tres únicos artistas que disfrutaban de una muestra indefinida en el

IVAM. Además de la extensa exposición, el programa contaba con un taller didáctico en el que se aproximaba al espectador a la vertiente tridimensional del mislatero. La exposición supuso un gran éxito cultural, ya que con ella se facilitaba el acceso a la obra de uno de los artistas valencianos más internacionales y mediáticos, siendo la crítica la que catalogó la muestra como “un polivalente paisaje expositivo que nos acerca al lado más poético de la obra de Miquel Navarro a quien podemos sentir con rotundidad en cada una de sus creaciones”.⁶⁰⁸



El júbilo que causó en el artista dicha decisión duraría poco. La presentación del programa expositivo del IVAM para 2015 traería consigo la primera polémica para su recién nombrado director, José Miguel García Cortés. En noviembre de 2014 estallaba el conflicto entre Navarro y la entidad cultural con la decisión de esta última de retirar la sala permanente que el escultor tenía en el centro desde hacía algo más de un año. La pretensión de “dar un giro más internacionalista y riguroso al museo”,⁶⁰⁹ junto con el deseo expreso de la nueva dirección por acabar tajantemente con las prácticas de su predecesora “para, en primer lugar, para corregir la nefasta dirección del museo y, en segundo lugar, tener un

⁶⁰⁸ SALVADOR, Amadeo. “Miquel Navarro ‘permanente’ en el IVAM”. *Cadena Ser*, 16 de septiembre de 2013.

⁶⁰⁹ BONO, Ferran. “El cierre de la sala de Miquel Navarro abre una crisis en el IVAM”. *El País*, 27 de noviembre de 2014.

mínimo margen de maniobra en la programación expositiva”,⁶¹⁰ y bajo el amparo de ciertas cláusulas del convenio firmado en 2004, permitieron ejecutar dicha decisión ya que la concesión de una sala permanente para acoger la obra de Navarro estaba prevista una vez realizada la ampliación del museo, que no se había realizado, y cuyo proyecto a cargo de los japoneses Sanaa estaba paralizado *sine die*. Algo que supuso para el artista un duro golpe por parte de la institución, lo que le llevó a plantearse retirar las obras donadas y revocar todas las acciones previstas con la pinacoteca. Pocos meses después la galería 1 pasó a estar ocupada por la exposición “En tránsito” en la que se incluirían piezas del propio Navarro. Toda esta circunstancia provocó el posicionamiento de todos los agentes políticos y culturales, cuya opinión estuvo lógicamente dividida. Entidades como la Asociación de Artistas Visuales de Valencia, Alicante y Castellón (AVVAC) y la Asociación de Críticos de Arte (AVCA) apoyaron la autonomía del museo,⁶¹¹ mientras que políticos municipales de diferentes partidos se inclinaron a favor del artista tildando la decisión “de muy poca seriedad inaugurar una sala en su nombre como homenaje, y luego quitarle el reconocimiento y almacenar sus obras”,⁶¹² y lamentando que “cerrar la sala permanente del artista de Mislata es renunciar a un capital artístico y humano cuyo valor es patrimonio de todos los valencianos”.⁶¹³ La tensión entre las partes alcanzó tal calibre que la consellera de Cultura, M^a José Catalá, se vio obligada a intervenir con el fin de mediar en esta disputa. Con la sala permanente eliminada y el catálogo razonado por realizar, si bien las intenciones del museo eran cumplir con la ejecución de ambos en cuanto la situación económica lo permitiera, el catálogo no se publicó hasta 2015, a cargo de Juan Ángel Blasco Carrascosa, resultando de este ejemplar una verdadera fuente de conocimiento e información a la hora de estudiar las obras de Miquel Navarro elaboradas entre 1964 y el año 2000. A la espera de la ampliación del museo y su correspondiente cumplimiento del compromiso con el artista, el consistorio de Mislata ofreció el Centro Sociocultural La Fábrica para albergar una relevante colección de obras del artista de forma permanente, si bien el escultor siguió convencido de retirar su donación para crear su propia fundación en su pueblo natal.

⁶¹⁰ Comunicado titulado “La independencia de un director de museo y las buenas prácticas”, firmado por la Associació Valenciana de Crítics d’Art (AVCA) y Artistes Visuals de València, Alacant i Castelló (AVVAC), publicado el 26/11/14. En: <https://www.avca-critica.org/la-independencia-de-un-director-de-museo-y-las-buenas-practicas/>

⁶¹¹ Redacción. “Artistas y críticos de arte defienden la independencia del director del IVAM”. *La Vanguardia*, 26 de noviembre de 2014.

⁶¹² MÁÑEZ, Eva. “Mislata acogerá una colección permanente de Miquel Navarro como respuesta al IVAM”. *Valencia Plaza*, 19 de noviembre de 2014.

⁶¹³ *Ibid.*

En 2016 tenía lugar la primera edición de la Bienal Miquel Navarro, celebrada en Mislata, que se ha mantenido en activo hasta la actualidad, y que suponía la continuidad de las extintas Bienales de Escultura y Pintura “Vila de Mislata”, celebradas entre 1985 y 2008. Comisariada por Alba Braza, surgió como una convocatoria pública promovida por la Regiduría de Cultura del Ayuntamiento de Mislata, quien bautizó el certamen con el nombre de su vecino más internacional. Aunque todas las convocatorias tienen como objetivo principal apoyar la creación contemporánea, las ediciones celebradas en los años pares están dirigidas a incentivar y premiar creaciones en el espacio público, mientras que las celebradas en años impares se centran en adquirir obras que contengan un compromiso social, quedando plasmadas todas ellas en sus respectivos catálogos.

La Consellería de Cultura ejecutaba en 2020, cinco años después de hacer la propuesta, el esperado Pati Obert del IVAM. Este solar contiguo al museo se concibió como un lugar de encuentro entre los ciudadanos y el arte, creando así un museo al aire libre en el que poder admirar varias obras de los fondos del IVAM como *Luna sobre prisma* (2001) de Navarro, junto a otras piezas de Ángeles Marco, Andreu Alfaro, Vicente Ortí o Victoria Civera entre otros. Todavía no se habían terminado de instalar la totalidad de las piezas cuando el vandalismo irrumpió en este espacio mediante pintadas en las propias obras de arte.



Uno de los mayores júbilos que el autor vivió a lo largo de su carrera fue el que trajo consigo el nacimiento de la Fundación Miquel Navarro. Tras impulsar la Bienal de Mislata Miquel Navarro, el consistorio de la localidad natal del artista no solo respaldó sino que también colaboró activamente en la puesta en marcha, promoción y desarrollo de la entidad, consiguiendo pocos meses más tarde la complicidad de la Generalitat Valenciana, la Diputación de Valencia y el Ministerio de Cultura, así como la de la entidad privada Global Omnium a través de la Fundación Aguas de Valencia. Ante semejante apoyo institucional, en octubre de 2020 se formalizaba el acuerdo en el Palau de la Generalitat mediante la firma de un protocolo que configuraba la nueva entidad cultural, cuya presidencia recaía en la Alcaldía de Mislata. El proyecto buscaba transformar el estudio y taller en el que ha trabajado durante años, situado en la calle Martí Gadea, 5 de Mislata, en un museo de nueva creación con el fin de gestionar directamente su patrimonio artístico y exhibir las más de 500 creaciones que Navarro donó a la entidad, encontrando así una manera no solo de

exponer su legado, sino también de protegerlo. Entre los objetivos del museo destacan diversas acciones alusivas a la divulgación, la educación y la investigación, así como a la colaboración con otras entidades culturales y museos para fomentar tanto el conocimiento de su trayectoria como la de otros artistas, e incentivar los valores universales del arte y la cultura. Según se expresaba en el Diario Oficial de la Comunitat Valenciana (DOGV), busca “promover el conocimiento y la divulgación de la obra y la figura de Miquel Navarro y promover por medio de la Fundación [y] fomentar la creación artística, la investigación y la enseñanza de las expresiones artísticas, la conservación del patrimonio cultural y el estudio del arte”.⁶¹⁴ Una de las alianzas prioritarias para la fundación tiene que ver con el IVAM, centro que atesora más de 500 obras que el artista donó en 2005 y que contribuirían a ofrecer una visión plena de la trayectoria y la evolución de sus creaciones, al mismo tiempo que el IVAM contaría con una subsede en Mislata. En la actualidad se están ejecutando las obras de mejora de las instalaciones para hacerlas accesibles al público, crear salas de exposiciones y adecuar la fachada, además de estar prevista una importante intervención en el subsuelo del inmueble que alberga un antiguo refugio de la Guerra Civil que supera los 300 m² y que sería visitable. Este ambicioso proyecto fue galardonado con el Premio de Cultura de Levante-EMV/Prensa Ibérica en su edición de 2021, sentenciando Navarro en el discurso de entrega del premio que “la cultura es la mejor forma de convivir en una sociedad más justa”.⁶¹⁵

A pesar de –o gracias a– los años de trayectoria de nuestro autor, seguía recibiendo premios y galardones que reconocían una ardua y fructífera vida dedicada a la producción de obras arte. Si bien no fue un galardón como tal, las noticias que llegaban de una entidad sobresaliente como es la UNESCO, sí constituyeron un motivo de satisfacción para Navarro. La institución aceptaba en junio de 2021 la donación que España proponía de la obra *Ciudad Vigía* (2006). Compartiría experiencia y espacio con obras de los autores más destacados del panorama contemporáneo como Picasso, Chillida, Miró y Tàpies, formando parte del patrimonio artístico del organismo de Naciones Unidas en París, hasta donde el artista se trasladó para hacer entrega de la pieza junto al embajador de España en la Unesco, quien explicó los motivos de elección de la escultura: “había obras de menor tamaño, pero

⁶¹⁴ Diario Oficial de la Comunitat Valenciana (DOGV) 5 de marzo de 2021.

⁶¹⁵ MARTÍ, Joan Carles. “Miquel Navarro: ‘La cultura es la mejor forma de convivir en una sociedad más justa’”. *Levante*, 30 de octubre de 2021.

escogimos esta por lo que representa, como base de la convivencia pacífica que aquí encaja perfectamente. Son 150 kilos de misión de la Unesco condensadas en un solo espacio”.

Siguiendo con el interés que continuaba produciendo su trabajo y su trayectoria, este mismo año fue nombrado, junto al catedrático Kosme de Barañano, académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en la sección de Escultura, cargo del que tomaba posesión en diciembre de 2021. La elección de Navarro estaba motivada, en palabras de su presidente Manuel Muñoz, por ser una “figura central de su generación, porque a diferencia de otros, no busca un lugar arbitrando una nueva teoría justificativa ni el uso de un extraño material para identificarse”.⁶¹⁶ En su habitual modo de proceder con sus intervenciones, dejaba para la posteridad otra frase que rezaba “el arte y la cultura son el corazón y la columna que sostienen nuestra civilización y nuestra memoria”.⁶¹⁷ Con motivo de tal nombramiento el artista donó a la Academia la escultura *Testa tubería* (2021).

Los últimos rasgos del evidente interés que despierta su obra se detectan en hechos como que la Fundación Bancaja ha adquirido en 2022 dos esculturas con las que engrosar sus fondos como son *Figura para la batalla I* (2008) y *Fontana* (1993); la Generalitat Valenciana ha autorizado la subvención para realizar la catalogación de su obra de los últimos 20 años que no se incluían en el realizado por Juan Ángel Blasco Carrascosa de 2016 concediendo 60.000 euros a la Fundación Miquel Navarro para la edición del catálogo razonado; y, por último, la finalización del presente trabajo de investigación.

Del mismo modo, una extensa lista de museos, fundaciones y otras entidades culturales tanto nacionales como internacionales han adquirido obra de Miquel Navarro a lo largo de su trayectoria que, al cierre de esta tesis son las siguientes:

The Solomon R. Guggenheim Museum, New York (EE. UU.)

Museo Bellas Artes de Álava, Vitoria

Fundació Caixa de Pensions, Barcelona

Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Diputación Provincial de Valencia, Valencia

⁶¹⁶ Redacción. “Miquel Navarro: ‘El arte y la cultura son el corazón y la columna que sostienen nuestra civilización’”. *20 minutos*, 14 de diciembre de 2021.

⁶¹⁷ NAVARRO, Miquel. Discurso de ingreso como académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. València, 14 de diciembre de 2021.

Musée National Centre d'Art Georges Pompidou, París (Francia)
Museu D'Art Contemporani (MACBA), Barcelona
Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz
Colección Argenteria, Madrid
Colección Banco de España, Madrid
Colección Renfe, Madrid
Colección Aena, Madrid
Fundación Coca Cola, Madrid
Fundación I.C.O., Madrid
Universidad Politécnica de Valencia, Valencia
Centre Cultural Sa Nostra, Palma de Mallorca
Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imbert, Caracas (Venezuela)
Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia
Museo Wilhelm Lehbruck, Duisburg (Alemania)
Museo Wurth, Künzelsau (Alemania)
Mie Prefectural Art Museum, Mie (Japón)
Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canarias
Museo Guggenheim, Bilbao
Colección Banc Sabadell, Sabadell
Fundación Josep Suñol, Barcelona
Fundación Caixa Galicia, A Coruña
Catedral de Burgos, Burgos
Würth España, Agoncillo, La Rioja
Fundación Bancaja, Valencia

CONCLUSIONES

- CONCLUSIONES -

Al comienzo de esta tesis doctoral se establecían como objetivos primordiales unas metas que alcanzar mediante la labor científica. A nivel académico, este proceso se ha entendido como una oportunidad para aprender a llevar a cabo una investigación, por lo que ante la previsión de todas las carencias, imprecisiones y omisiones que puedan darse, se espera haber alcanzado el resto de los propósitos planteados como, en primer lugar, recopilar y ordenar una gran cantidad de información muy válida pero dispersa, y en segundo lugar, arrojar algo de luz en lo referente a algunos vacíos de conocimiento sobre el objeto de estudio para finalmente reflejar en un formato científico la relevancia del que es uno de los artistas más importantes del panorama escultórico de nuestro país.

Partiendo de la premisa de que analizar un conjunto de obras de un mismo artista implica desglosar su vida, en este caso se evidencia con facilidad al observar sus ejecuciones. El carácter autobiográfico es algo intrínseco e inherente a sus creaciones, el verdadero impulso fundamental de su trabajo, como se observa en los sucesivos análisis de obras desarrollados en la presente investigación, siendo constantes las alusiones a la nostalgia que siente por su niñez trasladadas al soporte correspondiente mediante imágenes descriptivas del entorno en el que creció, pero también se suceden de forma continuada las referencias a conceptos etéreos e intangibles como el paso del tiempo, reflejado en un importante sentido de lo arqueológico. Otro de los objetivos sugeridos inicialmente era destacar y fundamentar la importancia biográfica en las obras ejecutadas a lo largo de su dilatada trayectoria, algo que resultaba evidente pero a su vez carecía de datos concretos reflejados con rigor científico. Este aspecto comenzó con sus primeras experiencias vitales en Mislata, lugar que le ofreció desde una edad muy temprana el contacto con el medio rural, lo que unido a la precariedad propia de la España de los años 40 y 50, estimuló la creatividad y el sentido inventivo que en su juventud comenzó a trasladar a sus primeros artefactos mediante un lenguaje tremendamente personal.

Las acequias, los campos y la fauna del lugar proporcionaron al jovencísimo Miquel un gran repertorio visual de imágenes e iconos que quedarían grabados en su memoria, entorno del que también extraería el contacto con el barro y las primeras manipulaciones matéricas con materiales de desecho como vidrios, papeles o piedras que reutilizaba con un fin eminentemente creativo al elaborar con ellos pequeñas estructuras. También las

construcciones industriales, los espacios fabriles y el inevitable contraste entre su localidad natal y la capital valenciana le llevaron a reflejar en multitud de ocasiones no solo la verticalidad de las torres o chimeneas, sino también las diferencias entre ambos lugares, percepción que se vio acentuada durante sus viajes a las grandes ciudades del mundo como Nueva York, que plasmó en sus icónicas instalaciones de temática urbana.

