MIQUEL NAVARRO
ESCULTURA ÍNTIMA

MUSEU INTERNACIONAL ESCULTURA CONTEMPORÂNEA

MIQUEL NAVARRO
ESCULTURA ÍNTIMA

MUSEU
INTERNACIONAL
ESCULTURA
CONTEMPORÂNEA

6
JOAQUIM BARBOSA FERREIRA COUTO (Dr.)
Presidente da Câmara Municipal de Santo Tirso
Mayor of Santo Tirso
Alcalde de Santo Tirso

9
ESCULTURA ÍNTIMA

45
CASA DE PASSO

54
ALBERTO FERRER GARCÍA
Um poente abismal
An abyssal sunset
Un poniente abismal

66
ALBERTO RUIZ DE SAMANIEGO
Miquel Navarro. Cidades no solo e no sonho
Miquel Navarro. Dreamlike cities on the ground
Miquel Navarro. Ciudades de suelo y sueño

76
ÁLVARO BRITO MOREIRA
Miquel Navarro "Escultura íntima"
Miquel Navarro "Intimate sculpture"
Miquel Navarro "Escultura íntima"

86
BIOGRAFIA
BIO NOTE
BIOGRAFÍA

Transformar a cidade de Santo Tirso numa referência nacional e internacional no âmbito da arte contemporânea, em estreita relação com o urbanismo e o património da cidade, resultou da concretização de um projeto iniciado há cerca de duas décadas e meia que impôs a observância de critérios e princípios rigorosos que sempre respeitaram a primazia da arte. A sua implementação influenciou o modo como se valorizou, potenciou e qualificou a sede do concelho, introduzindo a dimensão artística no espaço público e, dessa forma, no quotidiano social e cultural da comunidade local, transformando a visão dos munícipes em relação ao seu património e a forma como se relacionam com a cidade, abrindo novos espaços de socialização e contribuindo para uma perceção mais rica e abrangente das novas formas de expressão que configuram os atuais desígnios da sociedade contemporânea.
É neste contexto que se insere a recente inauguração da sede do Museu Internacional de Escultura e a requalificação do Museu Municipal Abade Pedrosa, cuja convergência de propósitos se concretizou através da ligação física de um edifício de traça contemporânea e uma construção setecentista, unindo a história à contemporaneidade, conformando um novo signo que magistralmente exprime a nova identidade da cidade que alia a memória à criatividade.
Esta intenção encontra na exposição da autoria de Miquel Navarro -"Escultura íntima"-, uma especial ligação concetual, uma vez que a área mais significativa da sua produção artística se relaciona com a "construção da cidade imaginária" onde estabelece um diálogo entre a escultura e a arquitetura, que, metaforicamente, ilustra este nosso propósito de criar condições para que Santo Tirso seja um espaço urbano de excelência, cada vez mais atrativo e dinâmico, com uma identidade própria, na qual a cultura assume um especial relevo no incremento da capacitação e na melhoria das condições de vida dos seus habitantes, no progresso económico e social da região, em estrito respeito pelos princípios fundamentais do desenvolvimento sustentável, no sentido mais nobre e abrangente que o conceito encerra.

Joaquim Barbosa Ferreira Couto (Dr.)
Presidente da Câmara Municipal de Santo Tirso

The transformation of the city of Santo Tirso into a national and international reference within the scene of contemporary art, particularly in its articulation with urban planning and heritage, has been the result of a project launched about two and a half decades ago, closely following rigorous criteria and principles that have always put art at the forefront. The execution of this project has exerted an influence on the valorization, development and qualification of the city, by introducing the artistic dimension into the public space, and therefore into the social and cultural everyday life of the local community, as it has changed the inhabitants' attitude towards their heritage, as well as their relationship with the city, opening up new socialization spaces and contributing to a richer and more comprehensive perception of the new forms of expression currently informing contemporary societies.
The recently-opened head office of the International Museum of Contemporary Sculpture and the renovation of the Abade Pedrosa Municipal Museum are a fundamental part of this project. A contemporary building and an 18th-century construction physically connected in the same site, they both express a common goal by bringing history and modernity together, thus making up a new sign that superbly translates the city's new identity and the combination of memory and creativity.
Miquel Navarro's exhibition, "Escultura íntima", has a particular conceptual connection with that goal, as the most significant aspect of this artist's production is related to the "construction of the imaginary city", establishing a dialogue between sculpture and architecture that metaphorically illustrates our aspirations for Santo Tirso to become a more attractive and dynamic place of excellence with its own unique identity. In such a place, culture plays an essential role in advancing the population's living conditions and opportunities, as well as the region's social and economic development, while respecting the fundamental principles of sustainable development in the noblest and most comprehensive sense of the phrase.

Joaquim Barbosa Ferreira Couto (MD)
Mayor of Santo Tirso

La transformación de la ciudad de Santo Tirso en una referencia nacional e internacional en el panorama del arte contemporánea, en estrecha relación con el urbanismo y el patrimonio de la ciudad, ha sido el resultado de un proyecto iniciado hace cerca de dos décadas y media, y cuya concretización ha supuesto la observancia de criterios y principios rigurosos, siempre con el arte como bandera. La puesta en marcha de tal proyecto influyó en el modo de valorar, potenciar y cualificar la sede del municipio, al introducir la dimensión artística en el espacio público y, como consecuencia, en el día a día social y cultural de la comunidad local, modificando no sólo la visión de los habitantes con respecto a su patrimonio, sino la forma como estos se relacionan con la ciudad, abriendo nuevos espacios de socialización y contribuyendo a una percepción más rica y abarcadora de las nuevas formas de expresión que configuran los actuales designios de la sociedad contemporánea.
En este contexto es entonces que se articula la reciente inauguración de la sede del Museo Internacional de Escultura y la recualificación del Museo Municipal Abade Pedrosa, cuya convergencia de propósitos se materializó a través de la conexión física de una construcción contemporánea con un edificio del siglo XVIII, uniendo así la historia y la modernidad y conformando un signo que expresa de forma magistral la nueva identidad de una ciudad donde se alían la creatividad y la memoria.
Hay así un especial lazo conceptual entre esta intención y la exposición de Miquel Navarro, "Escultura íntima", ya que el aspecto más significativo de la producción de este artista se relaciona con "la construcción de la ciudad imaginaria", en la que se establece un diálogo entre escultura y arquitectura, el cual ilustra metafóricamente nuestro propósito de crear las condiciones para que Santo Tirso sea un espacio urbano de excelencia, cada vez más atractivo y dinámico, con una identidad propia, donde la cultura asuma una importancia particular al incrementarse la capacidad para mejorar las condiciones de vida de sus habitantes y el progreso económico y social de la región, siempre con el mayor respeto por los principios fundamentales del desarrollo sostenible en su sentido más noble y amplio.

Dr. Joaquim Barbosa Ferreira Couto
Alcalde de Santo Tirso

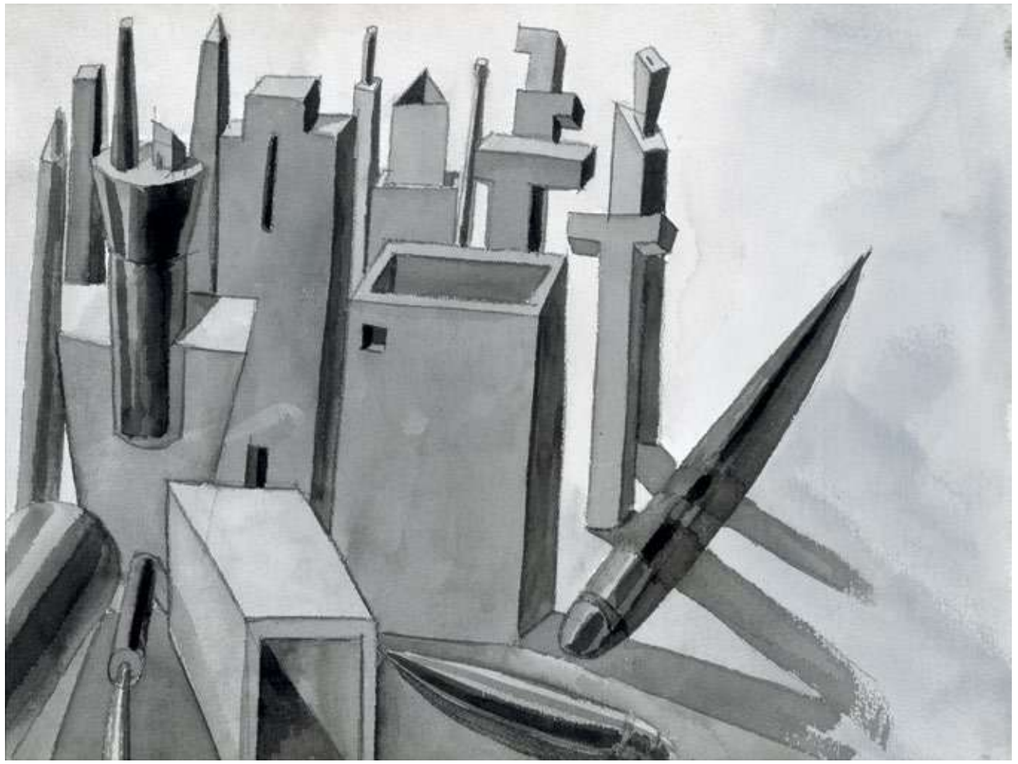
ESCULTURA ÍNTIMA

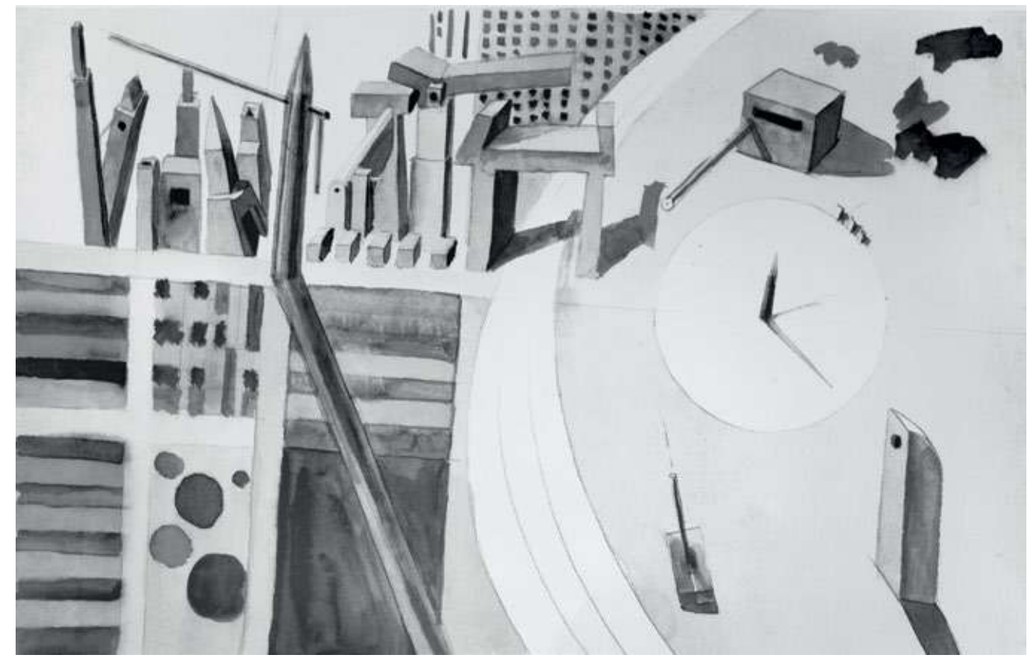
MIGUEL NAVARRO
volsotrans, s.l.
VALENCIA
NAVARRO