Aunque estas composiciones escultóricas, sus llamadas “ciudades”, son las que le conceden el éxito y reconocimiento a nivel mundial, además de ser las creaciones más sometidas a análisis y que mayor atención han despertado en la crítica y los estudiosos, y a pesar de que estas circunstancias hacen de ellas una parte primordial de su corpus artístico, no se ha considerado la opción de excluirlas en el presente trabajo por motivos obvios, teniendo en cuenta que se trata de aglutinar toda su obra en relación a su vida para ofrecer una imagen panorámica de su loable trayectoria. En este sentido adquiere gran relevancia el hecho de que, a pesar de haber conocido –incluso de haber residido– en algunas de las metrópolis más grandes del mundo como París o Nueva York, en las que alcanzó éxito y fama en los círculos más prestigiosos del sector artístico, siempre acababa volviendo a su Mislata natal por una cuestión de raíces, de identificación con el territorio y de no renunciar a un proceso ingenioso en el que su pueblo estaba fuertemente presente y constituía parte activa del mismo.

Otra de las aspiraciones de esta tesis era paliar los vacíos de conocimiento que existían en algunas vertientes de la producción de Miquel Navarro como es el recurrente tema erótico que paradójicamente no había constituido una línea habitual en las investigaciones y textos previos que se centraban mayoritariamente en el análisis de sus instalaciones. La discreción por parte del artista a la hora de tratar el tema, así como su insistencia en asegurar que su obra no es un diario íntimo, sino la expresión de un concepto universal a través del arte, unido a su animadversión por explicar sus ejecuciones en pro de que cada espectador las interprete y asimile como considere, han dificultado de algún modo la forma de comprender y explicar algunas creaciones, obstáculo que no ha impedido interiorizarlas como conjunto y así poder descifrarlas. “No me gusta dar pistas sobre el porqué de mi trabajo [...] Esto no se escribe, no es literatura, esto hay que verlo y que cada uno mire desde su punto de vista”,⁶¹⁸ declaraba en 2016 defendiendo la lectura personal de cada espectador a la hora de desnudar su obra plástica. A lo largo de esta tesis se pueden

⁶¹⁸ SÁNCHEZ SEOANE, Loreto. “Miquel Navarro, el poder que pincha”. *El Mundo*, 25 de febrero de 2016.

encontrar numerosas alusiones en materia sexual que el autor ha plasmado en sus piezas de forma constante durante seis décadas de actividad, no solo cuando la elección del tema es realista, gráfico y evidente, sino también cuando se decanta por las estéticas formalistas, tendentes a la abstracción y el geometrismo, que con frecuencia lindan con la metáfora y la ironía. Tras el análisis y estudio de todas ellas puede concluirse que el erótico es un contenido que, más que presente, se muestra siempre latente, apareciendo de una forma u otra en cada una de sus creaciones. No es una presencia lineal, en algunas ocasiones revela sus impulsos a través de la representación de un enorme falo totémico que domina el paisaje urbano, y en otras lo hace esculpiendo unos labios con claras alusiones genitales o transmitiendo una imagen velada del acto sexual. Emplea un lenguaje universal desde sus inicios que, expresado con maestría, permitía ya en sus primeras invenciones pictóricas y escultóricas una captación inmediata por parte del público de su imperante ironía tan solo con observar una inocente chimenea.

La convivencia de ideas antagónicas que se reconcilian en un universo estético original y propio adquiere pleno sentido al reflexionar sobre su obra hasta el punto de comprenderla, llegando incluso a encontrar en estas antítesis una indiscutible coherencia. La ligazón es clara: la mente creativa de Miquel Navarro demuestra ser tan versátil y polivalente que, bajo el paraguas de corrientes como la metafísica, el pop, el minimal, la abstracción geométrica, y prácticamente todas las vanguardias, así como el arte africano y otras culturas primitivas, conforma un complejo mundo de símbolos que justifican cada figura imaginaria, onírica y fantasiosa que puebla sus creaciones.

Son numerosos los textos en los que se describen influencias determinantes de otras corrientes artísticas en su trabajo. También de autores concretos de los que hereda, según algunos estudiosos, su forma de trabajar y procesar algunas de las ideas que plasma. Tras un profundo análisis del tema y de cuantiosas entrevistas y conversaciones con el artista, puede determinarse que lo que hereda de estos creadores y movimientos no son influencias directas, sino referencias, inspiraciones, parentescos y guiños a ciertas poéticas tanto en el plano formal como conceptual, despejando de esta manera otra de las incógnitas formuladas en esta investigación mediante la que esclarecer qué artistas o corrientes le influyeron realmente. Encuentra en la historia del arte un mundo lleno de referencias al que acudir en busca de ideas como ocurre con Giorgio de Chirico o Mario Sironi, de los que adquiere la esencia metafísica de sus pinturas, el tratamiento de la sombra y la percepción de escenarios enigmáticos. También de Umberto Boccioni, cuya idea de movimiento y dinamismo caló

en un jovencísimo Miquel al ejecutar sus primeros dibujos de contenidos anatómicos. Tampoco escapó a las indescifrables escenas con las que Salvador Dalí se erigió en la expresión más relevante del surrealismo español, onirismo que está bien presente en su obra. El componente geométrico y formalista lo adquiere de otras voces claves en el arte contemporáneo mundial como son Jean Tinguely, Joan Miró y Alexander Calder, de los que también capta y adquiere el tratamiento del color. En términos escultóricos, Carl Andre y Joël Shapiro legan a Miquel Navarro sus nociones acerca de los volúmenes, que el primero extiende mientras que el segundo los acumula. Por último, la presencia de materia y la ausencia de esta, de ocupación del espacio y de vacío, así como el empleo del hierro, proviene indiscutiblemente de Julio González, del que sí acusa claras influencias y cuya inspiración es clave en las creaciones de nuestro artista. Otros autores fundamentales como Pablo Picasso, Man Ray, Kazimir Malévich, Yves Klein o Louise Bourgeois también supusieron una importante fuente de imágenes que nutrieron las obras del creador que nos ocupa, consiguiendo incorporarlas en sus producciones, siempre extrayendo rasgos concretos de ellas e incorporando su sello personal para hacerlas propias.

Una colección amplia y heterogénea como esta surge de un sinfín de opciones plásticas que Miquel Navarro trabaja y explora. A lo largo de su trayectoria aborda las posibilidades de lo pictórico en primer término, por una cuestión de limitaciones técnicas, tanto en lápiz, tinta, pastel, acuarela u óleo, para posteriormente dirigir su mirada hacia lo escultórico, terreno en el que encuentra su gran forma de expresión a través de las instalaciones. La tridimensionalidad dirigida a piezas exentas también ocupa gran parte de su repertorio, así como el empleo del collage como técnica que aglutina los dos géneros tradicionales más recurrentes en la historia del arte. La fotografía, el audiovisual, y en cierto modo el diseño gráfico, también cobran sentido dentro de un universo creativamente plural.

Estos géneros son el soporte físico para acoger una amplísima oferta estética y conceptual que recorre múltiples temáticas como la representación de anatomías (mutiladas o no), guerreros y caminantes, que también afecta al mundo de los insectos, la flora valenciana, los fósiles, su particular visión sobre la vertiente femenina y maternal, la mitología clásica como por ejemplo la figura de Minerva, lo fálico, lo constructivo, lo punzante desde los iconos del cactus y la lanza, el agua, la luna, las cabezas y, como no, la urbe. Es precisamente en el tratamiento escultórico de estas últimas donde se observa una interesante evolución en el terreno matérico, algo que también ocurre en las piezas independientes.

Durante su etapa pictórica desarrolló la necesidad por lo físico, lo tangible y lo tridimensional. El lienzo no le permitía expresar las ideas en su totalidad, lo que resolvió con la práctica escultórica llevada a cabo con un material económico y unas necesidades técnicas mínimas, el barro, elemento con el que ya había tenido contacto durante su época infantil cuando jugaba con el lodo de los campos. Estos primeros trabajos cargados de instinto y sensualidad continuaron estando presentes en las posteriores ejecuciones que, en muchos casos, siguieron la estela de un erotismo primitivo. La anecdótica pero primordial circunstancia que le proporcionó su entorno, junto al conocimiento que adquirió en su juventud en el ámbito de la cerámica cuando colaboró en la fábrica La Hispania de Manises, sentaron las bases sobre las que realizaría sus primeras ciudades a base de terracota y refractario, insertando detalles con otros elementos como cristal, yeso o azulejo. No es hasta mediados de los ochenta cuando introduce uno de sus materiales fetiches, el zinc, que si bien comenzó combinándose con otros como la arcilla o el ladrillo, acabaría por establecerse como un componente con entidad propia, eliminando casi por completo el empleo de la terracota. El plomo, el hierro o el aluminio los introdujo en las esculturas de mediados y finales de los ochenta, siendo en 1987 cuando gestó su primera ciudad totalmente metálica. Iniciado el nuevo siglo experimentó con nuevas opciones matéricas y sus posibilidades de renovación del lenguaje escultórico de la mano del hierro corten, bronce, cobre, latón y aluminio marino, pero también del tratamiento de todos ellos encontrando nuevas fórmulas en el óxido de hierro y el aluminio y el bronce pintados. Lo expuesto anteriormente permite esclarecer otra de las cuestiones formuladas en esta tesis, alusiva a las implicaciones conceptuales de los materiales empleados, dilucidando que, en líneas generales, puede establecerse un paralelismo sencillo mediante el cual las materias terrosas se asociarían a la antigüedad, lo arqueológico, la calidez de la tierra o del horno que la cuece, y también al lirismo correspondiente a la nostalgia hacia el pasado, mientras que los elementos férreos conectarían con la idea de futuro, progreso, industria y tecnología, con claras connotaciones alusivas a la frialdad de los metales. Una nueva ocasión en la que dos opuestos no solo conviven sino que se complementan siendo numerosos los conjuntos en los que dialogan materiales inconexos estética y conceptualmente.

Su obra pública constituye un hecho artístico digno de mención por las múltiples esculturas instaladas en las encrucijadas de Mislata y Valencia, pero también de varias ciudades españolas y alguna europea, en las que demuestra su intención continuista mediante la capacidad para trasladar su consigna artística ya plasmada en la producción

pictórica y tridimensional, sirviéndose de una mayor escala, lo que se traduce en el correspondiente incremento de las dificultades técnicas. Con ella consuma con determinación su voluntad de recuperar la clásica figura arquitectónica del obelisco para tratarla desde la mirada del artista contemporáneo, truncando su remate y logrando así la creación de nuevos personajes. El gran formato propio de este género no resta ni un ápice del orden poético y formal con el que se expresa en su repertorio anterior, manteniendo los mismos contenidos que en las esculturas de pequeño formato, que al adoptar unas nuevas dimensiones dialoga con el espacio en el que se instalan adquiriendo un papel descriptivo y efectivo en la trama urbana.

Esto afecta a dos percepciones de la obra en relación a su entorno: la primera de ellas es la que atañe a la comprensión conceptual de la pieza como parte imprescindible de la imaginación artística mediante la cual los personajes representados se perciben como protagonistas de una historia ficticia en la que, por ejemplo, un insecto gigante vela por la seguridad de la ciudadanía, vigila desde las alturas los peligros que puedan acechar, incluso se enfrenta a otros supuestos enemigos como los rascacielos y otras edificaciones que lo rodean. La segunda de las apreciaciones concierne a la recepción del monumento por parte de la sociedad a través de la cual la escultura es asimilada y acogida por los habitantes como un punto de referencia en términos urbanísticos, llegando a identificarse un lugar por la presencia de la escultura y no por el nombre de las calles en las que se inserta.

Las prácticas artísticas, especialmente las que marcaron el lenguaje escultórico, que se dieron entre los años sesenta y nuestros días, constituían un marco necesario que debía tener cabida en la presente investigación, siempre sin perder de vista la verdadera esencia de una tesis monográfica. El carácter individual de la misma no significa, bajo ningún concepto, obviar el panorama en el que surgieron las obras en cuestión, manteniendo como telón de fondo el momento creativo que se estaba viviendo en Valencia, con el nacimiento de discursos actualizados a través de las individualidades surgidas como las de Carmen Calvo o José Sanleón. De ello se extrae que la colección elaborada por Miquel Navarro se erige en uno de los mejores exponentes de la renovación escultórica valenciana comenzada en los sesenta, años en los que comienza su andadura. Una regeneración que proyecta en las décadas siguientes siendo en los ochenta cuando se aprecia una notable madurez, estableciéndose e internacionalizándose en los noventa, y manteniéndose en primera línea desde entonces. También cabe tener presente el panorama nacional con las nuevas generaciones de artistas que operaban a la sombra de lo conceptual y lo figurativo como

Andrés Nagel, Francisco Leiro, Susana Solano, Txomin Badiola, Jaume Plensa, Cristina Iglesias o Juan Muñoz. Junto a ellos, Miquel Navarro se establece como una de las voces más personales e influyentes de nuestro país, contribuyendo al desarrollo de la escultura contemporánea, bajo su propuesta de un lenguaje plástico singular que supuso un notorio salto cualitativo con respecto a las prácticas escultóricas de los setenta. Solo insertando a nuestro autor en este panorama se puede comprender su obra y sus motivaciones. También ayuda a explicar lo que supusieron sus aportaciones así como a justificar el palmario éxito que obtuvo en los mayores museos del mundo.⁶¹⁹ Una larga lista de entidades, museos y colecciones que viene a justificar el manifiesto reconocimiento internacional adquirido durante sus años de actividad.

A lo largo de esta investigación se ha trabajado, como se ha expuesto anteriormente, en la búsqueda de la manera más apropiada de clasificar y analizar la ingente cantidad de ejecuciones realizadas por Miquel Navarro, desde una propuesta relacionada con su biografía, que tanto fundamenta sus creaciones y que se traduce en visiones panorámicas inéditas que arrojan nuevas interpretaciones. Para llevar a cabo esta tarea de compilación se ha realizado una labor previa de localización, catalogación y estudio de todas las obras llevadas a cabo por el artista a lo largo de toda su trayectoria. En esta tesis se recogen numerosos ejemplos de los mencionados análisis de piezas, reparando especialmente en las de mayor significación o que presentan un destacado interés estético, técnico o conceptual.

En esta misma dirección, y cumpliendo con el objetivo de recoger también este aspecto, no se ha querido eludir el devenir de estas creaciones y su recepción por parte de la sociedad, fenómeno que la crítica supo plasmar en múltiples publicaciones de diversa procedencia, carácter, tendencia y alcance, las cuales también forman parte de este estudio siendo fundamental la percepción de las obras por parte de los especialistas así como la fortuna crítica en general. Esa valoración, que en muchos casos proviene de los críticos más relevantes de cada momento, queda recogida en la presente tesis, tanto a lo largo de las explicaciones descriptivas de las ejecuciones como en la parte dedicada a las exposiciones

⁶¹⁹ Ejemplo de ello son entidades como el Solomon R. Guggenheim Museum de New York, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid, el Museo Nacional Centro de Arte Georges Pompidou de París, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) de Valencia, la Fundación Lambert de Bruselas (Belgica), el Museo Wilhelm Lehmbruck de Duisburg (Alemania), el Museo Wurth, en sus sedes de Künzelsau (Alemania) y Agoncillo (La Rioja), el Mie Prefectural Art Museum de Mie (Japón), el Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Artium) de Vitoria, o el Museo de Arte Contemporáneo Patio Herreriano de Valladolid, entre otros.

en cada capítulo. Este aspecto constituye la aportación más minuciosa de este trabajo siendo la que mayor labor de búsqueda e investigación ha supuesto, especialmente en las bibliotecas de centros como el IVAM, el Museo Reina Sofía, el ARTIUM y la Joan Reglà de la Universitat de València, resultando de todo ello una amplia recopilación, clasificación y descripción analítica de todas las muestras en las que ha participado durante su prolongada carrera. En la sucesión de estas se detecta el desarrollo y el proceso de transformación de su trabajo en los circuitos artísticos de cada etapa, comenzando por las pequeñas exposiciones colectivas de carácter local celebradas a finales de los sesenta, pasando por sus primeras individuales en Vijande, Tassili, Val i 30, Buades, Juana de Aizpuru o Vandrés, y finalizando, tras una larga lista de museos, galerías y fundaciones, en exhibiciones organizadas por las entidades culturales de mayor influencia e impacto del mundo.

En definitiva, tras el estudio analítico llevado a cabo puede constatarse que, de un modo general, todos los planteamientos desarrollados por Miquel Navarro, desde su primer dibujo hasta su última escultura, mantienen un nexo inquebrantable con sus experiencias vitales, con el medio rural en el que se crio y con el contexto urbano en el que se inspiró, creando, en suma, un corpus artístico que relata su propia biografía. Su infancia, sus viajes, sus conocimientos estéticos, los objetos de su domicilio y sus percepciones de situaciones concretas constituyen una amalgama de ideas que, tejidas con el hilo de la creatividad, conforman la obra de este artista apasionado por su trabajo, en constante evolución y con una necesidad de crear que se mantiene intacta.

Unos contenidos muy particulares se transforman en mensajes universales dotados de una fuerte carga simbólica, lo que les convierte en creaciones aptas para ser comprendidas en cualquier parte del mundo, y por tanto lo que explica su éxito internacional. El panorama escultórico contemporáneo español y valenciano no se entiende en plenitud sin las sugestivas y originales aportaciones de este creador nato, considerado pionero en el empleo del lenguaje tridimensional que estira los flecos de la escultura de los años setenta y ochenta. Con este trabajo queda ejecutada la primera investigación científica que aglutina toda la colección de Miquel Navarro hasta 2022, que además de mostrar un sesgo original contempla una aproximación histórico-analítica al tema de estudio, incluyendo aportaciones inéditas de otros autores. Se ha tratado de llevar a cabo la monografía que más profundiza en la vertiente biográfica, incorporando relatos,

documentos y fotografías proporcionados de primera mano por él mismo, intentando también que fuera la que más se extiende en el tiempo y que abarca el periodo más amplio, concretamente desde sus inicios hasta la actualidad, dado que el catálogo razonado editado en 2015 únicamente llega hasta el año 2000. Se desea que esta investigación, a la que tanto tiempo y esfuerzo se le ha dedicado, haya devenido en un estudio denso, eminentemente académico, cuya consulta puede llegar a resultar ardua y requerir de una lectura más atenta, condicionada por el intrínseco carácter analítico aplicado a un repertorio tan extenso que ha sido abordado desde el método descriptivo.

El resultado de todo ello es una tesis doctoral que lega los cimientos para futuras investigaciones y trabajos, como el abordaje de este mismo tema desde nuevas perspectivas o la elaboración de un catálogo razonado que abarque la producción artística realizada en el presente siglo, complementando el ya publicado y cerrando el círculo de grandes publicaciones alrededor de la figura de uno de los referentes más destacables del arte contemporáneo español, cuyas formas de expresión vanguardistas y renovadoras han marcado el lenguaje plástico de las últimas décadas.

BIBLIOGRAFÍA

- BIBLIOGRAFÍA -**GENERAL**

ABAD VIDAL, Julio César (com.). *IV Bienal de Arte Contemporáneo Fundación ONCE* [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación Once, 2012.

ACHIAGA, Paula. “Bienal de Valencia”. *El Cultural*, 6 de junio de 2001. En: https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20010606/bienal-valencia/20498723_0.html [consulta: 14-11-2022].

AGUILAR, Inmaculada; PATUEL, Pascual (com.). *Miradas distintas, distintas miradas. Paisaje valenciano en el siglo XX* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2002.

ALIAGA, Juan Vicente. GARCÍA CORTÉS, José Miguel (com.). *Modos de ver: pintura y escultura del último decenio en Valencia* [catálogo de exposición]. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1988.

ALIAGA, Juan Vicente. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2007.

ALONSO MOLINA, Óscar (com.). *Iluminación de contraste. Obras escogidas de la colección ICO* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Colecciones ICO, 2010.

ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio. “Ciudades sin nombre. Sobre la forma del habitar colectivo”. En: ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio. *Ciudades sin nombre* [catálogo de exposición]. Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, 1998, pp. 37-41.

ÁNGELES, Álvaro de los; GARCÍA CORTÉS, José Miguel (com.). *En tránsito* [catálogo de exposición]. Valencia, Institut Valencià d’Art Modern, 2015.

ARROYO, Eduardo. “Un fenómeno nuevo”. En: MORENO DE BARREDA, Fernando (dir.). *Calidoscopio español: arte joven de los 80* [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación General Mediterránea, 1984, pp. 7-8.

Art espagnol contemporain [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Marlborough, 2003.

Arte de la generación española de los 80, pequeño formato, en la colección José M^a Lafuente [catálogo de exposición]. Palma de Mallorca: José M^a Lafuente, 2010.

Arte en España, 1977 2002: obras de la Colección Arte Contemporáneo del Patio Herreriano [catálogo de exposición]. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002.

Arte español para el exterior [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 2003.

AUZIAS DE TURENNE, Solange (com.). *Los juegos en el arte del siglo XX* [catálogo de exposición]. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 2002.

AUZIAS DE TURENNE, Solange; MATILLA, José Manuel (com.). *Esculturas en el Retiro* [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2001.

AYLLÓN, José (com.). *Espanjan taide tånään. La presencia de la realidad en el arte español contemporáneo* [catálogo de exposición]. Pori: Porin Taidemuseo, 1985.

AZARA, Pedro (com.). *La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental* [catálogo de exposición]. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2004.

AZARA, Pedro. “Hombre de barro: mitos de creación en occidente”. En: CÍSCAR, Consuelo; ESCRIVÀ, Joan Ramón (com.). *De barro y yeso* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2006, pp. 17-29.

BALLESTER, Fernando. “¿Dónde hacer ‘check-in’ en Valencia? Duelo de enclaves más concurrido”. *Valencia Plaza*, 27 de junio de 2014. En: https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20010606/bienal-valencia/20498723_0.html [consulta: 19-7-2020].

BARAÑANO, Kosme de. “La imagen y el sentido de la ciudad”. *Escala*, nº 4, septiembre de 1999, pp. 155-157.

BARAÑANO, Kosme de; WEBER, Sylvia (com.). *Spanische Kunst am Ende des Jahrhunderts* [catálogo de exposición]. Sigmaringen: Thorbecke, 1999.

BARAÑANO, Kosme de. “Miquel Navarro”. En: *European Trienal Renaissance of small-scale sculpture of the statuette*. Slovenia: Murska Sobota, 2004, pp. 98-99.

BARAÑANO, Kosme de (com.). *Homenaje a Chillida* [catálogo de exposición]. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2006.

BARAÑANO, Kosme de. *Criterios sobre la Historia del Arte*. Madrid: Kailas, 2016.

BARAÑANO, Kosme de (com.). *Arte español a partir de la colección Würth* [catálogo de exposición]. La Rioja: Museo Würth La Rioja, 2019.

BARAÑANO, Kosme de. “España: fin de siglo”. En: BARAÑANO, Kosme de (com.). *Arte español a partir de la colección Würth* [catálogo de exposición]. La Rioja: Museo Würth La Rioja, 2019, pp. 155-173.

Barcelona: esculturas [catálogo de exposición]. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2001.

BARREIRO, Paula. *Arte normativo español. Procesos y principios para la creación de un movimiento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.

BARREIRO, Paula. *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

BARTOLOMÉ, Alberto (com.). *Dos milenios en la historia de España: año 1000, año 2000* [catálogo de exposición]. Madrid: Arraiza, 2000.

BEGUIRISTAIN, Maria Teresa; CALLE, Román de la. “En torno al arte valenciano de la década de los ochenta: los virajes de la escultura” [actas de congreso]. En: *Los ochenta, algo más que una década. VII Congreso Nacional de la Asociación Española de Críticos de Arte*. Asociación Española de Críticos de Arte, 1995.

BELLVER, Fernando (com.). *El objeto del arte* [catálogo de exposición]. Palma de Mallorca: Museu d'Art Espanyol Contemporani. Fundació Juan March, 1998.

BENITO, Eduardo de. “Inglaterra: al otro lado del Canal de La Mancha”. *Lápiz*, n. 33, abril de 1986, pp. 29-31.

Berbegira: 80'ko belaunaldia Araba Arte Eder Museoa [catálogo de exposición]. Vitoria: Museo de Bellas Artes de Ávila, 2000.

BIOT, Pepe (com.). *Cerámica artística actual. Vila-real 1999* [catálogo de exposición]. Castellón: Ayuntamiento de Villarreal, 1999.

BIOT, Pepe (coord.). *Escultura en hierro: Vila-real 2000* [catálogo de exposición]. Castellón: Ayuntamiento de Villarreal, 2000.

BISBE, Nimfa (coord.). *Visions de la Col.lecció d'Art Contemporani Fundació “la Caixa”* [catálogo de exposición]. Barcelona: Fundació La Caixa, 2000.

BLANCH, Teresa (com.). *Els 90 en els 80: Proposta d'escultura valenciana* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 1995.

BLANCH, Teresa (com.). *L'escultura. Creacions paral.leles. Metàfores del real* [catálogo de exposición]. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1995.

BLANCH, Teresa. “Metàfores del real. Revelacions del dibuix decisiu”. En: BLANCH, Teresa (com.). *L'escultura. Creacions paral.leles. Metàfores del real* [catálogo de exposición]. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1995, pp. 10-23.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel; CALLE, Román de la; GARNERIA, José; PRATS RIVELLES, Rafael. *Plástica valenciana contemporánea*. Valencia: Promociones Culturales del País Valenciano, 1986.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel; VILLAESCUSA BLANCA, José Vicente (com.). *Finisecular* [catálogo de exposición]. Valencia: Ayuntamiento de Mislata, 1989.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. “Rasgos –y posibles claves– para una caracterización de la escultura valenciana de los ochenta”. En: CALLE, Román de la (coord.). *El arte valenciano en la década de los ochenta. Asociación Valenciana de Críticos de Arte* [actas de congreso]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1993.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. “Tridimensional: datos, nombres (y algún apunte) sobre la escultura española contemporánea”. *Cimal*, nº 48, 1997, pp. 54-57.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. “Tres escultores, tres miradas: Ricardo Boix, Amadeo Gabino, Miquel Navarro”. En: *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1998, pp. 140-150.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. “Antes del arte geométrico valenciano”. En: PATUEL, Pascual; PRATS, Rafael (com.). *Geométrica valencia. La huella del constructivismo 1949-1999* [catálogo de exposición]. Valencia: Sala Parpalló, 1999, pp. 49-56.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *La escultura valenciana del s. XX*. Valencia: Federico Doménech, 2003.

BONET, Juan Manuel; VALLINA, Sonsoles (com.). *Escultura española do seculo vinte [pequeño formato]* [catálogo de exposición]. Santiago de Compostela: Consorcio da cidade de Santiago de Compostela, 1993.

BONET, Juan Manuel. “El hierro español”. En: FAUCHERAU, Serge (com.). *Forjar el espacio. La escultura forjada en el siglo XX* [catálogo de exposición]. Madrid: Ediciones del Umbral, 1998, pp. 77-106.

BORRÁS, M^a Llüisa; MIRALLES, Francesc (com.). *Art per al cor* [catálogo de exposición]. Barcelona: Fundació Privada d'Investigació Cardiovascular de l'hospital de la Santa Creu i Sant Pau de Barcelona, 1997.

BOURDON, David. “The razed sites of Carl Andre”. En: BATTOCK, Gregory (ed.). *Minimal art. A critical Anthology*. Nueva York: Dutton, 1968.

BOZAL, Valeriano. *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. Madrid: Espasa Calpe. Ministerio de educación y ciencia, 1992.

BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura (1939-1990)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995.

CALLE, Román de la (coord.). *El arte valenciano en la década de los ochenta. Asociación Valenciana de Críticos de Arte* [actas de congreso]. València: Generalitat Valenciana, 1993.

CALLE, Román de la; BEGUIRISTAIN ALCORTA, Maite. *Los ochenta, algo más que una década*. VII Congreso Nacional de la Asociación Española de Críticos de Arte [actas de congreso]. Huesca: Asociación Española de Críticos de Arte, 1995.

CALLE, Román de la. “Constructivismos: espacios para la interrelación”. En: PATUEL, Pascual; PRATS, Rafael (com.). *Geométrica valencia. La huella del constructivismo 1949-1999* [catálogo de exposición]. Valencia: Sala Parpalló, 1999, pp. 37-42.

CALLE, Román de la (com.). *Cerámica fin de siglo* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000.

CALLE, Román de la. *El ojo y la memoria: materiales para una historia del arte valenciano contemporáneo*. Valencia: Universitat de València, 2006.

CALLE, Román de la (coord.). *Los últimos treinta años del arte valenciano contemporáneo (I)*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012.

CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 2008.

CALVO SERRALLER, Francisco. “España: cambio de imagen”. En: MORENO DE BARREDA, Fernando (dir.). *Calidoscopio español: arte joven de los 80* [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación General Mediterránea, 1984, pp. 15-36.

CALVO SERRALLER, Francisco. “La nueva dimensión de la escultura”. *El País*, 25 de febrero de 1984.

CALVO SERRALLER, Francisco. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985* (Vol. I y II). Madrid: Ministerio de Cultura, 1985.

CALVO SERRALLER, Francisco. “De lo pintoresco a lo sublime”. *El País*, 10 de enero de 1986.

CALVO SERRALLER, Francisco. “Una nueva generación para una nueva época”. En: VAZQUEZ DE PARGA, Ana (com.). *España en la XLII Bienal de Venecia, 1986* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura y Ministerio de Asuntos Exteriores, 1986, pp. 7-14.

CALVO SERRALLER, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1988.

CALVO SERRALLER, Francisco. *Escultura española actual. Una generación para un fin de siglo*. Madrid: Fundación Lugar C, 1992.

CALVO SERRALLER, Francisco. “Pequeño formato para una verdad histórica”. En: TORRENTE, Aurelio (dir.). *Una colección de escultura moderna española con dibujo* [catálogo de exposición]. Madrid: Instituto de Crédito Oficial, 1996, pp. 11-28.

CALVO SERRALLER, Francisco (com.). *Las tres dimensiones de El Quijote. El Quijote y el arte español contemporáneo* [catálogo de exposición]. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior y Empresa Pública. Empresa Pública Don Quijote de la Mancha, 2005.

CALVO SERRALLER, Francisco; GUTIERREZ PÉREZ, Raquel (com.). *Arte español del siglo XX en la colección BBVA* [catálogo de exposición]. Madrid: Ediciones del Umbral, 2006.

CALVO SERRALLER, Francisco (com.). *Arte español en la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2010.

CALVO SERRALLER, Francisco (com.). *Obras maestras de la pintura en la colección del IVAM. Pasado, presente y futuro* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2011.

CARRASCOSA, J. Óscar; SIERRA, Rafael (com.). *Nature as architecture* [catálogo de exposición]. Bélgica: Embajada de España en el Reino de Bélgica, 2017.

CARRERAS, Pedro; OSMA, Guillermo de (com.). *Colección Arte XX* [catálogo de exposición]. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2008.

CASARES, Nilo (com.). *Sustratos* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2013.

CASTRO FLÓREZ, Fernando (com.). *Desplazamientos: siete artistas valencianos* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.

CASTRO FLÓREZ, Fernando (com.). *Figuras. Visiones del arte contemporáneo* [catálogo de exposición]. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 2001.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. “Lecciones de cosas (fragmentos, citas y otros materiales acarreados en torno a la escultura contemporánea). Notas para pensar en torno a algunos escultores”. En: FRANCO, Orlando (com.). *Espacios y modos. Más allá de los límites* [catálogo de exposición]. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2003.

CASTRO FLÓREZ, Fernando (com.). *Manolo Escobar. El apasionante vicio de coleccionar* [catálogo de exposición]. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2007.

CASTRO FLÓREZ, Fernando (com.). *Paixóns privadas, visións públicas* [catálogo de exposición]. Vigo: Fundación MARCO, 2008.

CATALÀ, Jesús (coord.). *Falles i art: 40 anys transitant per la frontera* [catálogo de exposición]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2008.

CELANT, Germano. *Ambiente/Arte: Dal futurismo Alla Body Art*. Venecia: La Bienale di Venezia, 1976.

CERECEDA, Miguel (com.). *Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999.

CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica, 2004.

CÍSCAR, Consuelo (com.). *Escultura y paisaje* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2005.

CÍSCAR, Consuelo; ESCRIVÀ, Joan Ramón (com.). *El metal de las formas. La colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2005.