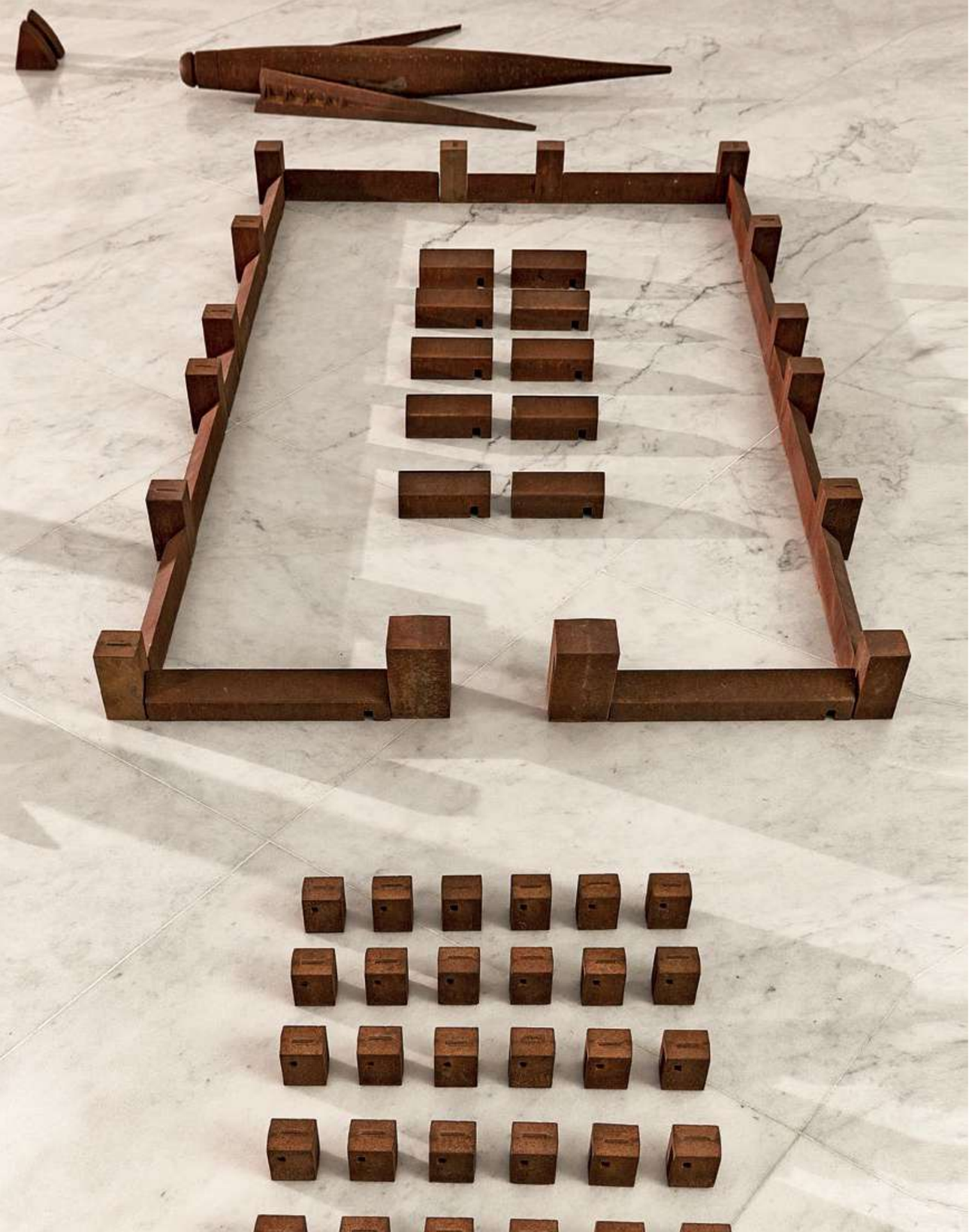
NOT FRAGILE

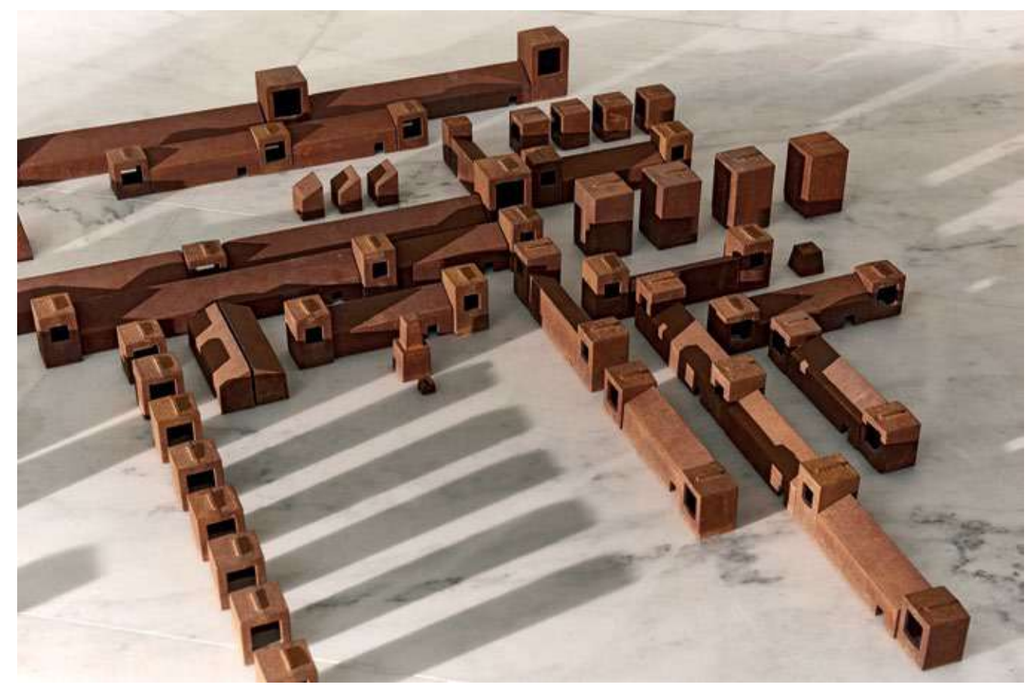
25

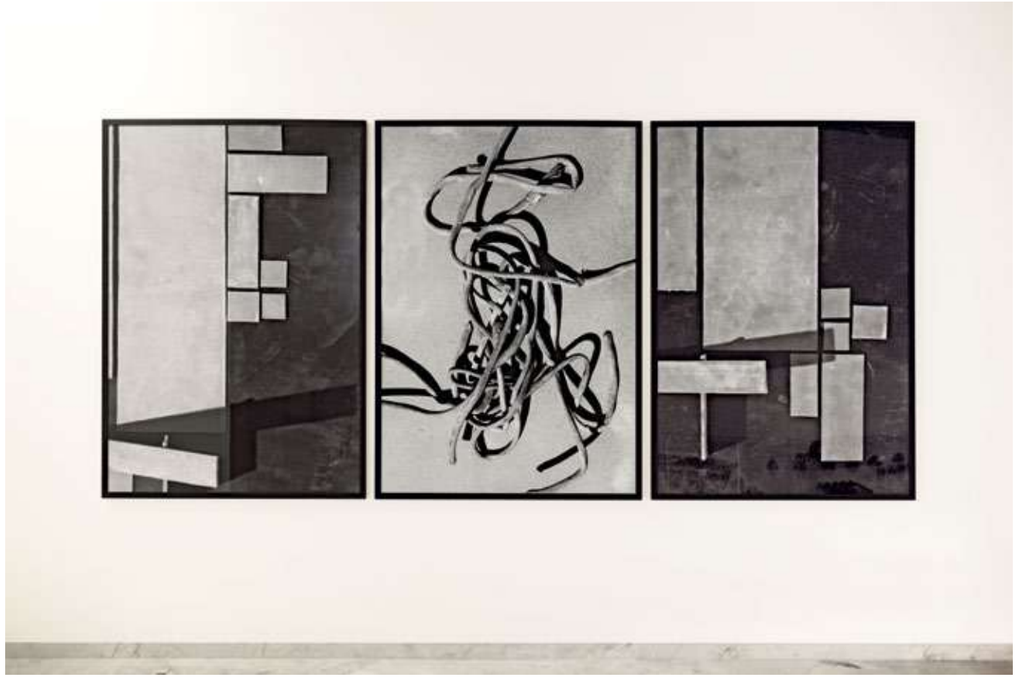
M
M

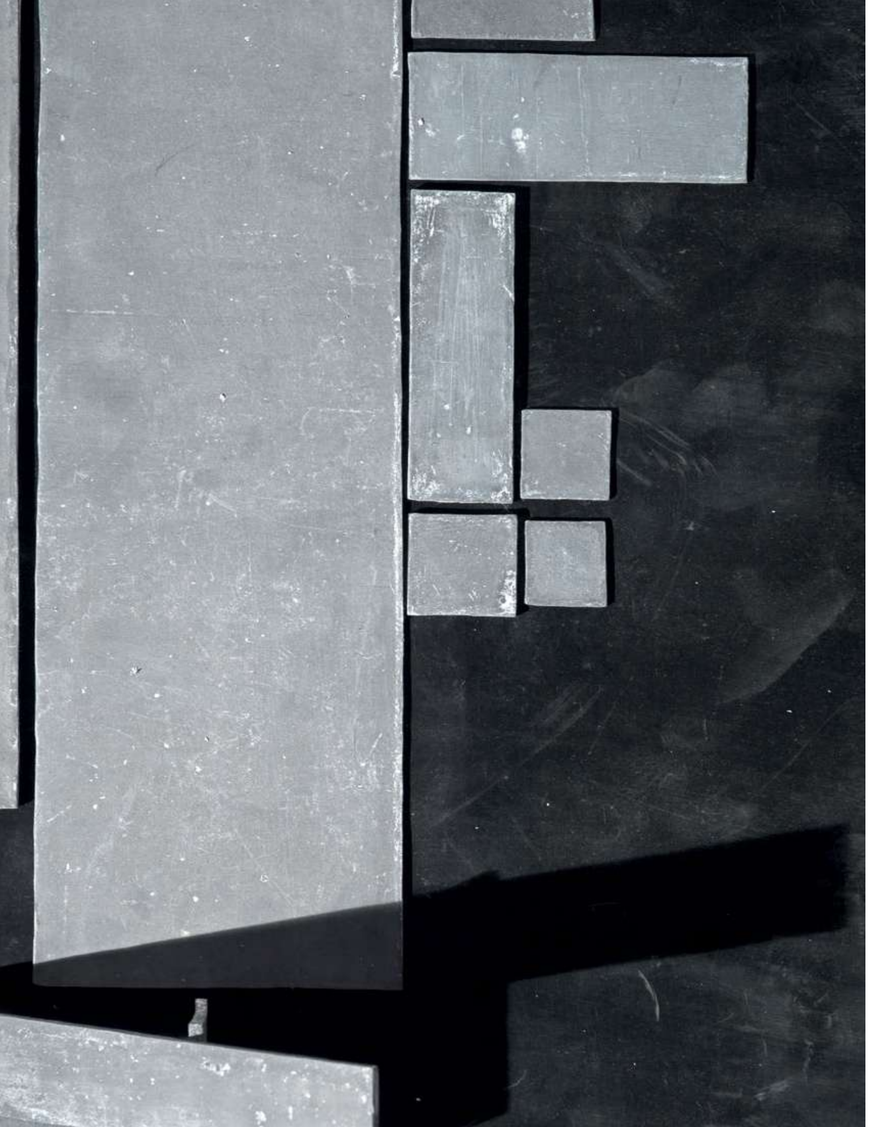


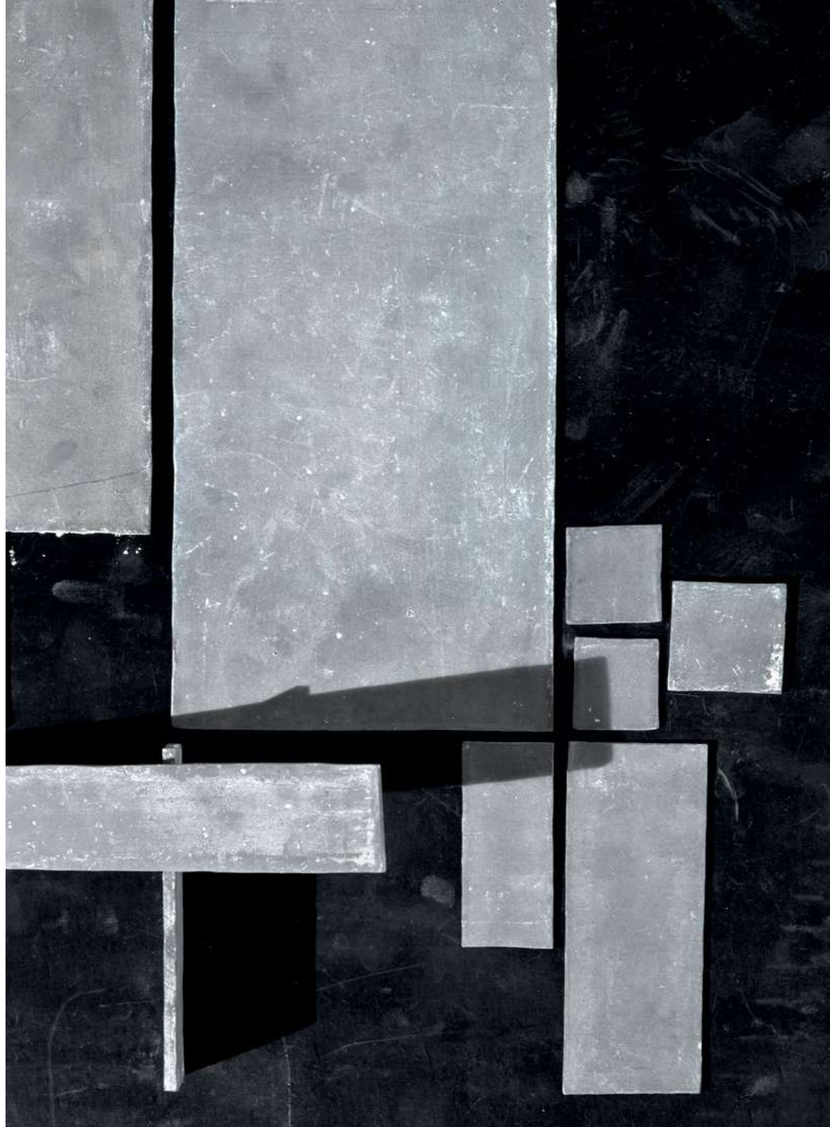


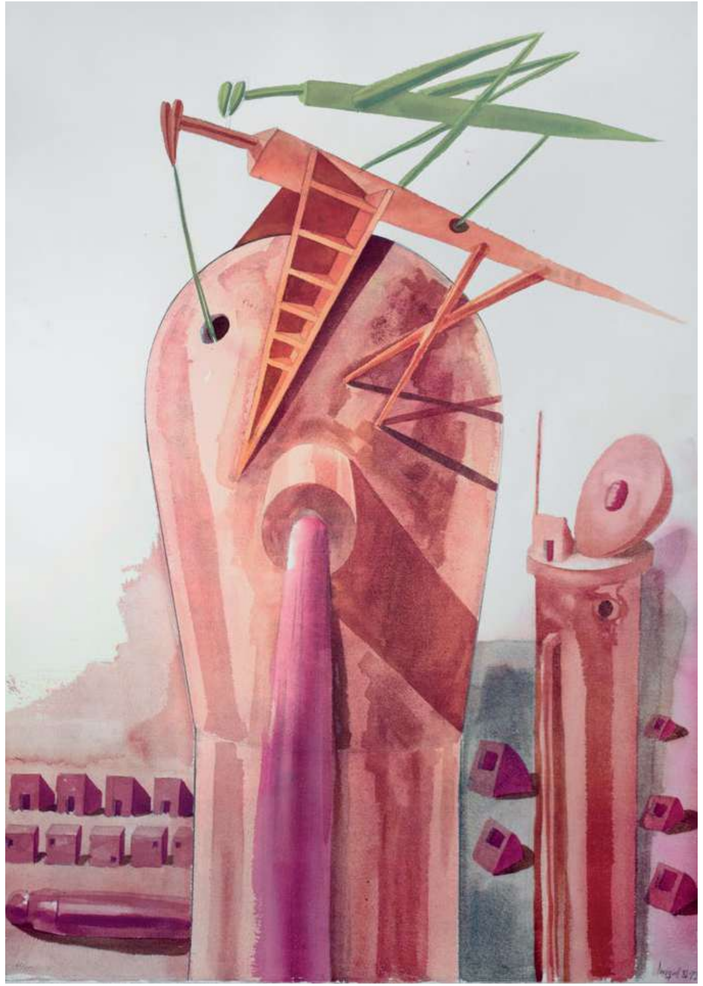


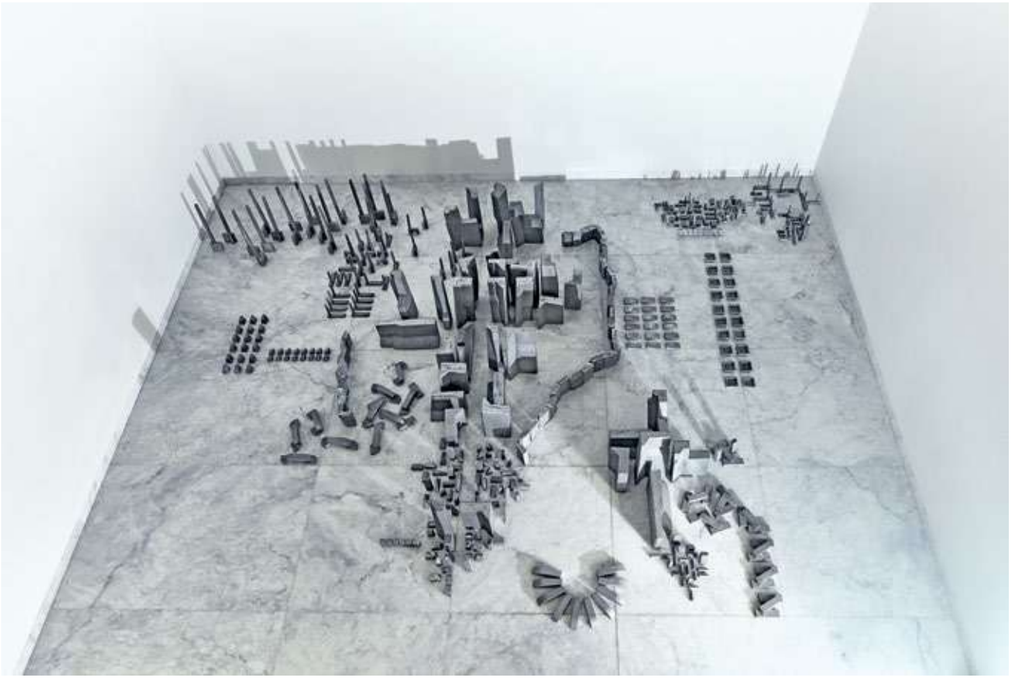


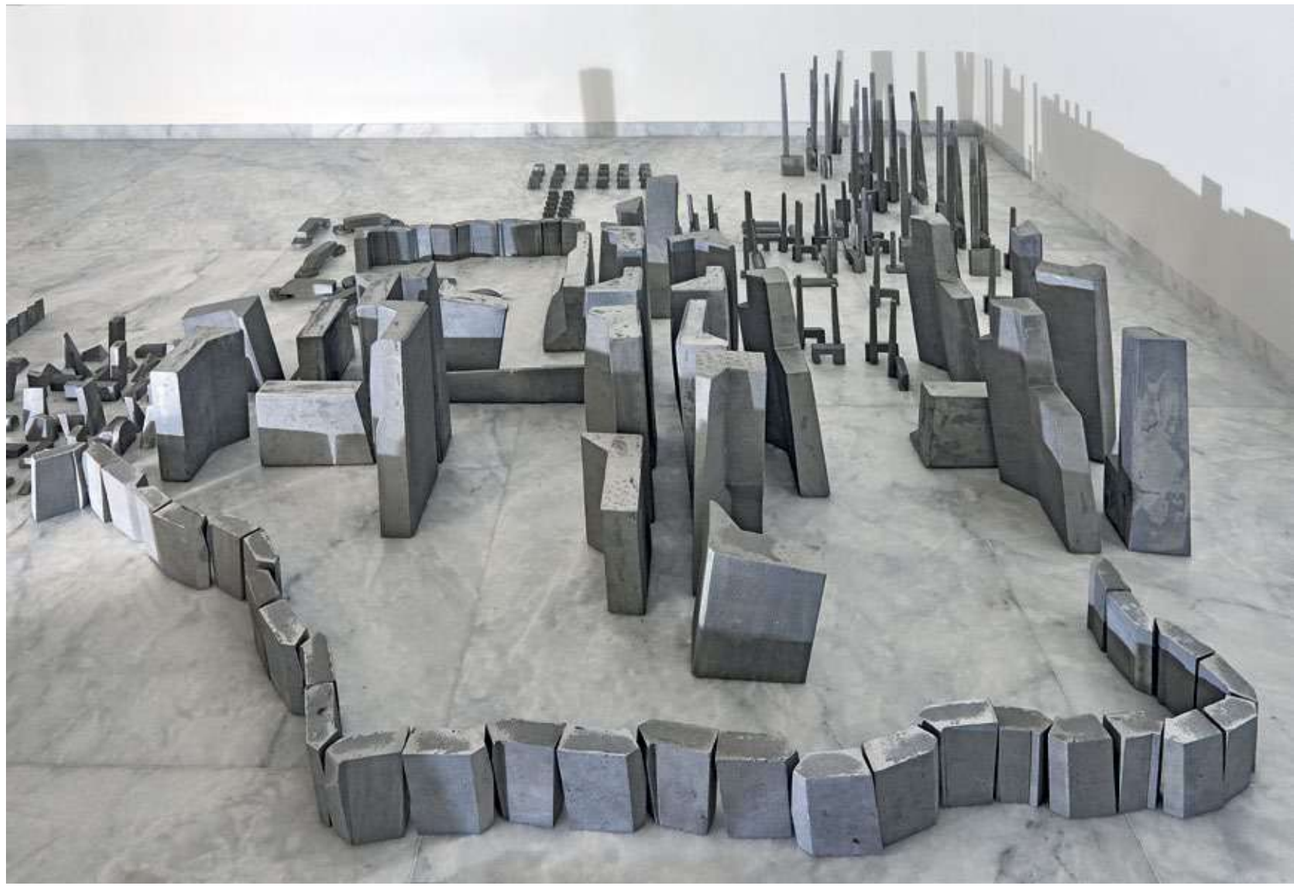












CASA DE PASSO

Cabeza trípode

2005

Aço corten / Hierro corten / Weathering steel

226 x 83 x 38 cm

Cabeza con collar B

2004

Aço corten / Hierro corten / Weathering steel

200 x 60 x 35 cm

Tríptico negro

2011

Fotografia / Fotografía / Photograph

190 x 430 cm

Zona cero

2007

Serigrafia / Serigrafía / Screen print

75 x 105 cm

Estambul II

2008

Serigrafia / Serigrafía / Screen print

75 x 105 cm

Ciudad roja

1995/1994

Ferro fundido / Hierro colado / Cast iron

160 x 1400 x 700 cm (medidas variáveis /

medidas variables / sizes may vary)

Tríptico plomo

2011

Fotografia / Fotografía / Photograph

190 x 430 cm

Una urbe en tus manos II

1998

Serigrafia / Serigrafía / Screen print

106 x 75 cm

Tumba con mirador

2007

Serigrafia / Serigrafía / Screen print

106 x 75 cm

Arrabal con libélula

2011

Serigrafia / Serigrafía / Screen print

106 x 75 cm

Grillos

1998

Serigrafia / Serigrafía / Screen print

106 x 75 cm

Construir la ciudad

1998

Serigrafia / Serigrafía / Screen print

106 x 75 cm

Entre muros

2000

Alumínio / Aluminio / Aluminium

45 x 600 x 300 cm

Casa de Passo

2015

Betão armado / Reinforced concrete /

Hormigón armado

400 x 190 x 190 cm

UM POENTE ABISMAL

Alberto Ferrer García

O fluxo das cidades *miquelíticas* desbasta as abismais esquinas do desejo, do poder, da solidão e do silêncio. Na aparente serenidade ordenada das suas obras – basta pensar, por exemplo, na refinada harmonia de *Cabeza con collar B* (2004) – oculta-se esse «*élan vital*» que transforma a mais bela ordem cósmica em "qualquer coisa como desperdícios atirados ao acaso", esses mesmos que traçam as sendas do eterno devir, da constante mutabilidade de tudo o que existe, esgotando qualquer anseio transcendental de fixação perpétua. O tempo é agora uma criança cujo pranto lastimoso ecoa no insondável silêncio de uma noite que reclama, de forma dramática, o fim dessa malfadada exigência de aniquilação programada da desordem.
Essa orgânica "urbe", tornada "fluido", constrói-se no interminável combate consigo própria, que vai esgotando aquelas metáforas de opaca luz que outrora brotaram como um belo poema. Metáforas gastas que devieram totémicos espinhos criativos, fetiche único que atravessa "de Deus ao sopro mais insignificante de matéria que houver no universo".