CÍSCAR, Consuelo (com.). *Escultura en madera. Metamorfosis de la escultura en la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2006.

CÍSCAR, Consuelo; KALEMBERG, Ángel (com.). *La alquimia de los herreros. Julio González, Martín Chirino, Andreu Alfaro, Miquel Navarro en la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2006.

CÍSCAR, Consuelo; ESCRIVÀ, Joan Ramón (com.). *De barro y yeso* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2006.

CÍSCAR, Consuelo; TEJEDA, Isabel (com.). *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio, tiempo, espectador* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2006.

CÍSCAR, Consuelo; SIERRA, Rafael (com.). *Plusmarca. Arte y deporte* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2008.

CÍSCAR, Consuelo; ESCRIVÀ, Joan Ramón (com.). *Miradas arquitectónicas en la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2008.

CÍSCAR, Consuelo; MURRAY, Peter (com.). *La escultura en la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2009.

CÍSCAR, Consuelo; SÁNCHEZ, José Luis; SILES, Jaime (com.). *Espacialismo cromático* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2015.

CLOTAS, Salvador; GUERRA, Alfonso (proy.). *Con la palabra y la imagen. 25 años de Constitución Española* [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 2003.

Colección del museo Guggenheim Bilbao [catálogo de exposición]. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2009.

COMBALÍA, Victoria. “Una nueva generación valenciana. Arqueología y autorreflexión de una práctica”. *Batik*, nº 45, noviembre de 1978, pp. 18-19.

COMBALÍA, Victoria. “Otras ciudades”. *El País*, 11 de abril de 1986, p. 14.

COMBALÍA, Victoria. “Adiós a los géneros”. *El País*, Babelia, nº 121, 12 de febrero de 1994, p. 26.

COMBALIA, Victoria (com.). *Arte español para el fin de siglo* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.

CORRAL, María (coord.). *En tres dimensiones* [catálogo de exposición]. Barcelona: Fundación Caja de Pensiones, 1984.

DALÍ, Salvador. *Diario de un genio*. Barcelona: Tusquet Editores, 1964.

DANVILA, José Ramón (com.). *Ecos de la materia* [catálogo de exposición]. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 1996.

Das Jahrhundert Moderner Skulptur [catálogo de exposición]. Duisburg: Stiftung Wilhelm Lehbruck Museum. Zentrum Internationaler Skulptur, 2007.

DIEGO, Estrella de. *Representación de la violencia y el mal en la cultura y el arte contemporáneos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005.

DOCTOR RONCERO, Rafael (com.). *Cómplices del arte español contemporáneo* [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación Canal, 2012.

DOMÉNECH, Maribel. “El arte público en el panorama valenciano de las tres últimas décadas”. En: CALLE, Román de la (coord.). *Los últimos treinta años del arte valenciano contemporáneo (I)*. Valencia: Real Academia de BBAA de San Carlos, 2012.

ELIADE, Mircea. *Tratado de Historia de las Religiones*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1954.

ESCRIVÀ, Joan Ramón; GUTIERREZ, Raquel (com.). *La línea roja: arte abstracto español en la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2005.

Escultura española. Siglos XX-XXI [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Marlborough, 2015.

España. Artisti spagnoli contemporanei [catálogo de exposición]. Milán: Electa, 1988.

FARIAS CAMPERO, Carolina (coord.). *Marta María Pérez Bravo* [catálogo de exposición]. Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009.

FAUCHERAU, Serge (com.). *Forjar el espacio. La escultura forjada en el siglo XX* [catálogo de exposición]. Madrid: Ediciones del Umbral, 1998.

FERNÁNDEZ, Manuel (com.). *Fashion art* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003.

FERNÁNDEZ-CID, Miguel (com.). *Una mirada tensa* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Marlborough, 1997.

FERNÁNDEZ-CID, Miguel. “Elogio del fragmento”. *Arte y parte*, nº 9, junio-julio de 1997, pp. 17-30.

FRANCÉS, Fernando (com.). *Ideas sobre el concepto. Aproximación a la escultura española actual* [catálogo de exposición]. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 2000.

FRANCÉS, Fernando (com.). *Viaje al espacio. 50 años de escultura en España* [catálogo de exposición]. Burgos: Caja de Burgos, 2002.

FRANCÉS, Fernando (com.). *Tiempos de libertad. Arte en España de 1975 a 1990* [catálogo de exposición]. Vitoria: Fundación Caja Vital Kutxa, 2005.

FRANCO, Orlando (com.). *Espacios y modos. Más allá de los límites* [catálogo de exposición]. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2003.

From art to nature: colección de arte y naturaleza [catálogo de exposición]. Madrid: Ayn Centro de Arte, 2004.

GÁLLEGO, Julián. “Lo actual en la pintura española”. En: MORENO DE BARREDA, Fernando (dir.). *Calidoscopio español: arte joven de los 80* [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación General Mediterránea, 1984, pp. 9-10.

GALVAO, Roberto; GUEDES, José (com.). *De Picasso a Gary Hill* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2010.

GARCIA CORTÉS, José Miguel. *Los años setenta en Valencia. La consolidación de lenguajes y estéticas individuales en las artes plásticas* [tesis doctoral]. Valencia: Universitat de València, 1990.

GARCÍA CORTÉS, José Miguel (com.). *Libro de las maravillas* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.

GARCÍA CORTÉS, José Miguel (com.). *Perdidos en la ciudad* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2016.

GARÍN LLOMBART, Felipe; GARNERÍA, José. *1909-2009: Cien años de diálogo entre pintura y escultura. Obras de un siglo de arte valenciano* [catálogo de exposición]. Valencia: Ajuntament de Valencia, 2009.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M^a; PATUEL, Pascual. *Historia del Arte de Valencia*. Valencia: Bancaja, 1992.

GARRIDO, Chipi; CLEMENTE, José Luis (com.). *Carmen Calvo. Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 1997.

GARRIDO, Dolores (coord.). *Estructuras espacios poéticas* [catálogo de exposición]. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1988.

GEIFCO, Grupo de estudio e investigación de los fenómenos contemporáneos. (junio de 2001). *Bienal de Valencia*. Vid. <http://www.geifco.org/actionart/actionart02/eventos/bienales/valencia/intro-valencia.html> [consulta: 16-06-2020].

GIMILIO, David; MILLET, Teresa (com.). *Teníem tot al nostre favor. La col·lecció de l'IVAM viatja al Museu de Belles Arts* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2018.

GÓMEZ, Enric (com.). *Seis x Quince. 15 años de la Galería Edgar Neville* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999.

GRACIA BENEYTO, Carmen. *Historia de l'art valencià*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1995.

GRACIA BENEYTO, Carmen. *Arte valenciano*. Madrid: Cátedra, 1998.

GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2004.

HERAS ESTEBAN, Elena de las. *La escultura pública en valencia. Estudio y catálogo* [tesis doctoral]. Valencia: Universitat de València, 2003.

HERÁS VILTRÓ, Mercedes. *El arte africano y su influencia en el arte contemporáneo*. Valencia: Universitat de València, 1971.

HERMOSO, Borja. "El tesoro 'porno' de Jorge Oteiza". *El País*, 17 de mayo de 2013. En: https://elpais.com/cultura/2013/05/17/actualidad/1368811430_456828.html [consulta: 1-10-2022].

HUGUES, Victor. "Seis artistas en Madrid. Las tendencias españolas". *Tensión*, nº 17, 18 de noviembre de 1983.

HUICI, Fernando. "Seis artistas valencianos". *El País*, 3 de noviembre de 1977, p. 26.

HUICI, Fernando (com.). *Jeunes sculpteurs espagnols. A ras du sol, le dos au mur* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988.

HUICI, Fernando. “El presente en la escultura española”. *El País*, Babelia, nº 313, 1 de noviembre de 1997, p. 22.

HUICI, Fernando (com.). *Viaje a la semilla* [catálogo de exposición]. Teruel: Diputación Provincial de Teruel, 2000.

HUICI, Fernando. “Mosaico para el 2000”. En: BARTOLOMÉ, Alberto (com.). *Dos milenios en la historia de España: año 1000, año 2000* [catálogo de exposición]. Madrid: España Nuevo Milenio, 2000, pp. 335-343.

HUICI, Fernando. “Aliento finisecular”. En: SALAZAR, M^a José (com.). *Hiszpaniska sztuka lat 80-90 z kolekcji Muzeum Narodowego Centrum Sztuki im. Królowej Zofii (Arte español de los años 80 y 90 en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp.17-28.

HUICI, Fernando (com.). *Las Bellas Artes en el siglo XX. Valencia, 1940-1990* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003.

IMAÑA MARCOS, Ángeles (com.). *AENA: Colección de Arte Contemporáneo* [catálogo de exposición]. Madrid: AENA, Aeropuertos Españoles y Navegación Aérea, 2005.

IMAÑA MARCOS, Ángeles (com.). *Tiempo de aeropuertos. Colección AENA de arte contemporáneo* [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación AENA, 2010.

IMAÑA MARCOS, Ángeles (com.). *Arte en los aeropuertos. Colección AENA de arte contemporáneo* [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación AENA, 2012.

IMAÑA MARCOS, Ángeles (com.). *Evolución. Colección AENA de Arte Contemporáneo* [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación AENA, 2015.

IZARRA, Patricia. “Valencia: ciudad de ciudades”. *Escala*, nº 4, septiembre de 1999, pp. 66-69.

J. C. M. “Territorio plural”. *Arte y parte*, nº 13, febrero-marzo de 1998, p. 140.

JARQUE, Vicente. “La nueva imagen divina”. *Descubrir el arte*, nº 76, 2005, pp. 42-47.

JARQUE, Vicente. “Cien años de Collage”. *Cuadernos del IVAM*, nº 18, 2012, pp. 10-21.

JARQUE, Vicente. “El pensador Malevich”. *Arte y parte*, nº 119, octubre-noviembre de 2015, p. 77.

JOOS, Petra (com.). *Alla luce del tempo* [catálogo de exposición]. Bolonia: Damiani Editore, 2006.

JUNCOSA, Enrique. “Los escultores también dibujan”. *El País*, Babelia, nº 216, 9 de diciembre de 1995, p. 21.

KNIGHT, Gregory. “Los más viejos de la generación más joven: los 10 artistas de ‘Época Nueva: pintura y escultura en España’ ocupan la Biblioteca Pública de Chicago”. *El País*, Artes, nº 10, 30 de abril de 1988.

KORTADI, Edorta; NOMEN, Montserrat (com.). *Esencias. Ikus usaina* [catálogo de exposición]. San Sebastián: Fundación Kutxa, 2001.

KRAUSS, Rosalind. “Corpus delicti”. En: *L’amour fou. Photography & Surrealism*. Nueva York/Washington: Abbeville Press Publishers. The Corcoran Gallery of Art, 1985.

KRAUSS, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”. En: KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1985.

Kulturzentrum Faust (28 de marzo de 2022) *Bau mit – Rund um die Stadt*. <https://www.kulturzentrum-faust.de/kunsthalle-faust/archiv-und-vorschau/fremdveranstaltungen/bau-mit-rund-um-die-stadt.html>.

LACALLE, Abraham. Entrevista realizada a Abraham Lacalle el 4 de diciembre de 2015 por hoyesarte.com, con motivo de su exposición *Pintura Bélica*, celebrada en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria. En: <https://www.hoyesarte.com/evento/2015/12/abraham-lacalle-pintura-belica-en-el-caam/> [consulta: 4-10-2019].

LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*. Guipúzcoa: Nerea, 2001.

LEÓN CASTILLEJO, María de (com.). *Entre bambalinas... arte y moda* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2013.

LINDNER, Silvia. “Arte español a partir de la colección Würth”. En: BARAÑANO, Kosme de (com.). *Arte español a partir de la colección Würth* [catálogo de exposición]. La Rioja: Museo Würth La Rioja, 2019, pp. 7-9.

LLANES, Lillian (com.). *Juguetes para Ícaro* [catálogo de exposición]. Valencia: Consorci De Museus de la Comunitat Valenciana, 2000.

LLOBREGAT, Enrique A.; YVARS, José F. *Historia de l’Art al País Valencià*. Valencia: Biblioteca d’Estudis i Investigacions, 1998.

LLORENS, Tomàs; MARQUÉS, Josep Vicent. *Els altres “75 anys de pintura valenciana”: proposta de treball col·lectiu de pintors del País Valencià*. Valencia: Col·lectiu d’Artistes Plàstics del País Valencià, 1976.

LÓPEZ, Ianko. “El día en que 11 artistas españoles ‘asaltaron’ el Guggenheim de Nueva York, gracias a ‘la Mr. Marshall del arte’”. *El País*, ICON, 2 de enero de 2019. En: https://elpais.com/elpais/2019/01/02/icon_design/1546429944_840182.html [consulta: 3-11-2021].

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Mondadori, 1990.

MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994.

MADERUELO, Javier. “Una nueva poética de la forma”. En: TORRENTE, Aurelio (dir.). *Una colección de escultura moderna española con dibujo* [catálogo de exposición]. Madrid: Instituto de Crédito Oficial, 1996, pp. 29-49.

MADERUELO, Javier (dir.). *Arte Público. Arte y Naturaleza* [actas de congreso]. Huesca: Diputación de Huesca, 1999.

MADERUELO, Javier. “Introducción: arte público”. En: MADERUELO, Javier (dir.). *Arte Público. Arte y Naturaleza* [actas de congreso]. Huesca: Diputación de Huesca, 1999.

MADERUELO, Javier; MARTÍN DE ARGILA, M^a Luisa (com.). *Poéticas del lugar. Arte público en España* [catálogo de exposición]. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2001.

MADERUELO, Javier. “Poéticas del lugar”. En: *Poéticas del lugar. Arte público en España*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2001, pp. 51-68.

MADRAMANY, Vicent (com.). *Avec sexe ou pas* [catálogo de exposición]. Perpignan: À cent mètres du centre du monde, 2009.

MANZANOS, Javier (com.). *10 años de adquisiciones en ARCO* [catálogo de exposición]. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 2005.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto: 1960-1972*. Madrid: Akal, 1972.

MARCHÁN FIZ, Simón. “Arte en España en el último cuarto de siglo”. En: *Arte en España 1977-2002*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002.

MARÍ, Rafa. “El arte es sagrado”. *Descubrir el arte*, nº 76, 2005, pp. 48-50.

MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.

Metropolis: das bild der stadt [catálogo de exposición]. Salzburgo: Museum der Moderne, 2005.

MIGUEL, Pilar de, et al. *El arte en el Senado*. Madrid: Secretaría General del Senado, 1999.

MILLET, Teresa (com.). *Escultura infinita* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2021.

MIRANDA OGANDO, José (com.). *La cerámica española y su integración en el arte* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura, 2006.

MIRÓ, Antoni (coord.). *Costeres, Ponts i xemeneies. Antoni Miró / Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Alicante: Ayuntamiento de Alcoy, 2016.

MOLINA, Juan Antonio. "El templo y la ofrenda". En: FARÍAS CAMPERO, Carolina (coord.). *Marta María Pérez Bravo* [catálogo de exposición]. Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009.

MOMOLI, Vinicio (com.). *Desde el mediterráneo. Quattordici proposte di arte spagnola* [catálogo de exposición]. Castelfranco Veneto: Casa di Giorgione, 1995.

MOREA, José (dir.). *Arte en barrica* [catálogo de exposición]. Chiva: Bodegas Vicente Gandía, 2009.

MORENO DE BARREDA, Fernando (dir.). *Calidoscopio español: arte joven de los 80* [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación General Mediterránea, 1984.

MOURE, Gloria. "Tiempo de indisciplina". *El Noticiero Universal*, 3 de febrero de 1983.

MOURE, Gloria. "La escultura como arquitectura de la imagen". En: CORRAL, María (coord.). *En tres dimensiones* [catálogo de exposición]. Barcelona: Fundación Caja de Pensiones, 1984.

MUÑOZ, Manuel. *La pintura contemporánea del País Valenciano (1900-1980)*. Valencia: Prometeo, 1981.

MUÑOZ, Manuel. *La pintura valenciana del siglo XX. 1950-1998*. Valencia: Federico Doménech, 1998.

MURRAY, Peter. "Reflexiones sobre la colección del IVAM". En: CÍSCAR, Consuelo; MURRAY, Peter (com.). *La escultura en la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2009, pp. 13-19.