Não deveríamos esquecer, como alguma vez nos advertira um hesitante Borges, que "talvez a história universal seja a história da diversa inflexão de algumas metáforas", das quais a solar constitui, a meu ver, um momento privilegiado dessa gesta. E Miquel, no que diz respeito ao solar, é um *fazedor de ocasos*. Na vastidão do seu labor plástico, não encontro esse "instante de sombra mais curta": não há nele meios-dias. A alongada sombra dos seus fetiches parece querer projetar-se infinitamente num espaço que não chega para a conter. Ora, como toda a sombra de um bom ocaso, não é finita nem infinita, mas, usando o célebre termo do filósofo espanhol no exílio, Juan David García Bacca, *transfinita*. Sombra de "verdadeira infinitude": infinidade que, passo a passo, se vai graduando, fugindo aos limites de uma acre finitude na sequência de um crescimento exponencial que não pode ser detido.
A sombra de *Ciudad roja* (1994-95) decorre como o

AN ABYSSAL SUNSET

Alberto Ferrer García

The flow of the *Miquelithic* cities rounds off the abyssal edges of desire, power, solitude and silence. The apparent serenity of their pieces – let us remember, for example, the harmonious refinement of *Cabeza con collar B* (2004) – conceals that *élan vital* turning the most beautiful cosmic order into "something like randomly scattered refuse", the very refuse that lays out the paths of eternal recurrence, of the constant change of everything that exists, cancelling any transcendental yearning for perpetual immutability. Time is then a child, whose pitiful cries reverberate across the still night, dramatically begging for the end of the ill-fated, programmatic annihilation of chaos.
That organic "urbs", now become "fluid", is built through an endless combat against itself, using up those metaphors of dim light that once bloomed like a beautiful poem. Worn-out metaphors have become totemic creative thorns, that "ultimate fetish" piercing "from God to the most insignificant speck of matter in the universe".
It should not be forgotten, as a hesitant Borges once warned us, that "perhaps universal history is the history of a few metaphors", of which, I believe, the solar metaphor deserves a prominent position. But Miquel – as far as the sun is concerned – is a *maker of sunsets*. I cannot find a single "moment of the shortest shadow", there are no mid-days in his vast plastic oeuvre. The long shadows of his fetishes seem to be able to infinitely project themselves over a space never big enough to contain them. These shadows, like those in a good sunset, are neither finite nor infinite, but *transfinite* (borrowing a famous term coined by the exiled Spanish philosopher Juan David García Bacca). Shadow of "true infinitude": infinity measuring itself step by step, escaping the boundaries of acrid finitude through an exponential growth that cannot be stopped.
The shadows in *Ciudad roja* (1994-1995) flow like an unrestrainable stream of time. As in the most breathtaking sunset, outlines become blurry, walls crumble down and the space is poignant with fragmentary meaning and a handful of obsessive *pits-glances* that eventually