MURRÍA, Alicia; NAVARRO, Mariano (com.). *Espacios públicos, sueños privados* [catálogo de exposición]. Madrid: Comunidad de Madrid, 1994.

NAVARRO BETANCOR, Sebastián M. *La escultura pública en Gran Canaria entre 1980 y 2010*. [Tesis doctoral]. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de la Laguna, 2013.

NAVARRO, Mariano (com.). *Imágenes de la abstracción. Pintura y Escultura Española, 1969-1989* [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación Caja Madrid, 1999.

NAVARRO, Mariano (com.). *Los setenta. Una década multicolor* [catálogo de exposición]. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2001.

PAPARONI, Demetrio (com.). *España. Arte español 1957. 2007* [catálogo de exposición]. Madrid: Skira, 2008.

Parpalló 15-41 [catálogo de exposición]. València: Diputación de Valencia, 1995.

PARREÑO, José María (coord.). *Grandes obras* [catálogo de exposición]. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 1999.

PASCUAL, Esther. Entrevista con Carmen Calvo. Valencia, 29 de junio de 2021.

PATUEL, Pascual. “Arte geométrico valenciano”. En: PATUEL, Pascual; PRATS, Rafael (com.). *Geométrica valencia. La huella del constructivismo. 1949-1999* [catálogo de exposición]. Valencia: Sala Parpalló, 1999, pp. 65-120.

PATUEL, Pascual; PRATS, Rafael (com.). *Geométrica valencia. La huella del constructivismo 1949-1999* [catálogo de exposición]. Valencia: Sala Parpalló, 1999.

PATUEL, Pascual. “Las nuevas opciones paisajísticas de los sesenta y setenta”. En: AGUILAR, Inmaculada; PATUEL, Pascual (com.). *Miradas distintas, distintas miradas. Paisaje valenciano en el siglo XX* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2002.

PATUEL, Pascual. *Arte actual*. Valencia: Universitat de València, 2016.

PATUEL, Pascual. *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*. Valencia: Universitat de València, 2019.

PAZ, Marga (com.). *Speed 2: la velocitat de les màquines* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2007.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.

PEIRÓ, Juan Bautista. “Lo viejo y lo nuevo del arte valenciano”. *Levante*, 19 de febrero de 1999.

PEREA, Ángeles (com.). *Diálogos con el agua* [catálogo de exposición]. Barcelona: Intermón Oxfam, 2007.

PÉREZ, David. “Leyendo en el instante: la producción escultórica y el discurso crítico”. En: CALLE, Román de la (coord.). *El arte valenciano en la década de los ochenta*.

Asociación Valenciana de Críticos de Arte [actas de congreso]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1993.

POWER, Kevin. “Un sentido de medida”. En: *1981-86. Pintores y escultores españoles*. [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1986.

POWER, Kevin. “Escultura española”. En: *Sculpture Contemporaine Spagnole* [catálogo de exposición]. Champagne: Ardenne, 1990.

PRADEL, Jean Louis; MARIN ANGLADA, Marta. *Arte contemporáneo: últimas tendencias*. Barcelona: Larousse, 2008.

PRATS RIVELLES, Rafael. “Apuntes sobre plástica geométrica”. En: PATUEL, Pascual; PRATS, Rafael (com.). *Geométrica valencia. La huella del constructivismo. 1949-1999* [catálogo de exposición]. Valencia: Sala Parpalló, 1999, pp. 29-32.

PRINCENTHAL, Nancy. “Excepciones a la norma: arte público urbano reciente”. En: *Poéticas del lugar. Arte público en España*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2001, pp. 37-50.

QUERALT, Rosa (com.). *4 ciutats. M. A. Campano, García Sevilla, Victor Mira, Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1986.

QUERALT, Rosa. “Construir la ciutat des de l’escultura”. En: QUERALT, Rosa (com.). *4 ciutats. M. A. Campano, García Sevilla, Victor Mira, Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 20.

RADIC, Sally (com.). *A través del claroscuro* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación Bancaja, 1996.

RADIC, Sally (com.). *Creación y figura. Figuración en el siglo XX* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación Bancaja, 1999.

Recortables [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Metta, 2000.

Redacción. “Lluvia de museos en el arte contemporáneo”. *El País*, 24 de noviembre de 2002. En: https://elpais.com/diario/2002/11/24/cultura/1038092401_850215.html [consulta: 1-10-2022].

RICO, Pablo J. “Manifiesto a favor de trece artistas injuriados”. *El Mundo*, 28 de agosto de 1999.

RICO, Pablo J. (com.). *+ - 25 años de arte en España. Creación y libertad* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003.

RICO, Pablo J. (com.). *Pintar palabras* [catálogo de exposición]. Madrid: Instituto Cervantes, 2003.

RICO, Pablo J. (com.). *25 años de arte y la Constitución. Libertad, pluralidad, convivencias en el arte valenciano contemporáneo* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2004.

RICO, Pablo J. (dir.). *SEA. Simposium Escultura Alicante. Escultura contemporánea Internacional*. Alicante: Patronato Municipal de Cultura de Alicante, 2005.

ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo (com.). *El coleccionismo privado: una mirada a la colección de Manolo Escobar* [catálogo de exposición]. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2007.

ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo (com.). *Artificios sobre papel. El dibujo en el arte contemporáneo* [catálogo de exposición]. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2008.

ROSE, Barbara (com.). *Monocromos. De Malévich al presente* [catálogo de exposición]. Madrid: Documenta Artes y Ciencias Visuales, 2004.

ROWELL, Margit (com.). *New Images from Spain* [catálogo de exposición]. Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1980.

SALAZAR, M^a José (com.). *De Picasso a Barceló* [catálogo de exposición]. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, 2001.

SALAZAR, M^a José (com.). *Hiszpaniska sztuka lat 80-90 z kolekcji Muzeum Narodowego Centrum Sztuki im. Królowej Zofii (Arte español de los años 80 y 90 en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.

SAMANIEGO, Fernando. “Ocho escultores interpretan ‘Ciudades sin nombre’”. *El País*, 10 de febrero de 1998. En: https://elpais.com/diario/1998/02/10/cultura/887065202_850215.html [consulta: 3-11-2021].

SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica. *La instalación en España. 1970-2000*. Madrid: Alianza, 2008.

SANZ CASTAÑO, Héctor. “Institucionalización y marginalidad del arte desviado en la Transición española”. En: RAMÍREZ, Juan Antonio (ed.). *El sistema del arte en España*. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 335-374.

SCHNEIDER, P. “Au Louvre avec Miró”. *Preuves* n° 154, diciembre de 1963, p. 37.

SEBBAG, Georges. “Lobo, ¿estás ahí?”. En: CÍSCAR, Consuelo; GUIGON, Emmanuel (com.). *Carmen Calvo* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2007.

SERRANO DE HARO, Amparo. “Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos”. *Polis: Revista Latinoamericana*, nº 17, 2007.

SIERRA, Rafael (com.). *Ojos de mar* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2007.

SOBRINO MANZANARES, Maria Luisa. *Escultura contemporánea en el espacio urbano: transformaciones, ubicaciones y recepción pública*. Madrid: Electa España, 1999.

Spagne. 23 artistes pour l’an 2000: peintures et sculptures [catálogo de exposición]. París: Artcurial, 1992.

STOICHITA, Victor I. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 2000.

SYCET TORRES, Pablo (com.). *El papel de la movida. Arte sobre papel en el Madrid de los ochenta* [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación Colección ABC, 2013.

TENA, Agustín. “New wave”. *El País*, 8 de julio de 1980. En: https://elpais.com/diario/1980/07/08/cultura/331855201_850215.html [consulta: 17-9-2022].

TOMÁS, Facundo (com.). *Desde Jaime I Hoy. Artistas emplazados por el tiempo transcurrido desde el siglo XIII* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2008 [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2008.

TORRE, Alfonso de la (com.). *Ciudades Cities* [catálogo de exposición]. Madrid: El Corte Inglés-Ámbito Cultural, 2010.

TORRE, Alfonso de la (com.). *New Images from Spain. Guggenheim, NY 1980* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería José de la Mano, 2018.

TORRENTE, Aurelio (dir.). *Una colección de escultura moderna española con dibujo* [catálogo de exposición]. Madrid: Instituto de Crédito Oficial, 1996.

TRINCADO SETTIER, Julián. *Arte en España 1918-1994*. Madrid: Alianza, 1995.

TRIONE, Vincenzo (com.). *Pintar sobre el mar. El mar como pretexto: obras de la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2010.

TUSELL, Javier (com.). *Claves de la España del siglo XX* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.

Una mirada nueva al arte del siglo XX [catálogo de exposición]. Barcelona: Galería de Arte Manuel Barbié, 2000.

VAZQUEZ DE PARGA, Ana (com.). *España en la XLII Bienal de Venecia* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores. Ministerio de Cultura, 1986.

VÁZQUEZ DE PARGA, Ana (dir.). *Rumbos de la Escultura Española en el siglo XX* [catálogo de exposición]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001.

VILLAESCUSA, José Vicente (coord.). *Abierto en cinco tiempos* [catálogo de exposición]. Valencia: Ayuntamiento de Mislata, 1986.

Voces reunidas: Colección AENA de arte contemporáneo [catálogo de exposición]. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 2006.

WARMAN, Alister (com.). *Three spanish artists* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.

YVARS, Jose Francisco (com.). *Un siglo de pintura valenciana 1880-1980: intuiciones y propuestas* [catálogo de exposición]. València: Institut Valencià d'Art Modern, 1994.

YVARS, José Francisco (com.). *Trozos, tramas, trazos. El collage en la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2012.

YVARS, José Francisco (com.). *Dibujos inéditos en la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2014.

19 esculturas de la 2ª mitad del siglo XX [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Guillermo de Osma, 2007.

ESPECÍFICA

ACHIAGA, Paula. “Miquel Navarro y Carmen Calvo, dos retablos entre hoy y ayer”. *El Cultural*, 26 de mayo de 2005, p. 66.

AGUILERA CERNI, Vicente. “Miquel Navarro y el juego de las construcciones”. *La Guía*, 3-9 de diciembre de 1990, p. 7.

AIMEUR, Carlos. “La Pantera Rosa cumplirá 30 años abandonada a su suerte”. *Valencia Plaza*, 27 de junio de 2014. En: <http://epocal.valenciaplaza.com/ver/134427/pantera-rosa-30-abandonada.html> [consulta: 17-7-20].

ALCÁZAR, I. (coord.). *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Gamarra y Garrigues, 1991.

ALIAGA, Juan Vicente. “Naturaleza y símbolo”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Diputación de Valencia. Sala Parpalló, 1988, pp. 13-16.

ALIAGA, Juan Vicente. “Arte español de los ochenta”. *RS: revista trimestral del Museo Nacional de Arte Reina Sofía*, nº 1, marzo-junio de 1989, pp. 42-50.

AMER, Biel. “El fluido en la urbe”. En: GIACOBBI, Karin; AMER, Biel (com.). *Fluido en la urbe* [catálogo de exposición]. Pollença: Ajuntament de Pollença, 2004, p. 41.

AMÓN, Santiago. “Miquel Navarro”. *El País*, 24 de febrero de 1977, p. 22.

ARENÓS, Lydia. “Miquel Navarro: físico y metafísico” [entrevista]. *Qué y dónde*, nº 274, 13-19 junio de 1983, p. 8.

ARENÓS, Lydia. “Miguel Navarro, buscando la autenticidad” [entrevista]. *Turia*, nº 1251, 25-31 de enero de 1988, pp. 17-20.

ARGILÉS, Alfredo. “En el estudio de Miquel Navarro. Un universo lleno de mundos”. *Descubrir el Arte*, nº 90, 2006, pp. 110-112.

ARROYO FERNÁNDEZ, María Dolores. “Miquel Navarro”. *Arteguía: revista mensual de arte*, nº 67, enero de 1993, p. 46.

ARTUNDO, N. “Vitoria levanta la vista”. *El Correo español-El Pueblo vasco*, 21 de febrero de 2002.

ASRY, Karim. “Miquel Navarro invita al público a idear sus propias ciudades”. *El País*, 16 de septiembre de 2008. En: https://elpais.com/diario/2008/09/16/paisvasco/1221594011_850215.html [consulta: 14-11-2022].

BALAGUER, L. “Miquel Navarro: «Muntatge amb transformador»”. *AVUI*, 30 de enero de 1983, p. 8.

BALLESTER AÑÓN, Rafael. “La modernidad en Turís”. *Papers d'educació i cultura*, nº 19, noviembre de 1986, p. 6.

BALLESTER AÑÓN, Rafael. “Miquel Navarro o la radicalidad” [entrevista]. *Turia*, nº 1224, 26 de julio de 1987.

BALLESTER AÑÓN, Rafael. “Miquel Navarro: a propósito de mástiles”. *Turia*, nº 1521, 29 de mayo-4 de abril de 1993, p. 95.

BALLESTER AÑÓN, Rafael. “Vemos como la época del todo vale está terminando: Miquel Navarro en el dulce dominio de su arte” [entrevista]. *Levante*, Posdata, nº 14, 26 de febrero de 1993, p. 1.

BARAÑANO, Kosme de. *Miquel Navarro*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999.

BARAÑANO, Kosme de. “Escultura y ciudad: Miquel Navarro”. En: *Miquel Navarro. Entre muros* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Marlborough, 2000, pp. 7-9.

BARAÑANO, Kosme de. “Escultura i ciutat: Miquel Navarro”. En: Miquel Navarro [número monográfico]. *Saó*, nº 31, 2000, pp. 6-7.

BARAÑANO, Kosme de. “El paisaje de la ciudad”. En: LLEDÓ, Juan Carlos (coord.). *Miquel Navarro. La ciudad roja* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003, pp. 2-13.

BARAÑANO, Kosme de. *El artista en su taller*. Madrid: TF Editores, 2003.

BELTRÁN, Adolf. “Miquel Navarro: la poètica de la ciutat”. *La ciutat de València: periòdic quinzenal d'informació urbana*, nº 68, 1987, p. 11.

BLANCH, María Teresa. “Miquel Navarro, barro y pirámide”. *Cimal*, nº 7, enero-febrero 1980, pp. 48-49.

BLANCO, Manuel (com.). *El mundo de Miquel* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.

BLANCO, Manuel. “El camino del guerrero”. En: GÓMEZ, Enric (com.). *Seis x Quince. 15 años de la Galería Edgar Neville* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, pp. 51-58.

BLANCO, Manuel. “Temps i espai de Miquel Navarro”. En: Miquel Navarro [número monográfico]. *Saó*, nº 31, 2000, pp. 8-10.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. “Del barro y la ciudad en la escultura de Miquel Navarro”. *Cimal*, nº 31, junio de 1987, pp. 17-32.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. “Miquel Navarro”. En: BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel; VILLAESCUSA BLANCA, José Vicente (com.). *Finisecular* [catálogo de exposición]. Valencia: Ayuntamiento de Mislata, 1989, pp. 86-87.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. “Tres razones para un reconocimiento. Miquel Navarro, Premio de las Artes de la CEOE”. *Levante*, 26 de octubre de 1990, p. 74.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. “Miquel Navarro”. *Cimal*, nº 46, 1996, pp. 22-26.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. “Notas sobre la escultura de Miquel Navarro”. *Cimal*, nº 46, 1996, pp. 22-26.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado. Esculturas, dibujos, pinturas y fotografías*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2015.

BONET, Juan Manuel. “Miguel Navarro constructor”. En: *M. Navarro en Galería de Arte Buades* [desplegable]. Madrid: Galería de Arte Buades, 1975, s/p.

BONET, Antonio. “Prodigios y maravillas de Miquel Navarro”. *Arteguía*, nº 51, 30 de noviembre de 1979, pp. 18-19.

BONET, Juan Manuel. “Miquel Navarro”. En: *Spagne. 23 artistes pour l'an 2000: peintures et sculptures* [catálogo de exposición]. París: Artcurial, 1992, p. 42.

BONET, Antonio. “Miquel Navarro y la ciudad virtual”. *ABC, Cultural*, nº 152, 30 de septiembre de 1994, p. 39.

BONET, Juan Manuel. “Divagaciones sobre Miquel Navarro”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Zaragoza: Galería Antonia Puyó, 1994, pp. 1-8.