UN PONIENTE ABISMAL

Alberto Ferrer García

El flujo de las ciudades *miquelíticas* cantea las abismales esquinas del deseo, del po-der, de la soledad y del silencio. En la aparente ordenada serenidad de sus piezas – pensemos, por ejemplo, en la refinada armonía de *Cabeza con collar B* (2004) – se esconde ese «*élan vital*» que torna el orden cósmico más bello en «algo así como desper-dicios echados a voleo»; esos mismos que trazan las sendas del eterno devenir, de la constante mutabilidad de todo lo existente, agotando cualquier anhelo trascendental de fijación perpetua. El tiempo es ahora un niño cuyo lastimero llanto resuena en el insondable silencio de una noche que interpela, de manera dramática, el fin de esa maldita exigencia de aniquilación programática del desorden. Esa orgánica «urbe» – devenida «fluido» – se construye en ese interminable combate consigo misma que va agotando aquellas metáforas de opaca luz que un día brotaron como un bello poema. Metáforas gastadas que han devenido totémicas espinas creativas, ese «fetiche único» que atraviesa «desde Dios hasta el soplo más insignificante de materia que haya en el universo».
No debiéramos olvidar, como en su momento nos advirtió un dubitativo Borges, que «quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas», donde – ya a mi parecer – la solar constituye un momento privilegiado de esta gesta.
Y Miquel – en lo que a lo solar se refiere – es un *hacedor de ponientes*. No hallo en la vastedad de su quehacer plástico ese «instante de la sombra más corta»; no hay en él mediodías. La alargada sombra de sus fetiches parece querer proyectarse de manera infinita sobre un espacio que no alcanza a contenerla. Pues, como toda sombra de buen poniente, no es finita ni infinita, sino *transfinita* – por usar aquel célebre término del filósofo español del exilio Juan David García Bacca. Sombra de «verdadera infinitud»: infinidad que, paso a paso, se gradúa, evadiendo los límites de una agria finitud en el marco de un crecimiento exponencial que no puede ser detenido.
La sombra de *Ciudad roja* (1994-1995) discurre como

caudal de um tempo irrefreável. Como no mais belo pôr-do-sol, os contornos desvanecem-se, os muros requebram-se e o espaço fica impregnado de uma significação fragmentária, de um punhado de obsessivos *olhares-fosso* que acabam por engolir até o mais indigestível ápice da realidade. Transfinitas sombras de corpos erguidos a esvair-se nas profundezas do poente, obcecados anelos jacentes próximos do pélago da existência – não se me afigura outra, aliás, a sugestão lírica à qual nos remete *Entre torres* (1995).
Qualquer obsessão encerra, por força, uma porção diminuta, ou não tão diminuta, de irritante paranoia: esse quebradiço confinamento defensivo onde nos refugiamos da adversidade. O vínculo – em todo o pretexto *miquelítico*, bem como na nossa própria vida –, entre desejo, obsessão e paranoia é indissolúvel.
A nossa experiência é, afinal de contas, qualquer coisa que nos *acontece* – determinadas perceções básicas e imediatas que, de certo modo, nos limitam ao *se nos imporem* (*ainda antes de que... encontro-me já com...*) –, porém é também dirigida pela nossa ação, que a molda em virtude desse peculiar trinómio ao qual visualmente me remete *Cabeza trípode* (2005), peça que traça um ponto de fuga a partir da nossa experiência atual em direção àquelas experiências futuras que *valham a pena* serem vividas.
Nunca percebi, nem tenciono perceber, qual é o mal de "um filme nos passar na cabeça". Eu acho piada à ideia da visão fílmica da vida. Afinal de muitas contas, não seríamos – e, de facto, não seremos – mais do que os filmes que nos passarem na cabeça. As cidades *miquelíticas* têm muito de cinematográfico. *Construir la ciudad* (1998) é construir as cores desse violento ocaso que pigmenta cada uma das formas, espaços e corpos, penetrando com o sigilo do leve zunzum de um inseto; é construir uma *ficção*. E, honestamente, o meu único reparo a estes filmes é a dificuldade de nos deixarmos convencer por eles.
O tempo não é constituído pela aparente coerência das suas eternidades, mas pela fugacidade dos seus instantes, e a mais bela das conjunções só precisa de uns poucos segundos para ser quebrada. Em *Arrabal con mosca* (2011) – o dourado subúrbio dos nossos mais íntimos afãs –, a cidade e o tempo recuam perante a díptera que os submete, da mesma forma que em *Grillos* (1998) – augúrio de múltiplo olhar –, o universo todo imobiliza-se perante um par de "insetos amorais a libar sucos humanos".

swallow up even the most indigestible particle of reality. Transfinite shadows of erect bodies fading away in the depth of sunset, obsessed longing at the core of existence – to me, that, and no other, seems to be the lyrical suggestion made by *Entre torres* (1995).
Every obsession necessarily entails a tiny, or not so tiny, bit of annoying paranoia – that brittle defensive shell where we seek shelter from adversity. As in life itself, the *Miquelithic* drive establishes an indestructible bond between desire, obsession and paranoia. Human experience is, after all, a dichotomy: it is something that *happens* to us – some basic, immediate sensory experiences, which constrain us by being *imposed on us (even before I... I find myself in...)*. But it is also something controlled and shaped by our actions through that peculiar triad (visually alluded to by *Cabeza trípode* {2005}), which draws a vanishing line from our present experiences towards those future experiences that may be *worth living*.
I have never understood (I do not intend to either) what is wrong about pretending that one's experiences are like a film inside one's head. I find this make-believe attitude amusing. After all, we are not – and we will never be – anything but the picture shows that we put together for ourselves. The *Miquelithic* cities have a strong movie-like quality. In *Construir la ciudad* (1998), building the city equals arranging the colours of an exploding sunset variegating each shape, space and body by penetrating them as pervasively as an insect's low-pitched buzz. It is like creating a piece of *fiction*. And, frankly, my only objection to those imaginary movies arises from the difficulty of making oneself believe them.
Time is not made up of the apparent coherence of its eternity, but of fleeting moments, and it takes only a few seconds to break the finest of conjunctions. In *Arrabal con mosca* (2011) – the golden suburb of our most intimate toils –, time and the city are overcome by the conquering fly, just as in *Grillos* (1998) – signalling mosaic-like vision – the entire universe comes to a halt before a pair of "amoral insects sucking human juices". Similarly, the city is not made up of the paradoxically apparent coherence of its buildings, but of the chaotic vestiges of its mutilations. *Zona cero* (2007) shows what is left of an amputation. Cities, like ourselves, are made up of their voids: those empty archaeological spaces where the tension between memory and the poetics of the present creates a deceiving circular metaphor of a

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 la realidad. Transfinitas sombras de erguidos cuerpos que se desvanecen en lo más hondo del poniente; obcecados anhelos yacientes en las inmediaciones del piélago de la existencia – no paréceme ser otra, por cierto, la sugerencia lírica a la que nos remite *Entre torres* (1995).
Toda obsesión conlleva, necesariamente, una pizca – o no tan pizca – de irritante paranoia – ese quebradizo encierro defensivo donde refugiarnos contra la adversidad. El vínculo, en todo pretexto *miquelítico* – así también en la propia vida –, entre deseo, obsesión y paranoia resulta indisoluble. Nuestra experiencia es, a fin de cuentas, una dicotomía; es algo que nos *sucede* – ciertas experiencias perceptivas básicas e inmediatas que, de algún modo, *se nos imponen* limitándonos (*aun antes de que… me encuentro ya con…*) –, pero también es algo que nuestra acción dirige maleando por virtud de ese peculiar trinomio – al que visualmente me remite *Cabeza trípode* (2005) – que traza un punto de fuga desde nuestra experiencia actual hacia aquellas experiencias futuras que *merezcan la pena* ser vividas.
No he entendido nunca – ni pienso entender – que tiene de malo eso de «montarse películas». A mí lo de la visión fílmica de una vida me divierte. Al final de los finales no seríamos – y, en efecto, no seremos – más que las películas que nos hayamos montado. Y las ciudades *miquelíticas* tienen bastante de «*peliculeras*». *Construir la ciudad* (1998) es construir los colores de ese violento poniente que pigmenta cada una de las formas, espacios y cuerpos, penetrando con el sigilo del leve zumbido de un insecto; es construir una *ficción*. Y, francamente, a mi el único reparo que estas me presentan es lo complejo que resulta convencerse de ellas a uno mismo.
Al tiempo no lo compone la aparente coherencia de sus eternidades sino la fugacidad de sus instantes; y la más hermosa de las conjunciones sólo precisa de escasos segundos para quebrarse. En *Arrabal con mosca* (2011) – el dorado suburbio de nuestros más íntimos afanes – la ciudad y el tiempo cede ante el díptero que la somete, del mismo modo que en *Grillos* (1998) – auspicio de plural mirada – el universo entero se detiene ante un par de «insectos amorales libando

De modo semelhante, a cidade também não é composta por essa aparente – e paradoxal, por caótica – coerência dos seus prédios, mas pelos vestígios das suas mutilações. *Zona cero* (2007) é o sinal de uma amputação, porque a cidade, como nós mesmos, é constituída pelos seus vazios: aqueles espaços arqueológicos, onde a tensão entre a memória e a poética do presente formam essa enganadora metáfora circular de um tempo solar que recusa a inércia.
Zona cero é a privação desse ecossistema sentimental onde o indivíduo *se sente em casa*, remetendo-nos de maneira única para esse espaço do *inóspito*, da intempérie, da solidão do deserto – um *não-estar-em-casa* que necessariamente acompanha a imagem que todas as cidades projetam. Insisto portanto em que as cidades, como os sujeitos, não são constituídas pela estabilidade sólida de uma identidade acessível, mas, pelo contrário, por uma *falta*, uma *carência*: os seus vazios e abismos. Talvez assim – mas só talvez –, possamos estar em melhores condições para compreender esse gesto de *evasão*, de *fuga*, que atravessa a economia da existência e se articula no referido trinómio desejo/obsessão/paranoia: uma fuga daquilo que é inóspito, dessa amarga paisagem que *nos constitui*.
Todavia, devido ao que já se disse, a fuga da vida *a céu aberto* é a fuga de nós próprios; por isso necessitávamos da possibilidade de "ir mais além" que as ficções nos oferecem – precisamente porque não existe essa imagem privilegiada de nós mesmos é que nós devemos construir-no-la.
Inóspito é o mais profundo e inquietante da vida: essa zona tenebrosa de medos, inseguranças e temores, aquele espaço do que é reprimido que tentamos abandonar, habitualmente em vão. É qualquer coisa que, curiosamente, se nos afigura terrivelmente familiar, dado que, ainda com plena consciência disso, tínhamos construído – e continuamos a fazê-lo – a nossa existência, o nosso equilíbrio psíquico a partir da repressão desses medos. A vida precisa de esquecimento, desse esquema básico entre *manifestação* e *ocultamento*, uma vez que a vida psíquica caracteriza-se por esse equilíbrio instável entre aquilo que se mostra e o que se oculta.
Foi Freud que chamou a atenção para essa singular relação que existe entre o *inóspito* – o *sinistro* – e a *novidade*, na medida em que aquilo que retorna não é desconhecido para o sujeito, mas, pelo contrário, perfeitamente conhecido. De acordo com Freud,

solar time that denies inertia.
Zona cero is deprived of that sentimental ecosystem where *one feels at home*. Instead, the piece superbly suggests an inhospitable space, the wilderness, the barren wasteland, the strangeness of *not-home* that is usually part of every city's image. Cities and people, I repeat, are not made up of the solid stability of an apprehensible identity, but, quite the opposite, of *absences*, *needs*, voids and chasms. Perhaps (a big perhaps) we might then be better prepared to understand that struggle to escape, to flee, pervading life's economy, in the light of the already mentioned triad of desire - obsession - paranoia; it would then be an escape from the wilderness, from that bitter landscape of which *we are made*. But precisely because of that, the flight from life *without a roof over our heads* is just like running away from ourselves; that is the reason why we need the chance to "go beyond" provided by fiction – in the absence of a ready-made image of ourselves, we have to build our own.
The wilderness lies within the deepest and most distressing pits of life. It is that dark area of fear, insecurity and anxiety; a space filled with all that has been repressed, which we usually try to leave in vain. Curiously, it is also something that we find tremendously familiar. Even though perfectly aware of the wilderness, we have been building up our entire experience and our psychic balance by repressing it. Life demands oblivion, that basic equation of *revelation* with *concealment* that makes our psychic life stand on a delicate balance between what is shown and what is hidden.
It was Freud who first called our attention to that peculiar relationship between the wilderness - the *uncanny* - and *novelty*, as that which returns is not unknown to the subject but, on the contrary, perfectly familiar: "*heimlich* is a word the meaning of which develops towards an ambivalence, until it finally coincides with its opposite, *unheimlich*". We find the *uncanny* (*unheimlich*) tremendously familiar (*heimlich*), and what disturbs us is our own *recurrence* to ourselves. Hence the fact that an event, an odour or a tune can sometimes bring back before our eyes something that we thought was long buried. *Déjà vu*, or *paramnesia*, is that ghostly, tantalising quality found in music, literature and art, as well as in places, smells, glances... Total oblivion is, has to be, an impossibility; there is no way of remaining hidden without also being exposed.
Casa de paso (2015) is that paradoxical place

jugos humanos».
De igual manera, tampoco a la ciudad la compone esa aparente – y paradójica, por caótica – coherencia de sus edificaciones sino los vestigios de sus mutilaciones. *Zona cero* (2007) es la huella de un cercenamiento.
Y es que a la ciudad, como a nosotros mismos, la constituyen sus vacíos: aquellos espacios arqueológicos donde la tensión entre la memoria y la poética del presente constituyen esa embaucadora metáfora circular de un tiempo solar que se niega a la inercia.
Zona cero es la privación de ese ecosistema sentimental en el que uno *se siente como en casa*; remitiéndonos, de manera única, a ese espacio de lo *inhóspito*, de la intemperie, de la soledad del desierto – un *no-estar-en-casa* que acompaña, necesariamente, a la imagen que conforma toda ciudad. Insisto así en que aquello que constituye tanto a las ciudades como a los sujetos no es la estabilidad sólida de una identidad accesible, sino, bien al contrario, una *falta*, una *carencia*; sus vacíos y sus abismos. Quizá así – mas sólo quizá – estemos en mejor disposición de comprender ese gesto de *huida*, de *fuga*, que atraviesa la economía de la existencia, articulándose en el mencionado trinomio «deseo – obsesión – paranoia»: una huida de lo inhóspito, de ese amargo paisaje que *nos constituye*.
Sin embargo, por lo dicho, la huida de la vida *a techo descubierto* es la huida de sí mismo; por ello precisábamos de la posibilidad del «*ir más allá de*» que nos brindaban las ficciones – justo porque no existe esa imagen privilegiada de nosotros mismos es por lo que debemos construírnosla.
Lo inhóspito es lo más profundo e inquietante de la vida: esa zona tenebrosa de miedos, inseguridades y temores; aquel espacio de lo reprimido del que, generalmente en vano, tratamos de ausentarnos.
Es algo que, curiosamente, nos resulta terriblemente familiar. Y es que, aún teniendo plena consciencia del mismo, habíamos construido – y seguimos construyendo – nuestra existencia, nuestro equilibrio psíquico, desde la represión de ello. Vivir precisa del olvido, de ese esquema básico entre *manifestación* y *ocultamiento* por el cual a la vida psíquica la caracteriza ese equilibrio inestable entre lo que se muestra y lo que se oculta.
Fue Freud quien llamó la atención sobre esa singular relación que se establece entre lo *inhóspito* – lo *siniestro* – y la *novedad*, en la medida en que aquello que retorna no es algo desconocido para el sujeto

"*heimlich* é uma palavra que desenvolveu o seu significado seguindo uma ambivalência, até acabar por coincidir com o seu oposto, *unheimlich*". O *inquietante* (*unheimlich*) resulta-nos tremendamente *familiar* (*heimlich*), e aquilo que nos desassossega é o facto de nós *retornarmos* a nós mesmos. Daí que, por vezes, um acontecimento, um cheiro, uma melodia, sejam capazes de atualizar e colocar perante os nossos olhos aquilo que dávamos por morto e enterrado. O *déjà vu* – ou *paramnésia* – é essa capacidade perversa de provocação que está latente na música, na literatura e na arte, bem como nos lugares, nos cheiros, nos olhares... Não há – não é possível haver – esquecimento absoluto, não há forma de nos ocultarmos sem continuarmos a ser vistos.

Casa de paso (2015) é esse lugar paradoxal construído pela vontade de não ser visto, mas que fica completamente exposto; é assim que se *constrói* a imagem de nós próprios, onde afastamos tudo aquilo que desestabiliza e trunca a nossa existência. Assim, a vida do indivíduo não é, como já se referiu, apenas *manifestação*, mas em grande parte também *encobrimento*, porém disposto numa camada tão fina que as transparências ameaçam desmascarar tudo a qualquer momento.

É curioso que aquilo que nos desassossega não é a circunstância nem o conteúdo psíquico da memória que conservamos, mas nós próprios – nada é para nós mais *familiar* e simultaneamente mais *desassossegador*. Podemos ocultar-nos dos outros, mas o que é terrível é não podermos ocultar-nos de nós próprios. Quem nasce sem lar, sem fundamentos, sem bases que o suportem e consolidem, tem nas suas mãos a árdua tarefa da *construção*. Assim, a existência acaba por se condensar num espaço – essa cidade micro e macrocósmica –, onde as coisas possuem o lugar que nós lhes demos ao dotar-lhas de uma significação *pública* e de outra *privada*. O inóspito é a forma em que cada um de nós elabora os seus afetos, o seu estado de ânimo mais íntimo e aquele que vai mostrar aos outros. O inóspito não é um *quê*, mas uma *dinâmica*, pois embora exista uma mnemotécnica, não há nada que se pareça com uma arte do esquecimento – um esquecimento latente no fluido.

Repare-se que o velho Tales de Mileto sabia o que dizia quando formulou aquele ancestral filosofema: "tudo é água", desbordante e fugidia água. Que o mundo tenha origem na água não quer dizer senão que o

stemming from the will to remain unseen, but is however completely exposed. That is how we build an image of ourselves, in order to do away with all that may destabilise and devastate our lives. Again, our lives are not just *revelation*, but for a great part also *concealment*, though in such a thin, transparent layer that we constantly run the risk of being unmasked.

It is funny that what most disquiets us is neither circumstance nor the psychic content of a recollection, but ourselves – nothing is more *familiar* and more *unsettling* at the same time. We may hide from others, but the real tragedy is that we cannot hide from ourselves. Those born without a home, with no foundations or support to help them stand and become stronger, have the hard task of *construction* ahead of them. Thus, human existence is ultimately condensed in a space – a micro- and macrocosmic city –, where things keep the place that we have given them by assigning them *public* and *private* meaning. The wilderness is where each of us elaborates their affections, their innermost state of mind and that which they will show in public. The wilderness is not a *what*, but a *dynamics*; though there is a mnemonics, there is nothing close to an *art of oblivion* – oblivion latent in the flow.

Let us bear in mind that the ancient Thales did hit the point when he stated that ancestral philosopheme: "all matter is water", overflowing, elusive water. If water is the originating principle of the world, this means that the world comes from the inapprehensible, and that the immensity of existence slips through our fingers. Therefore life, as Bergson understands it, is a source of creativity, originality and spontaneity, which cannot be stopped or consequently grasped. Entities glide over the surface of our comprehension as if it were the slippery body of a fish. Antonio Machado asked: «Dime tú: ¿cuál es mejor? / ¿Conciencia de visionario / que mira en el hondo acuario / peces vivos, / fugitivos, / que no se pueden pescar, / o esa maldita faena / de ir arrojando a la arena, / muertos, los peces del mar?»[1].

Whereas *Ciudad roja*, as I have said, is a paradigmatic sunset, *Entre muros* (2000) is a body lying among the iciest whispers of the night, in the pit of its thundering silence. The city's industrial area discloses a paradoxically suspended production: the ephemeral becomes timeless, life turns into death, the flow comes to a halt: «Everything is still, even time».

In Miquel Navarro's oeuvre, the industrial motif leads to a reflexion on existence, rather than on progress.

sino, bien al contrario, algo perfectamente conocido: «*heimlich* – dice Freud – es una palabra que ha desarrollado su significado siguiendo una ambivalencia hasta coincidir al fin con su opuesto, *unheimlich*». Lo *inquietante* (*un-heimlich*) nos es tremendamente *familiar* (*heimlich*), lo que desazona somos nosotros mismos *retornando* a nosotros mismos. De ahí que, en ocasiones, un acontecimiento, un aroma, una canción, sean capaces de actualizar y poner ante los ojos aquello que habíamos dado por enterrado. El *déjà vu* – o *paramnesia* – es esa capacidad perversa de provocación latente en la música, la literatura, el arte; pero también en los lugares, en los aromas, en las miradas… No hay – ni puede haber – olvido absoluto; no hay manera de ocultarse sin quedar siendo visto.

Casa de paso (2015) es ese paradójico lugar que se construye con la voluntad de no ser visto pero se queda por completo al descubierto; es así como se *construye* una imagen de nosotros mismos donde apartamos todo lo desestabilizante que trunca nuestra existencia. Así la vida de uno no es, como decíamos, sólo *manifestación* sino que ésta también posee una dosis importante de *encubrimiento*, pero de tan fina veladura que las transparencias amenazan con desenmascarar todo a cada instante.

Es curioso como aquello que nos desazona no es ni la circunstancia, ni el contenido psíquico del recuerdo que llega hasta nosotros, sino *nosotros mismos* – nada nos es más *familiar* y a la vez más *desazonante*. Podemos ocultarnos a los demás, mas lo terrible resulta no poder ocultarnos a nosotros mismos. Quien nace sin hogar, sin fundamento, sin basamento que lo sostenga y solidifique, tiene en sus manos la ardua tarea de la *construcción*. Así la existencia termina por condensarse en un *espacio* – esa ciudad micro y macrocósmica – donde las cosas poseen el lugar que nosotros les hemos concedido dotándolas de una significación *pública* y otra *privada*. Lo inhóspito es la manera en la que cada uno elabora sus afectos, su estado de ánimo más íntimo y aquel que dará a la luz pública. Lo inhóspito no es un *qué*, es una *dinámica*; pues existe una mnemotécnica pero no existe algo así como un *arte del olvido* – un olvido latente en el fluido.

Fíjense que no andaba diciendo disparate alguno el viejo Tales al formular aquel ancestral filosofema: «Todo es agua»; desbordante y escurridiza agua.

Que el mundo se origina de ésta no quiere decir más que el mundo tiene su origen en lo inasible; que la

mundo vem do inapreensível e que a imensidão da existência escoa entre os nossos dedos; que a vida – como afirmara Bergson – é manancial de criatividades, originalidades, espontaneidades. E nada disso pode ser detido ou portanto capturado. Como no oleoso corpo de um peixe, os entes deslizam fora do alcance do nosso entendimento. Machado perguntava: "Dime tú: ¿cuál es mejor? / ¿Conciencia de visionario / que mira en el hondo acuario / peces vivos, / fugitivos, / que no se pueden pescar, / o esa maldita faena / de ir arrojando a la arena, / muertos, los peces del mar?"[1].
Se *Ciudad roja* – como dizíamos – é um paradigmático ocaso, *Entre muros* (2000) é um corpo que jaz no suspiro mais gélido da noite, no vazio do seu trovejante silêncio. A sua zona de fábricas descobre uma paradoxal produção em suspensão: o temporal feito intemporal, a vida tornada morte, o fluxo estático. "Tudo quieto, até o tempo".
O industrial toma sempre, na obra de Miquel Navarro, a forma não de uma reflexão sobre o progresso, mas sobre a existência. Um jogo poético em que as engrenagens tentam articular os pedaços rasgados de um corpo fragmentado: essa cidade "humana", talvez *demasiado humana*. Tão humana que, como no paralelismo visual que se estabelece em *Estambul II* (2008), podemos reconhecer nela os mesmos órgãos que também a nós dão a vida: o cérebro, o coração, os fluidos, a torrente sanguínea..., bem como as suas canalizações, como em *Una urbe en tus manos II* (1998).
Ciudades tubulares pelo conceito, não necessariamente pela forma – porque tubular é qualquer corpo. E todo o *tubo* é um "canal", uma "via", uma "conduta", natural ou artificial, que tem habitualmente saída para outro de maior largura e profundidade; trata-se de uma viagem em direção àquilo que o castigado lógico britânico A. N. Whitehead chamou as "mais vastas generalidades", aquelas que – acrescento – não sei se alguma vez poderão ser alcançadas.
O nosso corpo é repleto de condutas, ele próprio é uma conduta, um álveo que canaliza a vida. Há vida porque há corpo, e corpo porque há vida. Se as condutas ficassem obstruídas, ou se nós, por teimosia, fechássemos definitivamente as suas comportas, o corpo rebentaria entitativamente. O Ser precisa, como o bom vinho, de ser arejado e decantado. Os canais são as vias de oxigenação do Ser. O Ser – e assim o assegura a física contemporânea – não solda se não mata. E "um ser como o homem", avisa García Bacca,