BONET, Juan Manuel. “El arte de Miquel Navarro, en 140 páginas”. *Las Provincias*, 28 de septiembre de 2018. En: <https://www.lasprovincias.es/culturas/arte-miquel-navarro-20180928010056-ntvo.html> [consulta: 8-9-2021].

BONO, Ferran. “El cierre de la sala de Miquel Navarro abre una crisis en el IVAM”. *El País*, 27 de noviembre de 2014. En: https://elpais.com/cultura/2014/11/26/actualidad/1417030746_750869.html [consulta: 21-11-2022].

BRITO MOREIRA Álvaro (com.). *Miquel Navarro. Escultura íntima* [catálogo de exposición]. Santo Tirso: Cámara municipal de Santo Tirso, 2016.

BRITO MOREIRA, Álvaro. “Miquel Navarro. ‘Escultura íntima’”. En: BRITO MOREIRA Álvaro (com.). *Miquel Navarro. Escultura íntima* [catálogo de exposición]. Santo Tirso: Cámara Municipal de Santo Tirso, 2016, pp. 76-83.

BURDEOS, Rosa. “Los niños podrán jugar con la obra de Miquel Navarro en el Pompidou”. *Tendencias en las artes y el diseño*, nº 4, febrero de 1994, p. 18.

C. Calvo. *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Galería Temps, 1976.

CALLE, Román de la. “M. Navarro: El protagonismo de la ‘integración espacial’”. *Las Provincias*, 1 de julio de 1982, p. 27.

CALLE, Román de la. “M. Navarro. Els paisatges escultòrics”. *Saó*, nº 103, diciembre 1987-enero 1988, pp. 16-17.

CALLE, Román de la. “Miquel Navarro. Las construcciones escultóricas”. *Las Provincias*, 28 de enero de 1988.

CALLE, Román de la. “Miquel Navarro: La ciudad como paisaje”. *El Punto de las Artes*, nº 65, 19 de febrero de 1988.

CALLE, Román de la. “La idea de relació en les propostes escultòriques de Miquel Navarro”. En: Miquel Navarro [número monográfico]. *Saó*, nº 31, 2000, pp. 11-12.

CALVO SERRALLER, Francisco. “La escultura posmoderna de Miquel Navarro”. *El País*, Artes, nº 133, 29 de mayo de 1982, p. 3.

CALVO SERRALLER, Francisco. “Miquel Navarro”. *Art-Press*, febrero de 1982, p. 18.

CALVO SERRALLER, Francisco. “Miquel Navarro”. En: VAZQUEZ DE PARGA, Ana (com.). *España en la XLII Bienal de Venecia, 1986* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura y Ministerio de Asuntos Exteriores, 1986, pp. 10-14.

CALVO SERRALLER, Francisco. “Barceló y Miquel Navarro reciben los premios nacionales de Artes Plásticas”. *El País*, 19 de diciembre de 1986. En: https://elpais.com/diario/1986/12/19/cultura/535330808_850215.html[consulta: 17-7-2020].

CALVO SERRALLER, Francisco. “Miquel Navarro”. *Art Press*, nº 117, septiembre de 1987, p. 17.

CALVO SERRALLER, Francisco. “Instalaciones excéntricas”. *El País*, Artes, nº 13, 21 de mayo de 1988, p. 7.

CALVO SERRALLER, Francisco. “Alegría”. En: CÍSCAR, Consuelo (com.). *Miquel Navarro en la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2005, pp. 23-25.

CAMACHO, Noelia. “Miquel Navarro se reivindica en la galería Shiras”. *Las Provincias*, 23 de marzo de 2017. En: <https://www.lasprovincias.es/culturas/201703/24/miquel-navarro-reivindica-galeria-20170323234928-v.html> [consulta: 21-11-2021].

Canal Sala kubo-kutxa Aretoa. *Entrevista a Miquel Navarro. Exposición “Arqueologías imaginarias”* [Archivo de vídeo] (17 de febrero de 2017). Youtube. En: <https://www.youtube.com/watch?v=jXGDb6qGEyY&t=328s>.

CANO, Sara. “Miquel Navarro carga de sensualidad su muestra más antológica”. *Valencia Plaza*, 20 de julio de 2018. En: <https://valenciaplaza.com/Miquel-Navarro-carga-de-sensualidad-su-muestra-mas-antologica> [consulta: 14-11-2022].

CARRASCO, Bel. “‘Me siento profeta en mi tierra’: entrevista Miquel Navarro” [entrevista]. *Levante*, Posdata, nº 165, 10 de enero de 1997, p. 1.

CASADO, Luis. “¿Ciudad, Ciudades, Ciudadanos? ¡Cuidado!”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. La Rioja: Gobierno de La Rioja. Ayuntamiento de Logroño, 1993, pp. 3-10.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. “Miquel Navarro: constructor de otra ciudad”. En: CASTRO FLÓREZ, Fernando (com.). *Desplazamientos: siete artistas valencianos* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997, pp. 110-116.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. “Lugares del deseo. Las ciudades metafísicas de Miquel Navarro”. En: CERECEDA, Miguel (com.). *Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, pp. 150-155.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. “El paisaje escultórico de Miquel Navarro”. *Descubrir el arte*, nº 39, mayo de 2002, p. 29.

CERECEDA, Miguel. “Tiempo y melancolía en la obra de Miquel Navarro”. En: CERECEDA, Miguel (com.). *Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, pp. 145-149.

CHAPARRO, Francisco J. R. “En el fragor de la forma”. En: SIERRA, Rafael (com.). *Miquel Navarro. Figuras para la batalla* [catálogo de exposición]. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Fundación Cidade da Cultura de Galicia, 2011, pp. 57-73.

CHAPARRO, Francisco J. R. “Entrevista” [entrevista]. En: SIERRA, Rafael (com.). *Miquel Navarro. Figuras para la batalla* [catálogo de exposición]. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Fundación Cidade da Cultura de Galicia, 2011, pp. 75-79.

CHILLIDA, Alicia (coord.). *Miquel Navarro. Minerva Paranoica* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

CÍSCAR, Consuelo. “Escenarios urbanos”. En: CÍSCAR, Consuelo (com.). *Miquel Navarro en la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2005, p. 7.

CLEMENTE, José Luis. “Miquel Navarro: geografías y símbolos del deseo humano”. *Levante*, Posdata, nº 156, 18 de octubre de 1996, p. 5.

CLEMENTE, José Luis. “Geografía del poder y del deseo”. *Arte y parte*, nº 6, diciembre de 1996, pp. 53-57.

CLEMENTE, Jose Luis; GARRIDO, Chipi. “Los trasiegos de una época en la obra de Carmen Calvo y Miquel Navarro”. En: CLEMENTE, José Luis; GARRIDO, Chipi (com.). *Quaderns de l’escola: Carmen Calvo y Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 1997, pp. 5-7.

CLEMENTE, José Luis. “Carmen Calvo y Miquel Navarro, tras un retablo”. En: SIERRA, Rafael (com.). *Siglo XXI: Arte en la catedral de Burgos. Iconografías contemporáneas de Carmen Calvo y Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Burgos: Fundación Caja de Burgos, 2005, pp. 18-33.

CLOT, Manel. “Lejos del mundanal ruido”. *El País*, Artes, nº 41, 3 de diciembre de 1988, p. 6.

COLOMINA, Manuel. “Miquel Navarro, un escultor de Mislata con proyección internacional. ‘Soy mucho más valiente de lo que creía’”. *Noticias al día*, 21 de enero de 1983, p. 25.

COLOMINA, Francisco. “Miquel Navarro la escultura imaginante”. *RS: revista trimestral del Museo Nacional de Arte Reina Sofía*, nº 2, octubre de 1989, pp. 36-42.

COMBALÍA, Victoria. “Miquel Navarro viaja a la Fundación Miró”. *El País*, Artes, nº 168, 29 de enero de 1983, p. 4.

COMBALÍA, Victoria. “Miquel Navarro: lúcido, irónico, teatral”. *El País*, Babelia, nº 220, 6 de enero de 1996, p. 22.

DANVILA, José Ramón. “Recuerdos de la infancia”. *El Mundo*, 19 de octubre de 1996, p. 44.

DANVILA, José Ramón. “Valencia. Miquel Navarro. Casi cinco lustros de escultura”. *El Punto de las Artes*, 18-24 de octubre de 1996, p. 14.

DIEGO, Estrella de. “Colecciones de artistas. La exposición ‘El gabinete secreto’ ha jugado a repensar y reproducir el mundo interior y personal de Miquel Navarro a partir de las piezas de su colección”. *El País*, 8 de febrero de 2020. En:

https://elpais.com/cultura/2020/02/07/actualidad/1581094739_384110.html?event_log=fa&o=cerrado [consulta: 9-12-2020].

DURÁN, Dolores. “Miquel Navarro, poeta del paisaje”. En: DURÁN, Dolores (com.). *Miquel Navarro. Arqueologías imaginarias* [catálogo de exposición]. San Sebastián: Fundación Kutxa, 2017, pp. 23-31.

DURÁN, Dolores (com.). *Miquel Navarro. Fluids* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación Bancaja, 2018.

DURÁN, Dolores. “On està la meua gosseta?”. En: DURÁN, Dolores (com.). *Miquel Navarro. Fum controlat. Fumeral* [catálogo de exposición]. Valencia: Diputación de Valencia, 2022, p. 33.

DURÁN, Dolores (com.). *Miquel Navarro. Fum controlat. Fumeral* [catálogo de exposición]. Valencia: Diputación de Valencia, 2022

Entrevista en vídeo realizada por el IVAM con motivo de la exposición “El gabinete secreto de Miquel Navarro”. 2020. En: <https://www.ivam.es/es/exposiciones/caso-de-estudio-gabinete-secreto-de-miquel-navarro/> [consulta: 8-9-2022].

ESCO, Carlos; LUESMA, Teresa; MARCOS, Miguel (coord.). *Miquel Navarro. Sin lugar y sin nombre* [catálogo de exposición]. Huesca: Diputación de Huesca, 1992.

Escultura, dibujo, acuarela, collage y fotografía. Miquel Navarro [catálogo de exposición]. Ávila: Obra Social de Caja de Ávila, 2004.

FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio. “Miquel Navarro”. *Lápiz*, nº 13, febrero de 1984, pp. 15-16.

FERNÁNDEZ, Alicia. “Miquel Navarro”. *ABC, Cultural*, nº 250, 16 de agosto de 1996, p. 18.

FERNÁNDEZ, Montserrat. “Miquel Navarro. Prototipo de escultor de la nueva era”. *Revista MAN*, nº 26, 26 de diciembre de 1989, p. 66.

FERRANDO, Bartolomé. “El triunfo de lo efímero. El poema virtual”. En: *Miquel Navarro* [número monográfico]. *Saó*, nº 31, 2000, pp. 33-35.

FERRER GARCÍA, Alberto. “Un poniente abismal”. En: BRITO MOREIRA Álvaro (com.). *Miquel Navarro. Escultura íntima* [catálogo de exposición]. Santo Tirso: Cámara municipal de Santo Tirso, 2016, pp. 54-65.

FERRER GARCÍA, Alberto. “Los caminos de Miquel Navarro: una metafísica de la ausencia”. En: DURÁN, Dolores (com.). *Miquel Navarro. Arqueologías imaginarias* [catálogo de exposición]. San Sebastián: Fundación Kutxa, 2017, pp. 9-21.

FERRER RUIZ, Alberto. “Miquel Navarro. Universo íntimo”. *Capital arte*, año II, nº 19, 2016, pp. 6-7. En: https://www.academia.edu/31007687/Miquel_Navarro_universo_%C3%ADntimo [consulta: 12-10-2022].

FLÓREZ, Elena. “Miguel Navarro”. *Goya: revista de arte*, nº 213, noviembre-diciembre de 1989, p. 186.

FRANCÉS, Fernando. “Miquel Navarro, ciudades de deseo”. *ABC, Cultural*, nº 59, 18 de diciembre de 1992, p. 35.

FRANCÉS, Fernando (com.). *Miquel Navarro. Ciudad roja* [catálogo de exposición]. Santander: Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Cantabria, 2001.

GARCÉS, Laura. “La poesía del escultor Miquel Navarro”. *Las Provincias*, 6 de octubre de 2022. En: <https://www.lasprovincias.es/culturas/poesia-escultor-miquel-20221005195036-nt.html> [consulta: 20-11-2022].

GARCÍA BERRIO, Antonio; GARCÍA-BERRIO HERNÁNDEZ, Teresa. *Mediaciones. Miquel Navarro sobre Wallace Stevens*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2002.

GARCÍA CORTÉS, José Miguel. “Miquel Navarro o el somni de la metròpoli”. *Reüll: informació d'art i cultura visual*, nº 11, 1986, pp. 1-5.

GARCÍA GARCÍA, Manuel. “Naturaleza y urbe en la obra de Miquel Navarro”. *Turia*, nº 833, 21-27 de enero de 1980, pp. 2-27.

GARCÍA GARCÍA, Manuel. “Miquel Navarro: ‘Digamos que soy partidario de un eclecticismo’”. *Diario de Valencia*, 13 de febrero de 1981, p. 28.

GARCÍA GARCÍA, Manuel. “La fuente de Miquel Navarro”. *Turia*, nº 1076, 17-23 de septiembre de 1984.

GARCÍA GARCÍA, Manuel. “Miquel Navarro, la ciudad como tema”. *Lápiz*, nº 24, marzo-abril de 1985, pp. 15-19.

GARCÍA GARCÍA, Manuel. “Miquel Navarro, Premio Nacional de Artes Plásticas”. *Turia*, nº 1196, 5-11 de enero de 1987.

GARCÍA RUBÍ, Amalia. “Concupiscencia geométrica”. *Tendencias del mercado del arte*, nº 147, diciembre de 2021, p. 22.

GARCÍA, Ángeles. “Miquel Navarro, un iconoclasta en la Academia”. *El País*, 23 de enero de 2008. En: https://elpais.com/diario/2008/01/23/cultura/1201042804_850215.html [consulta: 14-11-2022].

GARCÍA, Ángeles. “Entre la ciudad y el cuerpo”. *El País*, 31 de diciembre de 2012. En: https://elpais.com/cultura/2012/12/28/actualidad/1356726431_991132.html [consulta: 7-11-2022].

GARCÍA, Vicente. “Vagines de cautxú”. En: Miquel Navarro [número monográfico]. *Saó*, nº 31, 2000, pp. 31-32.

GARNERÍA, José. “30 artistas valencians y 3 décadas de arte”. *Diario de Valencia*, 29 de noviembre de 1981.

GARNERIA, José. “Miquel Navarro”. En: BLASCO CARRASCOSA, J. Ángel; CALLE, Román de la; GARNERIA, José; PRATS RIVELLES, Rafael. *Plástica valenciana contemporánea*. Valencia: Promociones Culturales del País Valenciano, 1986, pp. 166-167.

GIACOBBI, Karin; AMER, Biel (com.). *Fluido en la urbe* [catálogo de exposición]. Palma de Mallorca: Ajuntament de Pollença, 2004.

GIRALT-MIRACLE, Daniel. “Miquel Navarro, constructor de formas”. *ABC, Cultural*, nº 213, 1 de diciembre de 1995, p. 37.

GIRALT-MIRACLE, Daniel. “El artista”. *Cuadernos del IVAM*, nº 03, primavera 2005, pp. 40-48.

GONZÁLEZ, Ángel (com.). *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Diputación Provincial de Valencia. Instituto Valenciano de estudios e investigación, 1988.

GONZÁLEZ, Ángel. “El vértigo de lo indiferente”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Diputación de Valencia / Sala Parpalló, 1988, pp. 7-12.

GONZÁLEZ, Ángel. “Miquel Navarro”. *El País*, 17 de noviembre de 1979, p. 3.

GRAS, Eric. “L’univers de Miquel Navarro”. *El Periódico Mediterráneo*, 24 de noviembre de 2019. En: <https://www.elperiodicomediterraneo.com/mediterraneo-en-valencia/cuadernos/2019/11/24/l-univers-miquel-navarro-40963022.html> [consulta: 17-7-2021].

HUICI, Fernando. (Sin título). En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Vandrés, 1979, pp. 17-18.