A poetic game in which machinery tries to articulate the unsalvageable tatters of a fragmented body: that "human", perhaps *too human*, city. So much human that – like the visual parallel drawn by *Estambul II* (2008) – we are able to recognise the same organs giving us life: brain, heart, fluids, circulation... and, as a result, the body's vessels – see *Una urbe en tus manos II* (1998).
Ciudades tubulares – tubular cities in their concept, not necessarily in their shapes –, just as all bodies are tubular. And every tube is a canal, a pipe, a natural or artificial conduit, usually leading to a wider and deeper one; a journey towards that which British logician A. N. Whitehead called "vast generalities", those which, let me add, may never be attained.
Our bodies are full of pipes, the body itself is a pipe, or a riverbed channelling life. There is life because there is a body, and there is a body because there is life. If pipes got clogged, or if we completely closed their gates in our obstinacy, our bodies would entitatively burst. Like good wine, the Being needs to "breathe". Pipes are the vessels through which the Being gets oxygen. The Being, as contemporary physics assures us –, does not fuse unless it kills, and man, García Bacca warns us, «[…] cannot be composed, but decomposed and decomposing». If reality lacks fusing, that means that we do too. Therefore, sin is not its own punishment, and the cross is our salvation.
The plumbeous night has the paradoxical resistance of the most ductile alloys. *Tríptico plomo* (2011) and *Tríptico negro* (2011) are images of daybreak; they both show a cautions attempt to capture desire, right at the dreadful moment when the slightest nocturnal gleam might reveal the abominable. But what difference does it make, anyway? At the end of the day, every dream is but an unfinished fantasy.
In fact, if, as I have pointed out, life and its toils belong in the city, so do death, endings and abysses. *Tumba con mirador* (2007) is a metaphor for a sunset turning into bitter death. Every sunset brings about that sombre anxiety felt by José María Blanco White's innocent Adam, who «al ver la noche […] por vez primera / que iba borrando y apagando el mundo, creyó que, al par del astro moribundo, / la creación agonizaba entera»[2].
Every ending is always a struggle between dull agony and the most delicious quietude. That irresolvable dichotomy (insatiable insect, thirsty for bitter juices) may be found even in the most generous and hoped for postponement. Perhaps the satisfaction of desire is

inmensidad de la existencia se escurre entre los dedos de nuestras manos. Que la vida – como dejara de ella dicha Bergson – es manantial de creatividades, originalidades, espontaneidades y todo ello no puede ser detenido, y por ende atrapado. Como el graso cuerpo de un pescado resbalan los entes a nuestro entendimiento. Es Machado quien pregunta: «Dime tú: ¿cuál es mejor? / ¿Conciencia de visionario / que mira en el hondo acuario / peces vivos, / fugitivos, / que no se pueden pescar, / o esa maldita faena / de ir arrojando a la arena, / muertos, los peces del mar?».
Si *Ciudad roja* – decíamos – es un paradigmático poniente, *Entre muros* (2000) es un cuerpo que yace en el suspiro más gélido de la noche; en el hueco de su atronador silencio. Su zona fabril nos descubre una paradójica producción en suspenso: lo temporal hecho intemporal, la vida muerte, el flujo detenido. «Todo inmóvil, incluso el tiempo».
Lo industrial toma siempre, en Miquel Navarro, la forma no de una reflexión sobre el progreso, sino sobre la existencia. Un juego poético donde los engranajes tratan de articular los insalvables desgarros de un cuerpo fragmentado: esa ciudad «humana»; quizá *demasiado humana*. Tanto que – como en el paralelismo visual que establece *Estambul II* (2008) – podemos llegar a reconocer en ella los mismos órganos que también a nosotros nos dan la vida: el cerebro, el corazón, los fluidos, las corrientes… y, consecuentemente, sus medios de canalización – cf. *Una urbe en tus manos II* (1998).
Ciudades tubulares – de concepto, que no necesariamente de forma – como *tubular* es todo cuerpo. Y todo *tubo* es un «canal», una «vía», un «conducto» – natural o artificial –, que da salida, generalmente, a una mayor anchura y profundidad; un viaje hacia aquello que, el escarmentado lógico británico A.N. Whitehead, llamó las «más vastas generali-dades», aquellas que – añado yo – no sé si algún día podrán ser alcanzadas.
Nuestro cuerpo está repleto de conductos, nuestro cuerpo mismo es un conducto; un cauce que canaliza la vida. Hay vida porque hay cuerpo, y cuerpo porque hay vida. Si los conductos se nos atascasen – o por terquedad nuestra echásemos el cierre completo y definitivo a sus compuertas – uno reventaría entitativamente. El Ser necesita, como el buen vino, «oxigenarse» decantándose. Los canales son vías de oxigenación del Ser. El Ser – y así nos lo patentiza la física contemporánea – no suelda sino mata; y «un ser como el hombre –nos advierte García Bacca– […]

"[…] não pode ser composto, mas decomposto e em decomposição". O facto de o real não ter soldadura implica que nós também não a temos, e, por isso, não está no pecado a nossa penitência, mas na cruz a nossa salvação.
A plúmbea noite contém essa paradoxal resistência do dúctil que caracteriza as mais vastas ligas. *Tríptico plomo* (2011) e *Tríptico negro* (2011) são imagens da madrugada; ambas denotam a cautela no trato com um anelo capturado, precisamente no temido instante quando o mais leve fulgor noturno pode evidenciar o indesejado. Todavia, que diferença faz? Afinal, todo o sonho acaba por ser uma fantasia inconclusa.
Pois, se, como referíamos, à cidade pertencem a vida e as suas azáfamas, a ela também pertence a morte, com os seus finais e abismos. *Tumba con mirador* (2007) não é senão a metáfora de um ocaso que se torna amarga morte. Todo o pôr-do-sol traz consigo aquele lúgubre desassossego que angustiou o cândido Adão de José María Blanco White, quando "al ver la noche […] por vez primera / que iba borrando y apagando el mundo, / creyó que, al par del astro moribundo, / la creación agonizaba entera"[2].
Qualquer final debate-se sempre entre a desabrida agonia e o mais delicioso dos sossegos. Até na mais generosa e anelada das prorrogações se encontra essa irresolúvel dicotomia: inseto insaciável de amargos sucos. Talvez a realização de um desejo não seja outra coisa senão um suspiro que se prolonga num tempo indeterminado. Talvez Ortega tivesse razão, e não saber o que nos acontece seja precisamente aquilo que nos acontece. Talvez sejam as saudades do não vivido, talvez seja *melancolia futurista*…

tradução LAURA TALLONE

[1]Diz-me tu: qual é melhor? / Consciência de visionário / que olha no fundo aquário / peixes vivos, / fugitivos, / que não se podem pescar, / ou a tarefa maldita e feia / de ir jogando na areia / mortos, os peixes do mar?

[2][…] ao ver a noite […] pela vez primeira / que ia apagando e extinguindo o mundo, / achou que, junto do astro moribundo, / a criação agonizava inteira.

just a sigh lingering indefinitely through time. Perhaps Ortega was right, and not knowing what is the matter with us is exactly what is the matter with us. Perhaps it is the nostalgia for what has not been lived; perhaps it is *"futuristic melancholy"*…

translation LAURA TALLONE

[1]Tell me, what is better? The visionary's awareness, looking into the deep fishbowl at living, moving fishes that cannot be caught, or the cursed task of tossing the dead fish of the sea on the sand?

[2][…] at seeing the night for the first time, blurring and dissolving the world, thought that the entire creation would perish with the dying star.

no puede estar compuesto, sino descompuesto, y en descomposición». Que lo real carezca de soldadura implica que nosotros tampoco la tengamos; y así no llevamos en el pecado nuestra penitencia sino en la cruz nuestra salvación.
Y es que la plúmbea noche encierra esa paradójica resistencia de lo dúctil que brinda las más vastas aleaciones. *Tríptico plomo* (2011) y *Tríptico negro* (2011) son imágenes de madrugada; ambas denotan la cautela en el trato con un anhelo capturado, justo en ese temido instante en el que incluso el más leve fulgor nocturno podría evidenciar lo indeseado. Sin embargo, ¿qué más da? Al final todo sueño termina siendo una fantasía inacabada.
Pues si, como apuntábamos, a la ciudad pertenece la vida y sus azares, también a ella le pertenece la muerte, sus finales y sus abismos. *Tumba con mirador* (2007) no es más que la metáfora de un ocaso que deviene amarga muerte. Todo poniente trae consigo aquel hosco desasosiego que abrumó al cándido Adán de José María Blanco White que, «al ver la noche […] por vez primera / que iba borrando y apagando el mundo, creyó que, al par del astro moribundo, / la creación agonizaba entera».
Todo final se debate, siempre, entre la desabrida agonía y el más delicioso de los sosiegos. Aún en la más generosa y anhelada de las prórrogas se encuentra esa irresoluble dicotomía; insecto insaciable de amargos jugos. Quizá el cumplimiento de un deseo no sea más que un suspiro que se prolonga en un tiempo indeterminado. Quizá tenía razón Ortega y ese no saber lo que nos pasa es justamente aquello que nos pasa. Quizá sea nostalgia de lo no vivido; quizá sea «*melancolía futurista*»…

MIQUEL NAVARRO. CIDADES NO SOLO E NO SONHO

Alberto Ruiz de Samaniego
Universidade de Vigo

Embora os objetos construídos por Miquel Navarro (Mislata, Valência, 1945) respondam a preocupações artísticas de carácter eminentemente formal e tenham, portanto, uma intenção universal e abstrata, não deixa porém de ser de salientar, precisamente na evolução da obra de Navarro, a tendência cada vez mais recorrente para obviar as correntes formalistas em prol de uma impregnação decididamente poetizante do fenómeno artístico. Decididamente poetizante significa uma fuga à geometria cada vez mais eloquente e, como consequência, uma vinculação da escultura com a produção caprichosa, ondulante ou "aberta" do discurso onírico e da apropriação por valores não hierarquizados, bem como uma clara tomada de posição a favor da mistura de materiais e técnicas construtivas e, por último, a matização ou o próprio distanciamento através do humor, a ironia e até a paródia da conceção dos cânones artísticos contemporâneos (formalismo russo, minimalismo, arquitetura racionalista, desconstrutivista, etc.) e do próprio percurso particular do criador. Isto certamente produz um enriquecimento do sentido da obra no seu conjunto (e intenção), em virtude da própria acumulação ou justaposição de variantes discursivas, técnicas e formais, que a própria reunião dos objetos plásticos favorece e expande.

É nesse amplo e ambíguo terreno dos *indecidíveis*, dos produtos artísticos como locais de concatenação do múltiplo ou do díspar, que a poética de Miquel Navarro se desenvolve. É daí que também obtém o seu selo de *poeticidade*. Poderia ser chamada de poesia do segredo, ou pelo menos da ambiguidade (talvez seja, até, o credo estético do simbolismo de finais do século XIX, em particular da escrita poética de Mallarmé, que marcou profundamente o pai do desconstrutivismo, Jacques Derrida, cujas ideias sem dúvida interessaram

MIQUEL NAVARRO. DREAMLIKE CITIES ON THE GROUND

Alberto Ruiz de Samaniego
University of Vigo

Although the objects designed by Miquel Navarro (Mislata, Valencia, 1945) result from eminently formal artistic concerns, and have therefore a universal, abstract intention, the development of Navarro's oeuvre shows a remarkable, progressively recurrent tendency to avoid formalistic trends, in favour of a decidedly poetizing impregnation of the artistic event. By "decidedly poetizing" we must understand an increasingly eloquent distance from geometry and, consequently, a bond between sculpture and the fanciful, undulant, "open" creations of the oneiric discourse and its appropriation by non-hierarchized values. By the same token, there is a deliberate move towards the combination of materials and execution techniques, as well as the blend into – or even displacement through – humour, irony or even the parody of both contemporary concepts of artistic canons (Russian Formalism, Minimalism, architectural Rationalism, Deconstructivism, etc.) and the artist's own endeavour. All this certainly gives richer meaning to Navarro's oeuvre as a whole (and as intention), due to that accumulation or juxtaposition of discourses, and the technical and formal diversity, which the assemblage of plastic objects displays and enhances.

Miquel Navarro's poetics can be located in that vast and ambiguous territory of *undecidables*, artistic products where the multifold and the disparate are concatenated. That territory is also where he gets his signet of *poeticity*. It could be called poetry of secrecy, or at least of ambiguity. This is obviously nothing new (it might already have been the aesthetic creed of the late 19th-century Symbolism, in particular Mallarmé's poetic writing, which had a significant influence upon the father of Deconstructivism, Jacques Derrida, whose ideas must have in turn seduced Miquel Navarro). What

MIQUEL NAVARRO. CIUDADES DE SUELO Y SUEÑO

Alberto Ruiz de Samaniego
Universidad de Vigo

Aunque los objetos que realiza Miquel Navarro (Mislata, Valencia, 1945) responden a preocupaciones artísticas de índole eminentemente formal y, por lo tanto, de intención universal y abstracta, no obstante, si algo es destacable justamente en la evolución de la obra de Navarro, viene dado por la tendencia cada vez más recurrente a obviar las corrientes formalistas en favor de una impregnación decididamente poetizante del hecho artístico. Decididamente poetizante quiere decir una cada vez más elocuente huida de la geometría y, en consecuencia, una vinculación de la escultura con la producción caprichosa, ondulante o "abierta" del discurso onírico y de la apropiación por valores no jerarquizados; por lo mismo, una toma de postura clara en favor de la mixtura de materiales y técnicas procesuales y, finalmente, la matización o el propio desplazamiento a través del humor, la ironía e incluso la parodia de la concepción de los cánones artísticos contemporáneos (formalismo ruso, *minimal*, arquitectura racionalista, deconstructiva, etc.) y de la propia trayectoria particular del creador. Esto determina, sin duda, un enriquecimiento del sentido de la obra como conjunto (e intención), dada la propia acumulación o yuxtaposición de variantes discursivas, técnicas y formales que la propia reunión de los objetos plásticos favorece y despliega.

En ese amplio y ambiguo terreno de los *indecidibles*, de los productos artísticos como lugares de concatenación de lo múltiple o lo dispar es donde se juega, ciertamente, la poética de Miquel Navarro. Es de donde saca, también, su marchamo de *poeticidad*. Podríamos llamarlo la poesía del secreto, o al menos de la ambigûedad. Esto no es, obviamente, nada nuevo (tal vez sea, incluso, el credo estético del simbolismo finisecular del XIX, y, singularmente, de la escritura

Miquel Navarro). Mas o que de facto é destacável é o reconhecimento dessa intenção estética como programa escultórico.

Perante a obra de Miquel Navarro, portanto, devemos situar-nos como se de paisagens se tratasse, ou ainda de objetos que abrem um território – de sentido e dos sentidos –, ao mesmo tempo que também se fecham na sua essência hermética, no seu mutismo profundo e paradoxal, e até desconfortável e/ou simpático. Assim, as suas esculturas, por exemplo, são sempre promessas por cumprir ou, melhor ainda, promessas de iminência. Paisagens de uma revelação que, em aparência prestes a produzir-se, nunca acontece completamente, porque, no fundo, nessas paisagens sucede exatamente o mesmo que em qualquer projeto de cidade. De facto, aquilo que entendemos por civilização urbana contemporânea nunca se retrai sobre si própria para mostrar a sua condição de aparição ou de construção, mas, pelo contrário, multiplica-se e confunde-se – como podemos verificar, por exemplo, na fotografia intitulada *Tríptico plomo* –, forma uma espécie de projeto ou de indicação de natureza infinita e, em qualquer caso, indefinida.

É isso exatamente o que as cidades no solo – e no sonho – de Miquel Navarro nos mostram. São simultaneamente um lugar de conexão e de coagulação, mas também de difração e, digamo-lo assim, de decolagem. São feitas de linhas, eixos de alinhamento e, fundamentalmente, de espaçamentos. Como se a essência da cidade se manifestasse exemplarmente nisto: um nó rodoviário que não envolve os seus próprios destinos, mas areja, dispara e projeta-os num turbilhão incontrolável. Antes de serem figuras, antes mesmo de devirem entidades ou instituições, as cidades de Miquel Navarro são combinação e convergência, uma constituição em contínua metamorfose, quase uma dança de volumes ou de módulos. Uma dança – daí o solo – onde se descodifica e desenrola o que – ainda – não foi escrito. Neste ponto, a cidade de Miquel Navarro segue as mesmas premissas do objeto escultórico: ambos parecem estar à espera da sua figura. Procuram-na, projetam-na continuamente, uma e outra vez, sem ansiedade, mas sem descanso.

Vejamos, como se fossem fios de Ariadne neste labirinto, os possíveis ou aludidos motivos desta poética. Encontramos figuras como a torre, o zigurate,

is certainly remarkable, however, is Navarro's adoption of that aesthetic intention as his sculptural programme.

Therefore, we must look at Miquel Navarro's pieces as if they were landscapes or objects opening up a territory — of sense and of the senses —, while at the same time closing upon their hermetic essence, their deep, paradoxical, and even annoying and/or pleasant mutism. Thus, his sculptures, for instance, are always unfulfilled promises or, better still, promises of imminence. Landscapes of a revelation which, though apparently about to be made, does never really come, because those landscapes are subjected to exactly the same constraints as those of any city plan. Indeed, our contemporary urban civilization, as we understand it, does never unfold in order to show the apparition-like nature of its constructions, but rather spreads out and confounds — as shown, for example, by the photograph *Tríptico plomo* —, like the hint of a plan or of a gesture lingering infinitely, or in any case, indefinitely.

This is exactly what Miquel Navarro's dreamlike cities on the ground show us. They are places of connection and coagulation, but also of diffraction and, so to speak, departure. They are made of lines, alignment axes and, most of all, empty spaces, as if the essence of the city exemplary revealed itself through road junctions that, instead of reaching their destinations, thrust them into the air and hurls them into an uncontrollable whirlwind. Even before turning into shapes or becoming entities and institutions, Miquel Navarro's cities are combination and convergence, an assemblage undergoing permanent metamorphosis, almost a dance of volumes and blocks. A dance — therefore on the ground —, in which what has not (yet) been written is decoded and expanded. Miquel Navarro's cities follow in this respect the same premises as those of sculptural objects: in both cases, they seem to be waiting to be given shape, searching for it, always projecting it, over and over again, with neither anxiety nor rest.

In order to get through the maze of Navarro's poetics, we may use its possible motifs as if they were Ariadne's thread. We find such figures as towers, ziggurats, staircases, watchtowers, fortresses, chimneys, bunkers, tunnels, conurbations, etc. They all are either points of passage or of vision, for surveillance, *scopic* observation (cf. *Tumba con mirador*) or military penetration. All

poética de Mallarmé, quien tanta huella ha dejado en el padre de la teoría *deconstruccionista*: Jacques Derrida, cuyas ideas, a no dudarlo, tienen que haber interesado a Miquel Navarro). Lo que sí es signo destacable es la asunción de esta intención estética como programa escultórico.

Tenemos, pues, que en la obra de Miquel Navarro hemos de situarnos como ante unos paisajes o unos objetos que, abriendo un territorio -del sentido y de los sentidos-, sin embargo también se cierran en su esencia hermética, en su profundo y paradójico y hasta molesto y/o simpático mutismo. De modo que las esculturas, por ejemplo, aquí son siempre promesas incumplidas, o mejor: promesas de inminencia. Paisajes de un desvelamiento que, aparentando producirse, nunca se da del todo, porque en ellos sucede en el fondo exactamente lo mismo que en cualquier proyecto de ciudad. Lo que entendemos por civilización urbana contemporánea, efectivamente, nunca se pliega sobre sí misma para mostrar sus condiciones de aparición o de construcción, sino que siempre, más bien, se multiplica y embarulla – como nos muestra, por caso, la fotografía titulada *Tríptico plomo* - , forma como un proyecto o como una indicación de naturaleza infinita y, en todo caso, indefinida.

Esto es exactamente lo que las ciudades en el suelo – y en el sueño - de Miquel Navarro nos muestran. Son a la vez un lugar de conexión y coagulación, pero también de difracción y, por decir así, despegue. Están hechas de líneas, ejes de alineación y, fundamentalmente, de espaciamientos. Como si la esencia de la ciudad se manifestase ejemplarmente en esto: en tanto que nudo vial que no envuelve sus propios destinos, sino que los airea, los dispara, los proyecta en un torbellino incontrolable. Antes de ser figura incluso, antes de devenir entidad o institución, las ciudades de Miquel Navarro son combinación y convergencia, una constitución en metamorfosis continua, casi un baile de volúmenes o de módulos. Una danza – por eso el suelo- donde se descodifica y se despliega lo que – aún – no está escrito. La ciudad de Miguel Navarro atiende, en este punto, a las mismas premisas que el objeto escultórico: ambos se hallan como a la espera de su figura. La buscan, la proyectan continuamente, una vez tras otra, sin ansiedad, pero sin respiro.

as escadas, a atalaia, o forte, a chaminé, o búnquer, o túnel, a conurbação, etc. Todos eles são pontos de trânsito ou de visão, de vigilância ou de penetração *escópica* – cf. *Tumba con mirador* – ou militar; porém, todos eles são como objetos cegos, enteléquias que desconstroem a função para a qual parecem ter sido concebidos ou configurados. É como se estivessem, todos eles, fora do tempo e do seu tempo, que é precisamente o de funcionarem, de serem utilizados ou de remeterem para aquilo que já foram. Mas então é essa, porque precisamente aí radica, a forte densidade onírica que, formalmente mas não só, faz com que, com estranha rapidez, nos relacionemos com o mundo também simbólico do fetiche ou do tóteme ritual (ver, por exemplo, *Cabeza trípode*).

Efetivamente, estas peças são, além de mais, monumentos de uma ausência e de uma certa opacidade. Vestígios de qualquer coisa que já perderam ou que talvez nunca tiveram. Elas não são, portanto, locais de instauração de um espaço público. Não se trata de monumentos que, como as maquetes, por exemplo, podem, ao mudar a escala, dramatizar e mapear ou acompanhar a vida social de um lugar, da população e dos movimentos quotidianos de uma cidade. Nada disso. Estas peças falam precisamente do oposto. Falam por aquilo que silenciam ou afastam. Abrem um panorama do que é opaco e secreto (ou pelo menos, como nas imagens que envolvem insetos, a perplexidade de um bestiário um pouco bizarro – ver *Arrabal con mosca* ou *Grillos* –, talvez diatópico – em todos os sentidos, quer de escala, quer simbólico –, em particular se tivermos em conta a sua intervenção no meio das formas plásticas). Radica aí, também, o seu sentido do humor, essa autoironia que as imagens ou as peças instaladas dirigem para si próprias, como espaços aparentemente públicos, e para a função da escultura.

Em contrapartida, não vivemos por acaso no tempo do final do objeto e da cidade? Nos nossos dias, a urbe estende-se até dissolver ou dispersar toda a composição de traços que poderiam dar-lhe figura, aspeto, personalidade. E os objetos, por outro lado, perdem materialidade numa espécie de comércio intangível de pura obsolescência programada. É inquietante pensarmos naquilo que a civilização contemporânea faz… ou desfaz. Talvez o gesto de Miquel Navarro tenha um misto de nostalgia pela matéria, que compõe

of them, however, look like blind objects, entelechies deconstructing the purpose for which they were apparently conceived or designed. They are all adrift, out of (their own) time, which is the time span of their use and operation, or just the reminder of what they once were. But then, that is precisely the strong dreamlike density that, at a formal and other levels, makes us relate them with strange swiftness, to the also symbolic world of the fetish or the ritualistic totem (see, for instance, *Cabeza trípode*).

Most of all, these pieces are indeed somewhat opaque monuments to an absence. The traces of something that they have lost or perhaps never really had. Thus, they are not places where public spaces are opened up. Nor are they monuments which, like scale models, are able to stage, signpost and represent the daily movements and social life of a city's population. Quite the opposite, these pieces speak through their silences and deflections. Their sceneries are those of opaque and secret things (the perplexity of a slightly bizarre bestiary — at least when they include insects, like *Arrabal con mosca* or *Grillos* —, their perhaps diatopic qualities in what concerns both the scale and the symbolic dimension, in particular when we consider their role within plastic forms). There are their humorous qualities found too — that self-directed irony, used as a comment on themselves, their intended position as public spaces and the role of sculpture itself.

After all, are we not living, by any chance, in the final days of objects and cities? Today, our cities spread out to the point of dissolving and blurring any composition features that might give them shape, structure, personality. Objects, on the other hand, are losing their physical substance through some sort of immaterial commerce of sheer planned obsolescence. The thought of what contemporary civilization does — or undoes — is disquieting. There may be some nostalgia in Miquel Navarro's gesture towards matter, which informs objects and fleshes out the urban layout, particularly at a time when civilization dissolves, pushes and scatters around every remaining trace left by cultural constructs. Or perhaps the sculptor intends to give some mythical dimension back to cities and objects, now that cities and things have lost their meanings and everything that could turn into myth has been dismantled: culture is no longer able to look back onto itself in order to show

Fijémonos, como hilo de Ariadna en este laberinto, en los posibles o aludidos motivos de esta poética. Nos topamos con figuras como la torre, el *zigurat*, la escalera, la atalaya, el fuerte, la chimenea, el búnker, el túnel, la conurbación etc. Todos ellos son lugares de tránsito o de visión, de vigilancia o de penetración *escópica* – cfr. *Tumba con mirador* - o militar y, sin embargo, todos ellos son como objetos ciegos, entelequias que deconstruyen la función con que parece que fueron pensados o configurados. Todos ellos permanecen como fuera ya del tiempo y de su tiempo, que es justamente el de funcionar, el hecho de ser utilizados o remitir a lo que fueron. Pero resulta que esa es, entonces - que ahí radica - la fuerte densidad ensoñadora que, formalmente, pero no sólo a nivel formal, hace que con rapidez extraña los emparentemos con el mundo, también simbólico, del *fetiche* o del *tótem* ritual (véase, por ejemplo, *Cabeza trípode*).

En efecto, estas piezas son más que nada monumentos de una ausencia y una cierta opacidad. Vestigios de algo que ya desapareció de ellas o que, si acaso, nunca tuvieron del todo. Ellas no son entonces lugares de instauración de un espacio público. No se trata de monumentos que, siendo por ejemplo maquetas, cambiando de escala, podrían dramatizar y pautar o acompañar la vida social de un lugar, de la población y el tránsito cotidiano de una ciudad. No. Estas piezas hablan justamente de lo contrario. Hablan por lo que silencian o desvían. Abren un panorama que es el de lo opaco y lo secreto (o, cuando menos, por ejemplo en las imágenes donde intervienen insectos, la perplejidad de un bestiario algo bizarro - véase *Arrabal con mosca* o *Grillos*- , quizás diatópico – en todos sus sentidos, tanto el sentido de escala como el simbólico-, sobre todo si pensamos su intervención en medio de las formas plásticas). Ahí radica, también, su humor, en esa *autoironía* que las imágenes o las piezas instaladas enseñan consigo mismas, como espacios en principio de lo público, y con la función de la escultura.