HUICI, Fernando. “El paisaje escultórico de Miquel Navarro”. *El País, Artes*, nº 1, 20 de febrero de 1988, p. 6.

HUICI, Fernando. “La estructura del yelmo”. *El País, Artes*, nº 148, febrero de 1991, p. 4.

JARQUE, Vicente. “Miquel Navarro: la arquitectura de las cosas”. *CYAN*, nº 9, abril de 1988, p. 13.

JARQUE, Vicente. “Miquel Navarro en retrospectiva”. *El País*, Babelia, nº 261, 2 de noviembre de 1996, p. 22.

JARQUE, Vicente. “Ciudades en tres planos”. *El País*, Babelia, 12 de noviembre de 2005. En: https://elpais.com/diario/2005/11/12/babelia/1131753977_850215.html [consulta: 10-12-2022].

JIMÉNEZ BLANCO, M^a Dolores. “Reflexiones sobre Miquel Navarro a la altura del año 2022”. En: DURÁN, Dolores (com.). *Miquel Navarro. Fum controlat. Fumeral* [catálogo de exposición]. Valencia: Diputación de Valencia, 2022, p. 9.

JOOS, Petra María. (Sin título). En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Bilbao: Galería Colón XVI, 2005.

Joyas de una arqueología propia. Valencia: Estudis Miquel Navarro, S.L., 2011.

JUNCOSA, Enrique. “Erótica de la ciudad”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Galería Luis Adelantado, 1996, p. 5.

JUNCOSA, Enrique. “Miquel Navarro”. En: CLEMENTE, José Luis; GARRIDO, Chipi (com.). *Quaderns de l'escola: Carmen Calvo y Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 1997, pp. 18-19.

KELLY, Liam. “Entrevista con Miquel Navarro” [entrevista]. En: KELLY, Liam; PÉREZ, David (com.). *Miquel Navarro 1973-1996* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996, pp. 39-55.

KELLY, Liam; PÉREZ, David (com.). *Miquel Navarro 1973-1996* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996.

LABEAGA, Igor. “Mi mirada hacia la arquitectura es poética, de sensación de espacio: Miquel Navarro, escultor”. *El País*, 21 de enero de 2004.

LABEAGA, Izaskun. “Miquel Navarro: ‘las ciudades son una síntesis cultural de sus habitantes’. El Museo Guggenheim incorpora a su colección una pieza del escultor valenciano”. *Gara*, 21 de enero de 2004.

LAGARDERA, Juan. “Miquel Navarro canjea la influencia oriental por la occidental, en busca de más radicalidad”. *La Vanguardia*, 22 de enero de 1988, p. 28.

LARRAURI, Eva. “Miquel Navarro confronta en Bilbao la reflexión de sus dibujos con la escultura”. *El País*, 22 de diciembre de 2002. En: https://elpais.com/diario/2002/12/22/paisvasco/1040589616_850215.html [consulta: 20-12-2022].

LLEDÓ, Juan Carlos (coord.). *Miquel Navarro. La ciudad roja* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003.

LLORENS, Tomàs. “Casa, época, barro, ciudad, juego. Cuatro notas sobre la escultura de Miquel Navarro”. En: CÍSCAR, Consuelo (com.). *Miquel Navarro en la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2005, pp. 313-316.

LOESCHER, Robert J. “Ironías urbanas. Las ciudades de Miquel Navarro”. En: TODOLÍ, Vicent (com.). *Miquel Navarro. Les ciutats* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 1990, pp. 7-88.

LOGROÑO, Miguel. “Arquitecto de sueños”. En: *II Salón de los 16* [catálogo de exposición]. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1982.

LOGROÑO, Miguel. “Miquel Navarro. Arquitecto de sueños”. *Diario 16*, 23 de mayo de 1982.

LOGROÑO, Miguel. “La ciudad de Miquel Navarro”. *Diario 16*, diciembre de 1985.

LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto. “Miquel Navarro: ‘Conexiones 2005’”. *Arteshoy Revista Digital de las Artes*, 2005. En: <https://www.arteshoy.com/art20060905-5.html> [consulta: 14-11-2022].

LUCAS, Antonio. “Miquel Navarro: ‘Mis ciudades son poemas habitables’”. *El Mundo*, 16 de noviembre de 2009. En: <https://www.elmundo.es/elmundo/2009/11/16/cultura/1258363116.html> [consulta: 17-11-2022].

M. Navarro en Galería de Arte Buades [desplegable]. Madrid: Galería de Arte Buades, 1975.

MADERUELO, Javier. “La Paranoia vertical de Miquel Navarro”. *El Independiente*, 9 de noviembre de 1989, p. 40.

MAGAÑA, María José. “Miquel Navarro, referencial y autobiográfico”. *Tendencias en las artes y el diseño*, nº 13, enero de 1995, pp. 42-43.

MÁÑEZ, Eva. “Mislata acogerá una colección permanente de Miquel Navarro como respuesta al IVAM”. *Valencia Plaza*, 19 de noviembre de 2014. En: <http://epoca1.valenciaplaza.com/ver/143795/mislata-acogera-una-coleccion-permanente-de-miquel-navarro-como-respuesta-al-ivam.html> [consulta: 14-10-2021].

MARCO, Carlos D. “Versión intimista de Miquel Navarro”. *ABC, Cultural*, nº 258, 11 de octubre de 1996, p. 31.

MARÍ, Rafa. “Miquel Navarro: ‘El arte es una necesidad’”. *Diario de Valencia*, 15 de julio de 1981, p. 27.

MARÍ, Rafa. “Miquel Navarro: ‘No hay diferencia entre mi obra y mi persona’” [entrevista]. *Cartelera Turia*, nº 992, 7-13 de febrero de 1983.

MARÍ, Rafa. “La calle no tiene techo”. *La ciutat de València: periòdic quinzenal d'informació urbana*, nº 17-18, 1984, p. 23.

MARÍ, Rafa. “Entre el orden y el caos” [entrevista]. En: VAZQUEZ DE PARGA, Ana (com.). *España en la XLII Bienal de Venecia, 1986* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura y Ministerio de Asuntos Exteriores, 1986, pp. 34-38.

MARÍ, Rafa. “O marcar los límites para buscar lo ilimitado”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Gamarra y Garrigues, 1988.

MARÍ, Rafa. “Sorolls estranys a Mislata”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Barcelona: Galería Joan Prats, 1988.

MARÍ, Rafa. “Las puertas nunca terminan de estar bien cerradas”. En: CHILLIDA, Alicia (coord.). *Miquel Navarro. Minerva Paranoica* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

MARÍ, Bartomeu. “Miquel Navarro. Sprudelnde Städte”. En: BARAÑANO, Kosme de; WEBER, Sylvia (com.). *Spanische Kunst am Ende des Jahrhunderts* [catálogo de exposición]. Sigmaringen: Thorbecke, 1999.

MARÍN, Emilio. “Entrevista a Miquel Navarro”. En: Miquel Navarro [número monográfico]. *Saó*, nº 31, 2000, pp. 20-21.

MARÍ, Rafa. “L’erotisme en la obra de Miquel Navarro. Desig i temor al fal.lus”. En: Miquel Navarro [número monográfico]. *Saó*, nº 31, 2000, pp. 28-30.

MARÍ, Rafa. “Un artista vinculado a catorce ciudades”. *Descubrir el arte*, nº 39 año IV, mayo de 2002, p. 32.

MARÍ, Rafa. “Miquel Navarro, de costa a costa”. *Descubrir el arte*, nº 171, mayo de 2013, p. 93.

MARÍ, Rafa. “Aventuras de la Pantera Rosa”. *Las Provincias*, 26 de junio de 2017. En: <https://www.lasprovincias.es/comunitat/opinion/aventuras-pantera-rosa-20170626085553-nt.html> [consulta: 17-7-20].

MARTÍ, Joan Carles. “Miquel Navarro: ‘La cultura es la mejor forma de convivir en una sociedad más justa’”. *Levante*, 30 de octubre de 2021. En: <https://www.levante-emv.com/comunitat-valenciana/2021/10/30/miquel-navarro-cultura-mejor-forma-58993253.html> [consulta: 14-11-2022].

MARTÍNEZ PÉREZ, Herminia. *Construyendo los paisajes del cuerpo humano: Miquel Navarro* [tesis doctoral]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1990.

MÁS, Manuel. "Miquel Navarro". En: MÁS, Manuel (dir.). *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Valencia: Mas-Ivars Editores, 1972.

"Miquel Navarro, 1945". *Revista internacional de arte*, nº 0, 1989, pp. 36-39.

"Miquel Navarro". *Tesela: boletín del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes y Profesores de Dibujo*, nº 10, 1990, p. 16.

"Miquel Navarro in mostra a Napoli". En: <http://galleria.mimmoscognamiglio.com/navarro-2001>.

Miquel Navarro [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Vandrés, 1979.

Miquel Navarro en Galería de Arte Buades [catálogo de exposición]. Madrid: Galería de Arte Buades, 1979.

Miquel Navarro. Esculturas, acuarelas, dibujos. 1972-1982. [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Fernando Vijande, 1982.

Miquel Navarro [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Gamarra y Garrigues, 1988.

Miquel Navarro [catálogo de exposición]. Barcelona: Galería Joan Prats, 1991.

Miquel Navarro [catálogo de exposición]. La Rioja: Gobierno de La Rioja. Ayuntamiento de Logroño, 1993.

Miquel Navarro [catálogo de exposición]. Zaragoza: Galería Antonia Puyó, 1994.

Miquel Navarro, escultura y lenguajes [catálogo de exposición]. Álava: Diputación foral de Álava. 1996.

Miquel Navarro [catálogo de exposición]. Zaragoza: Galería Antonia Puyó, 1999.

Miquel Navarro [catálogo de exposición]. Bilbao: Galería Colón XVI, 2002.

Miquel Navarro [catálogo de exposición]. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2002.

Miquel Navarro. Recent Works [catálogo de exposición]. Nueva York: Galería Marlborough, 2002.

Miquel Navarro [catálogo de exposición]. Bilbao: Galería Colón XVI, 2005.

Miquel Navarro [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Marlborough, 2005.

Miquel Navarro. Simbioses: arquitecturas do corpo e da cidades [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2007.

Miquel Navarro. *Monumentos y Multitud* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Fernández Braso, 2014.

MIRÓ, Antoni (dir.). *La mirada de Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Alcoy: Ayuntamiento de Alcoy, 2014.

MIRÓ, Antoni. “Miquel Navarro. La mirada del artista”. En: MIRÓ, Antoni (dir.). *La mirada de Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Alcoy: Ayuntamiento de Alcoy, 2014.

MIRÓ, Antoni (dir.). *Dibuixos de Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Alicante: Ayuntamiento de Alcoy, 2018.

MONDINO, Enzo. “Las tres efes de Miguel Navarro: felices fantasías fálicas”. *Turia*, nº 1357, 5-11 febrero de 1990, pp. 86-87.

MONDINO, Enzo. “L’Almodí se enamora de Miquel Navarro”. *Turia*, nº 1707, 21 al 27 de octubre de 1996, pp. 84-85.

MONTER, Josep; SORIANO, Julio (org.). *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Diputación de Valencia. Sala Parpalló, 1988.

MOURE, Gloria. “Miquel Navarro: Beharrlichkeit und Ungewi heit”. En: *Synonyme für Skulptur. Trigon 85* [catálogo de exposición]. Graz: Das Kulturreferat, 1985, pp. 152-160.

MUCHNIC, S. “Las obras disímiles de Miquel Navarro y Carmen Calvo, que se exhiben en Fisher Galería de la USC, tienen una preocupación común de soledad y la soledad final de la humanidad”. *Revista Los Angeles Times*, 5 de septiembre de 1997.

MUÑOZ, Manuel. “Miquel Navarro, un luxe senzill”. En: Miquel Navarro [número monográfico]. *Saó*, nº 31, 2000 pp. 26-27.

MURRÍA, Alicia. “Miquel Navarro”. *Lápiz*, nº 91, febrero de 1993, pp. 77-78.

NAVARRO, Mariano. “Miquel Navarro. El tamaño de la ambición”. *El País*, Semanal, 1 de octubre de 1989, pp. 60-63.

NAVARRO, Mariano. “Miquel Navarro: Jardín de cactus”. *El Cultural*, 19 de febrero de 2016. En: https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20160219/miquel-navarro-jardin-cactus/103490032_0.html [consulta: 18-9-2022].

NAVARRO, Miquel. Conversación con Carmen Calvo. En: *C. Calvo. Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Galería Temps, 1976, s/p.

NAVARRO, Miquel. (Sin título). En: *Miquel Navarro. Esculturas, acuarelas, dibujos. 1972-1982*. [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Fernando Vijande, 1982, pp. 2-3.

NAVARRO, Miquel. “Entrevista con Sergi Aguilar”. En: *Miquel Navarro. Esculturas, acuarelas, dibujos. 1972-1982*. [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Fernando Vijande, 1982, pp. 3-28.

NAVARRO, Miquel. “Textos de artistas”. *Reüll: informació d'art i cultura visual*, nº 11, 1986, p. 6.

NAVARRO, Miquel. “Autobiografía”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Valencia: Diputación de Valencia. Sala Parpalló, 1988, pp. 17-18.

NAVARRO, Miquel. *Las ciudades*. Madrid: Celeste Ediciones. Ediciones de la Torre de Babel, 1992.

NAVARRO, Miquel. “La actualidad del arte”. *Diario 16*, nº 382, 1993, p. 8.

NAVARRO, Miquel. “Contra la pereza”. *Arte y parte*, nº 9, junio-julio 1997, p. 8.

NAVARRO, Miquel. “La fuente, conexión inaugural con el elemento humano”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Zaragoza: Galería Antonia Puyó, 1999.

NAVARRO, Miquel. “La medida de lo íntimo y la medida de lo propagandístico”. En: BIOT, Pepe (coord.). *Escultura en hierro: Vila-real 2000* [catálogo de exposición]. Castellón: Ayuntamiento de Villarreal, 2000.

NAVARRO, Miquel. “Un símbolo del deseo”. *Descubrir el Arte*, nº 52, junio de 2003, p. 54.

NAVARRO, Miquel. “La relación con mi obra”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Cantabria: Gobierno de Cantabria, 2004.

NAVARRO, Miquel. Conferencia. En: “Artistas de la colección”. Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), 31 de marzo de 2004. [Grabación en vídeo. Archivo IVAM].

NAVARRO, Miquel. “Miquel Navarro”. En: SIERRA, Rafael (com.). *Siglo XXI: arte en la Catedral de Burgos. Iconografías contemporáneas de Carmen Calvo y Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Burgos: Fundación Caja de Burgos, 2005, p. 37.

NAVARRO, Miquel. “Poemas”. *Cuadernos del IVAM*, nº 03, primavera 2005, pp. 36-39.

NAVARRO, Miquel. *Juegos de la infancia, donde se fragua el arte*. Discurso de ingreso como académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 29 de noviembre de 2009.

NAVARRO, Miquel. “Desde el espejo retrovisor. Breves notas acerca de la evolución de mi trabajo artístico”. En: *Miquel Navarro. Monumento y multitud* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Fernández-Braso, 2014, pp. 52-57

NAVARRO, Miquel. Discurso de ingreso como académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de València, 14 de diciembre de 2021.

OLIVARES, Rosa. “Miquel Navarro”. *Lápiz*, nº 31, enero-febrero de 1986, pp. 62-63.

OLIVARES, Rosa. “Miquel Navarro”. *Lápiz*, nº 50, mayo-junio de 1988, p. 95.

OLIVARES, Rosa. “Miquel Navarro”. *Lápiz*, nº 76, marzo de 1991, p. 87.

ORTIZ, Pedro. “El mismo día en que se inauguraba, ya hubo alguien que la llamó ‘la Pantera Rosa’. Y no me molesta, porque el ciudadano ha hecho propio ese nombre”. *Las Provincias*, 18 de abril de 2010. En: <https://www.lasprovincias.es/v/20100418/comunitat/mismo-inauguraba-hubo-alguien20100418.html#:~:text=%2DEl%20mismo%20d%C3%ADa%20en%20que,la%20polivalencia%20de%20las%20cosas> [consulta: 17-7-2020].

PASCUAL, Esther (com.). *Terra plana* [catálogo de exposición]. Castellón: Fundació Caixa Castelló, 2019.

PASCUAL, Esther. Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 12 de diciembre de 2019.

PASCUAL, Esther. Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 30 de marzo de 2020.

PASCUAL, Esther. Entrevista con Miquel Navarro. Mislata (Valencia), 27 de mayo de 2020.

PASTOR, Santiago. “Miquel Navarro. 25 dibuixos”. En: MIRÓ, Antoni (dir.). *Dibuixos de Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Alicante: Ayuntamiento de Alcoy, 2018.

PEIRÓ, Juan Bautista. “Miquel Navarro: la madurez del hacedor de ciudades”. *Levante*, Posdata, nº 165, 10 de enero de 1997, p. 6.

PEIRÓ, Juan Bautista. “De la ciudad al cuerpo. El cuerpo de la ciudad”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Marlborough, 2005.

PEREIRA, Rui M. “Miquel Navarro”. En: *Miquel Navarro. Simbioses: arquitecturas do corpo e da cidades* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2007, pp. 20-22.

PERERA, Marga. “El inventor de ciudades”. *Tendencias de Arte*, octubre de 2014, p. 32.

PÉREZ VILLÉN, Ángel L. “Miquel Navarro. Juana de Aizpuru”. *Revista Lápiz*, nº 113, junio de 1995, p. 95.

PÉREZ, David. “Miguel Navarro”. *Lápiz*, nº 66, marzo de 1990, p. 71.

PÉREZ, David. “El tambor de arcilla (y la ciudad de hojalata)”. En: KELLY, Liam; PÉREZ, David (com.). *Miquel Navarro 1973-1996* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996, pp. 15-37.

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo. “Pasaje de Miquel Navarro”. En: *Miquel Navarro. Simbioses: arquitecturas do corpo e da cidades* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2007, pp. 28-52.

PINYA, Frederic (com.). *Miquel Navarro: montajes, composiciones y figuras* [catálogo de exposición]. Mallorca: Pelaires Centre Cultural Contemporani, 2006.

POWER, Kevin. “Miquel Navarro: les metàfores del poder i del desig”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Barcelona: Galeria Joan Prats, 1991.

POWER, Kevin. “Las metáforas del poder”. En: *Miquel Navarro, escultura y lenguajes* [catálogo de exposición]. Álava: Diputación foral de Álava, 1996.

PRATS RIVELLES, Rafael. “Miquel Navarro, en Parpalló”. *Qué y dónde*, nº 516, 1-7 de febrero de 1988, p. 11.

PRATS RIVELLES, Rafael. “Miquel Navarro, el más internacional de nuestros artistas finiseculares. Una escultura de aquí y ahora mismo”. *Levante*, 26 de enero de 1990, p. 67.

PRATS RIVELLES, Rafael. “La estatuaria y la arquitectura como utopías: Miquel Navarro en el IVAM (donde corresponde)”. *Qué y dónde*, nº 620, 29 de enero al 4 de febrero de 1990, p. 8.

PUENTE, Juan Manuel (dir.). *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Cantabria: Gobierno de Cantabria, 2004.

QUARESMA, Julio. “Miquel Navarro: Atmósferas urbanas o de la Antropomorfia de las ciudades”. En: *Miquel Navarro. Simbioses: arquitecturas do corpo e da cidades* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2007, pp. 54-74.

QUERALT, Rosa. “Miquel Navarro y sus territorios poblados de estímulos”. En: VAZQUEZ DE PARGA, Ana (com.). *España en la XLII Bienal de Venecia, 1986* [catálogo de exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura y Ministerio de Asuntos Exteriores, 1986, pp. 26-27.

RAMÓN JARNE, Ricardo. “Miquel Navarro”. *El Guia*, nº 18, marzo de 1993, pp. 88-89.

REAL, Olga. “Retrospectiva del escultor en Parpalló. Miquel Navarro: ‘El arte es biográfico y se mueve en un terreno subjetivo’”. *Levante*, 22 de enero de 1988, p. 29.

Redacción. “Aquéllos 80”. *Arte y parte*, nº 1, febrero de 1996, p. 95.

Redacción. “Artistas y críticos de arte defienden la independencia del director del IVAM”. *La Vanguardia*, 26 de noviembre de 2014. En: <https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20141126/54420250878/artistas-criticos-defienden-independencia-director-ivam.html>. [consulta: 3-2-2022].

Redacción. “El alcalde de Mislata acompaña a Miquel Navarro en Alcoi”. *El Meridiano*, 5 de diciembre de 2014. En: <https://www.elmeridiano.es/el-alcalde-de-mislata-acompana-miquel-navarro-en-alcoi/> [consulta: 6-2-2022].

Redacción. “El Bellas Artes acoge por cinco años una escultura de Miquel Navarro”. *El País*, 22 de julio de 2006. https://elpais.com/diario/2006/07/22/paisvasco/1153597214_850215.html [consulta: 19-7-2020].

Redacción. “La escultura de Miquel Navarro llega a galería Shiras”. *Valencia Plaza*, 15 de marzo de 2017. En: <https://valenciaplaza.com/la-escultura-de-miquel-navarro-llega-a-galeria-shiras> [consulta: 19-9-2022].

Redacción. “Las ‘ciudades’ de Miquel Navarro, en el Guggenheim”. *El Mundo del siglo veintiuno del País Vasco*, 24 enero 2004.

Redacción. “Miquel Navarro anticipa en plena calle la Colección Polo”. *La tribuna de Toledo*, 26 de marzo de 2019. En: <https://www.latribunadetoledo.es/Noticia/z2143b24c-b372-ed5f-f1498a034dbe2913/201903/Miquel-Navarro-anticipa-en-plena-calle-la-Coleccion-Polo> [consulta: 15-4-2020].

Redacción. “Miquel Navarro toma posesión como nuevo académico en la Real Academia de San Carlos”. *Valencia Plaza*, 14 de diciembre de 2021. En: <https://valenciaplaza.com/miquel-navarro-toma-posesion-como-nuevo-academico-en-la-real-academia-de-san-carlos> [consulta: 19-12-2021].

Redacción. “Miquel Navarro: ‘El arte y la cultura son el corazón y la columna que sostienen nuestra civilización’”. *20 minutos*, 14 de diciembre de 2021. En: <https://www.20minutos.es/noticia/4925026/0/miquel-navarro-el-arte-y-la-cultura-son-el-corazon-y-la-columna-que-sostienen-nuestra-civilizacion/> [consulta: 19-12-2021].

Redacción. “Miquel Navarro: la ciudad encantada (1982-1996). Quince años de arte”. *Lápiz*, nº 125, octubre de 1996, p. 68-69.

Redacción. “Miquel Navarro”. *Arte y parte*, nº 4, agosto de 1996, p. 160.

Redacción. “Miquel Navarro”. *Arte y parte*, nº 5, octubre de 1996, p. 109.

REYERO, Carlos. “Arquitectura viva”. *Descubrir el Arte*, nº 52, junio de 2003, pp. 54-55.

RIVAS, Francisco. “Miquel Navarro. Gana Egipto, pierden Las Vegas”. *Pueblo*, 5 de enero de 1980.

RODRIGUEZ, Delfín. “La escultura como metáfora de la ciudad y del cuerpo”. En: *Escultura, dibujo, acuarela, collage y fotografía. Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Ávila: Obra Social de Caja de Ávila, 2004.

RODRÍGUEZ, Delfín. “Miquel Navarro. Laberinto urbano”. *Cuadernos del IVAM*, nº 06, invierno 2006.

RODRIGUEZ, Delfín. “Laberinto urbano”. *Cuadernos del IVAM*, nº 06, invierno 2014.

ROS, Mónica. “‘He puesto mucha ilusión en diseñar el «Almassil»’”. *Levante*, 7 de febrero de 2010. En: <https://www.levante-emv.com/comunitat-valenciana/2010/02/07/he-puesto-ilusion-disenar-almassil-13169632.html> [consulta: 9-12-2021].

ROSE, Barbara. “El legado de Miquel Navarro. Paisajes Mágicos”. *Cuadernos del IVAM*, nº 03, primavera 2005, pp. 20-33.

ROWELL, Margit. “Physical/Metaphysical epistemology: Miquel Navarro”. En: ROWELL, Margit (com.). *New Images from Spain* [catálogo de exposición]. Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1980, p. 34.

RUBIRA, Sergio (com.). *Miquel Navarro: Dolmen. Arqueología del placer y de la tristeza* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Fernández-Braso, 2021.

RUBIRA, Sergio. “Sobre la mesa”. En: RUBIRA, Sergio (com.). *Miquel Navarro: Dolmen. Arqueología del placer y de la tristeza* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Fernández-Braso, 2021.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. “Miquel Navarro. Ciudades de suelo y sueño”. En: BRITO MOREIRA Álvaro (com.). *Miquel Navarro. Escultura íntima* [catálogo de exposición]. Santo Tirso: Cámara municipal de Santo Tirso, 2016, pp. 66-75.

SALVADOR, Amadeo. “Miquel Navarro ‘permanente’ en el IVAM”. *Cadena Ser*, 16 de septiembre de 2013. En: https://cadenaser.com/emisora/2013/09/16/radio_valencia/1379289019_850215.html [consulta: 29-4-2022].

SAMANIEGO, Fernando. “Miquel Navarro, constructor: el escultor presenta su ‘Minerva paranoica’ en el Palacio de Cristal del Retiro madrileño”. *El País*, Artes, nº 85, octubre de 1989, p. 12.

SAMANIEGO, Fernando. “Artistas con cuadernos”. *El País*, Babelia, nº 99, 4 de septiembre de 1993, pp. 16-17.

SAMANIEGO, Fernando. “Miquel Navarro monta en una isla de Venecia su ‘Ciudad muralla’”. *El País*, 24 de junio de 2000. En: https://elpais.com/diario/2000/06/24/cultura/961797609_850215.html [consulta: 9-12-2022].

SÁNCHEZ SEOANE, Loreto. “Miquel Navarro, el poder que pincha”. *El Mundo*, 25 de febrero de 2016. En: <https://www.elmundo.es/cultura/2016/02/25/56ce0fb5268e3ef27a8b4616.html> [consulta: 12-10-2021].

SANCRISTÓVAL, Pedro de. “Mi escultura es mi ego” [entrevista]. En: *Miquel Navarro, escultura y lenguajes* [catálogo de exposición]. Álava: Diputación foral de Álava, 1996.

SANCRISTÓVAL, Pedro de. “Des de l’interior, des de l’exterior, l’espai contemplat”. En: Miquel Navarro [número monográfico]. *Saó*, nº 31, 2000, pp. 13-14.

SANCRISTÓVAL, Pedro de. “Desde el interior, desde el exterior: el espacio contemplado”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Bilbao: Galería Colón XVI, 2002.

SAURA, Antonio. “Sin lugar y sin nombre. 8 notas para Miquel Navarro”. En: ESCO, Carlos; LUESMA, Teresa; MARCOS, Miguel (coord.). *Miquel Navarro. Sin lugar y sin nombre* [catálogo de exposición]. Huesca: Diputación de Huesca, 1992.

SAVATER, Fernando. “Miquel Navarro: donde esperan las almas”. En: SAVATER, Fernando. *A decir verdad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Semillas neolíticas [catálogo de exposición]. Perpiñán: À cent mètres du centre du monde, 2013.

SENA, Laura. “Mislata inaugura la escultura ‘Caminante’ de Miquel Navarro en una avenida”. *Levante*, 23 de mayo de 2022. En: <https://www.levante-emv.com/horta/2022/05/23/mislata-inaugura-escultura-caminante-miquel-66443868.html> [consulta: 2-6-2022].

SERRANO, Alejandro. “Miquel Navarro y sus poemas de la mirada”. *El Hype*, 24 de julio de 2018. En: <https://elhype.com/miquel-navarro-y-sus-poemas-de-la-mirada/> [consulta: 14-11-2022].

SIERRA, Rafael (com.). *Siglo XXI: arte en la Catedral de Burgos. Iconografías contemporáneas de Carmen Calvo y Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Burgos: Fundación Caja de Burgos, 2005.

SIERRA, Rafael. “Éxtasis en la Catedral de Burgos”. En: SIERRA, Rafael (com.). *Siglo XXI: arte en la Catedral de Burgos. Iconografías contemporáneas de Carmen Calvo y*

Miquel Navarro [catálogo de exposición]. Burgos: Fundación Caja de Burgos, 2005, pp. 11-13.

SIERRA, Rafael. “Miquel Navarro: ‘La belleza me obsesiona y me asfixia’” [entrevista]. En: CÍSCAR, Consuelo (com.). *Miquel Navarro en la colección del IVAM* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2005, pp. 27-36.

SIERRA, Rafael (com.). *Miquel Navarro. Figuras para la batalla* [catálogo de exposición]. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia y Fundación Cidade da Cultura de Galicia, 2011.

SIERRA, Rafael. “Arqueología de lo humano”. En: SIERRA, Rafael (com.). *Miquel Navarro. Figuras para la batalla* [catálogo de exposición]. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia y Fundación Cidade da Cultura de Galicia, 2011, pp. 39-55.

SIERRA, Rafael. “Aproximación a la escultura de Miquel Navarro”. En: *Semillas neolíticas* [catálogo de exposición]. Perpiñán: À cent mètres du centre du monde, 2013.

SIERRA, Rafael. “La ciudad es orgánica, es un cuerpo tanto yacente como erguido”. *Revista La Fundación*, nº 35, 2016.

SIMÓ, Trinidad. “Miquel Navarro y la ciudad fantástica”. *Las Provincias*, 24 de noviembre de 1974, p. 29.

SIMÓ, Trinidad. “La ciudad de Miquel Navarro”. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, nº 183, 1989, pp. 151-155.

SOLANA, Guillermo. “Miquel Navarro”. En: MIGUEL, Pilar de, et al. *El arte en el Senado*. Madrid: Secretaría General del Senado, 1999, p. 426.

SOLANA, Guillermo. “La pieza perdida”. En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2002, pp. 11-28.

SPIEGEL, Olga. “Las ciudades que imaginaron los artistas, en el CCCB”. *La Vanguardia*, 24 octubre 2003.

TATAY, Genoveva. “Miquel Navarro, en la XII Bienale de París”. *Generalitat*, nº 57, noviembre de 1982, 2ª quincena, p. 28.

THOMAS, Tessa. “Miguel Navarro, Spanish Sculptor”. *The European*, 28-31 de octubre de 1993, pp. 16-17.

TODOLÍ, Vicent (com.). *Miquel Navarro. Les ciutats* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 1990.

TOLEDO, Joan A. (Sin título). En: *Miquel Navarro* [catálogo de exposición]. Madrid: Galería Vandrés, 1979, pp. 3-5.

TOMÁS, Facundo. “Miquel Navarro”. En: TOMÁS, Facundo (com.). *Desde Jaime I Hoy. Artistas emplazados por el tiempo transcurrido desde el siglo XIII* [catálogo de exposición]. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2008, pp. 75-99.

TORRES, Salva. “El arte lírico de Miquel Navarro”. *Makma*, 1 de mayo de 2017. En: <https://www.makma.net/el-arte-lirico-de-miquel-navarro> [consulta: 14-11-2022].

TORRES, Salva. “Los secretos al descubierto de Miquel Navarro”. *El Mundo*, 30 de enero de 2020. En: <https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2020/01/30/5e31ddc3fdddf4e7d8b461c.html> [consulta: 15-11-2022].

TRIONE, Vincenzo. “Las ciudades de Gulliver”. En: PINYA, Frederic (com.). *Miquel Navarro: montajes, composiciones y figuras* [catálogo de exposición]. Mallorca: Pelaires Centre Cultural Contemporani, 2006, pp. 9-14.

VILLAESCUSA BLANCA, José Vicente. “Conversación con Miquel Navarro” [entrevista]. *Cimal*, nº 38, julio de 1990, pp. 80-83.

VILLALBA, Soledad. “Artistas españoles en París y fuera de la Fiac”. *CYAN*, nº 12, diciembre de 1988, pp. 8-9.

YTURRALDE, José María. “Volums i espais en Miquel Navarro”. En: Miquel Navarro [número monográfico]. *Saó*, nº 31, 2000, pp. 15-18.

www.miquelnavarro.com.