Por otro lado, ¿no vivimos acaso en el tiempo del final del objeto y de las ciudades? En nuestra época la urbe se extiende hasta disolver o dispersar toda composición de trazos que podrían darle figura, aspecto, personalidad; y los objetos, por su parte, se desmaterializan en una suerte de comercio inmaterial de pura obsolescencia programada. Es inquietante pensar en

os próprios objetos e faz a *figura urbana*, num tempo no qual, precisamente, a civilização dissolve, arrasta e dispersa todos os traços que os esquemas de cultura até há pouco desenhavam. Ou, quem sabe, talvez o escultor albergue a intenção de devolver uma certa dimensão mítica à cidade e ao objeto, agora que a cidade e as coisas estão em processo de dessemantização e tudo aquilo que podia tornar-se mito tem vindo a desarticular-se: a cultura já não sabe, de facto, como voltar para si própria para apresentar as suas próprias condições de possibilidade. O nosso tempo, os nossos locais e objetos não fazem cultura, apenas se propagam e proliferam em todos os sentidos ao mesmo tempo, como uma trans-imanência indefinida que não deixa de modular as suas próprias negações ou superações: transformações, trânsitos, transportes. As cidades de Miquel Navarro falam disso: de um local – que é ao fim de contas o da nossa história –, mas que implica, antes de mais nada, uma potência de espaçamento. A cidade agora abre locais até estourar. A cidade afasta-se de nós, devém uma outra coisa, tal como as próprias coisas também o fazem. Temos, portanto, de tentar procurar a sua medida, e o saber necessário para passar e passear por elas, ou até para nos afastarmos delas.

Então descobre-se que, na realidade, a ideia de lugar (ou de objeto) concreto e particularizado, localizado, definido, deixa-se substituir por uma extensão ou por uma amálgama logo impossível de delimitar, dado que acabamos de entrar numa zona de *não-saber*. Ídolos, portanto, de uma civilização não completamente presente; objetos sem função específica, as obras de Miquel Navarro são como seres sem ocupação e sem destino, e com uma história silenciada ou perdida, tal como a *Zona cero*. Monumentos ao impossível, ao incerto. Monumentos também à incerteza, ao inquietante e à estranheza. Enquanto uma fortaleza (e o imaginário arquitetónico de Navarro aproxima-se com frequência da dimensão bélica, e até do *universo concentracionário*), ou uma cidade imperial ou real ou santa ou fortificada se alavancam numa função que lhes dá o ser e a figura, as cidades projetadas de Miquel Navarro, como os seus objetos, tornam difícil a tarefa de descobrir a sua função, dado que acumulam demasiadas no mesmo tempo e lugar, ou então não têm na verdade nenhuma. São, antes de mais, coexistência, copresença, transferência, concorrência:

its possible prospects. Our time, our places and our objects fail to advance culture; instead, they proliferate and expand in all directions at once, like an indefinite *trans-immanence* unceasingly modulating its own denials and achievements: transformation, transit, transport. Miquel Navarro's cities speak about just that: a place – ultimately, the place of our history – that implies, first and foremost, a space power. The city is constantly opening spaces until it shatters. The city is drifting away from us, becoming something different, just like any other thing. We must therefore try to size up all those things and find the necessary wisdom to pass by and through them, and even walk away along with them.

Then we realize that the notion of place – or of tangible, particular object located in a definite place – is in fact replaceable by an extension or amalgamation that soon proves impossible to be demarcated, as we have entered a zone of *un-knowing*. Idols, then, of a civilization not completely present; objects with no specific purpose, Miquel Navarro's artworks resemble idle beings with no destination, whose history has been silenced or lost, precisely as in *Zona cero*. Monuments to impossibility and uncertainty. Monuments also to unpredictability, disquietude and strangeness. Whereas a fortress – and Navarro's architectural imagery often comes close to this contentious dimension and even to *l'univers concentrationnaire* –, or an imperial, royal, sacred or walled city each has a purpose defining its role and its structure, the cities, and the objects, designed by Miquel Navarro make it difficult for us to figure out their purposes, as they have either too many in the same place at the same time, or none at all. They are mostly coexistence, co-presence, transference, concurrence: passage, passing. At times, the cities designed by the sculptor look like metaphors for a large, completely exposed open-air excavation site, looking up to the sky, as if they could anticipate their own archaeology, their own memento and monumental quality.

And again, we find the *mallarmean* aesthetics that we have already mentioned: the text, now a plastic or sculptural piece, as a magnificent tombstone for comprehension, meaning and judgement: *Tríptico negro*, a 2011 photograph, could be its ultimate image. Sculpture or image as denial of the sensuous chimera, as a shape fading away. This is also why the little squares in

lo que hace – o deshace- la civilización contemporánea. Tal vez haya algo de nostalgia en el gesto de Miquel Navarro hacia la materia, la que compone los objetos mismos y la que *hace figura* urbana; en un tiempo, precisamente, en que la civilización disuelve, arrastra y dispersa todos los trazos que en ella dibujaban todavía esquemas de cultura. O, tal vez, haya en el escultor la intención de devolver una cierta dimensión mítica a la ciudad y al objeto, ahora que la ciudad y las cosas se han desemantizado y se ha desarticulado todo lo que podía volverse mito: la cultura ya no sabe, efectivamente, cómo volver sobre sí misma para presentar sus propias condiciones de posibilidad. Nuestro tiempo, nuestros lugares y nuestros objetos no hacen cultura, sino que se propagan y proliferan en todos los sentidos a la vez como una *trasinmanencia* indefinida que no deja de modular todas sus propias negaciones o superaciones: transformaciones, tránsitos, transportes. Las ciudades de Miquel Navarro hablan de eso: de un lugar – que es al cabo el de nuestra historia- pero que supone, antes que nada, una potencia de espaciamiento. La ciudad ahora abre lugares hasta estallar. La ciudad se aleja de nosotros, deviene otra cosa, junto con las cosas mismas. Hemos, pues, de intentar buscar su medida, y el saber que sea necesario para pasar y pasear por ellos, o incluso para alejarnos con ellos.

Entonces sucede que es, en verdad, la idea de lugar – u objeto - concreto y particularizado, ubicado, definido: localizado, lo que se deja reemplazar por una extensión o una amalgama rápidamente imposible de delimitar, porque, en definitiva, hemos entrado en una zona de *no-saber*. Ídolos, pues, de una civilización no del todo presente; objetos sin función específica, las obras de Miquel Navarro son como seres sin ocupación y sin destino, y con una historia silenciada o perdida, como la *Zona cero*, justamente. Monumentos a lo imposible, o a lo incierto. Monumentos también de la incertidumbre, lo inquietante y la extrañeza. Mientras que una fortaleza – y el imaginario arquitectónico de Navarro muchas veces se aproxima a esta dimensión bélica, incluso tal vez al *universo concentracionario* -, o una ciudad imperial o real o santa o fortificada se sostienen por una función que les da el ser y la figura, las ciudades proyectadas de Miquel Navarro, como sus objetos, nos ponen difícil saber cuál es su función, ya que acumulan demasiadas al mismo tiempo y lugar, o bien no poseen realmente ninguna. Son ante todo

passagem, lugar de passos. Por vezes, as cidades que o escultor desenha parecem metáforas de uma imensa escavação a céu aberto, completamente exposta – virada certamente para o céu –, como se antecipassem já a sua própria arqueologia: o seu próprio memento e monumento.

Eis aqui novamente a estética de cunho mallarmeano a que já nos referimos: o texto, aqui a obra plástica ou escultórica, como magnífico túmulo do entendimento, ou do sentido, e o seu julgamento: *Tríptico negro*, uma fotografia de 2011, poderia ser a sua imagem derradeira. A escultura ou a imagem como quimera sensual na sua negação, como figura do desaparecimento. Isto é também o que faz com que estes pequenos largos das cidades que devemos imaginar (dado que se projetam no éter da pura fantasia) e estes pequenos monumentos enigmáticos em comemoração do *je ne sais quoi* se assemelhem tanto aos quadros de Chirico. Efetivamente, na pintura metafísica do italiano, como na escultura quimérica de Miquel Navarro, assistimos à apresentação de um ritual curioso. O ausente enquanto ausente tornado obra, a memorização do esquecido enquanto esquecido, mas pressentido numa iminência sempre adiada; também o exercício, talvez, da nostalgia (ou de uma promessa futura tão incerta quanto o retorno impossível do passado). Tudo isso num fundo de realidade que na verdade nunca vivemos porque nunca existiu, exceto na matéria, poética, com a qual foram forjados, desde sempre, desde a noite dos tempos, que é o esquecimento, os nossos sonhos.

tradução LAURA TALLONE

those cities that we must imagine (as they are projected in the ether of pure fantasy) and the tiny enigmatic monuments celebrating a *je ne sais quoi* remind us of Chirico's paintings. Just as the Italian artist's metaphysical paintings, Miquel Navarro's chimerical sculpture makes us witnesses of a curious ritual. Through the artwork, the viewer comes before that which is absent, as the piece recalls that which has been forgotten and at the same time foreseen as an ever-postponed imminence; perhaps an exercise in nostalgia (or a future promise as uncertain as an impossible time regained). Against a background of reality that we have never lived, because it has never existed except in the poetic material that has always, since the dawn of time that is oblivion, informed our dreams.

translation LAURA TALLONE

coexistencia, co-presencia, transferencia, concurrencia: pasaje, paso. A veces, las ciudades que el escultor proyecta parecen metáforas de una inmensa excavación a cielo abierto, completamente expuesta – vuelta hacia el cielo, ciertamente – como si anticipasen ya su propia arqueología: su propio *memento* y monumento.

He ahí de nuevo la estética de corte *mallarmeano* de que hablamos: el texto, aquí la obra plástica o escultórica, como magnífica tumba del entendimiento, o del sentido, y su juicio: *Tríptico negro*, una fotografía de 2011, podría ser su imagen definitiva. La escultura o la imagen como quimera sensual en su negación, como figura de la desaparición. Esto es, asimismo, lo que hace que estas pequeñas plazas de ciudades que debemos imaginar (pues se proyectan en el éter de la pura fantasía) y estos pequeños monumentos enigmáticos en conmemoración del *je ne sais quoi* se asemejen tanto a los cuadros de Chirico. Efectivamente, en la pintura metafísica del italiano, igual que en la escultura quimérica de Miquel Navarro, asistimos a la presentación de un ritual curioso. La puesta en obra de lo ausente en tanto que ausente, la memorización de lo olvidado en tanto que olvidado pero presentido en una inminencia siempre postergada; también el ejercicio, quizás, de la nostalgia (o de una promesa futura tan incierta como la vuelta imposible del pasado). Y todo ello sobre un fondo de realidad que en verdad nunca vivimos porque nunca existió, a no ser en la materia, poética, con la que se forjaron, desde siempre, desde la noche de los tiempos que es el olvido, nuestros sueños.

MIQUEL NAVARRO "ESCULTURA ÍNTIMA"

Álvaro Brito Moreira
Museu Internacional de Escultura Contemporânea /
Museu Municipal Abade Pedrosa

> *Siempre me ha gustado la naturaleza, en todas sus manifestaciones pero especialmente cuando asume y expresa la huella de lo humano en su sentido más ecológico y respetuoso. La arquitectura es una gran arte. Su sentido utilitario y de servicio no está reñido, o no debería estarlo nunca, con la calidad y belleza de obra artística. Antes al contrario, aunque a mí me interesan en primer lugar su carácter simbólico y alcance metafórico, cualidades presentes en el arte más personal y subjetivo. Mi obra no es utilitaria en el sentido funcional de la arquitectura, en ese sentido yo voy directamente, como artista a construir poemas con formas escultóricas.*[1]

A cidade representa a expressão material mais eloquente da dimensão cultural do ser humano, constituindo um testemunho civilizacional impar que, desde a sua génese,resultouda convergência de impulsos criativos regeneradores das sociedades.
O propósito de implantação de uma vida coletiva organizada, centrada numa autoridade, produtora de um conjunto de ritos e códigos de comportamentos conducentes à unificação cultural,que esteve na base da formação das cidadesao longo da história,originoua ocorrência de fenómenosdissonantes resultantes da convivência intercultural, do caldeamento de tensões sociais, económicas e políticas, assumindo frequentemente expressõesanacrónicas que se materializarampor excelência no urbanismo, na arquiteturae na arte. Permanentemente em mutação,a cidade redesenha-se num contínuo fio de tempo, registando, como um sismógrafo, as vibrações que acompanham a existência humana, evidenciando num mesmo

MIQUEL NAVARRO "INTIMATE SCULPTURE"

Álvaro Brito Moreira
International Museum of Contemporary Sculpture /
Abade Pedrosa Municipal Museum

> *(…) I have always loved nature in all its manifestations, but especially when it reveals the human footprint and its most ecologic and respectful side. Architecture is a great art form. Its utilitarian and practical aspects are not in conflict, or should never be, with the quality and beauty of a work of art. It is actually the opposite, though I am primarily interested in its symbolic and metaphorical qualities, which may be found in the most personal and subjective works. My own work is not utilitarian in the functional sense usually given to architecture. Instead, I prefer to, as an artist, build poems that have sculptural shapes. (...)*[1]

Cities are, by definition, the most eloquent material representations of the human cultural dimension, which bears witness to the confluence of creative powers allowing for the regeneration of societies.
At the root of the first urban settlements was the will to organise collective life around a socially normalised administrative, religious and military authority, thus bringing about social homogenisation and the establishment of a set of behavioural rites and codes, which not only led to cultural consistency, but also paved the way for the occurrence of conflicting phenomena resulting from intercultural coexistence and the consequent long-simmering social, economic and political tensions, channelled through anachronous manifestations that have traditionally been realised as urbanism, architecture and art. Undergoing constant change, cities are redesigned along a continuous timeline. They record, like a seismometer, the vibrations produced by human existence, as well as show, in the same space and at the same time, atavistic reminiscences in

MIQUEL NAVARRO "ESCULTURA ÍNTIMA"

Álvaro Brito Moreira
Museo Internacional de Escultura Contemporánea /
Museo Municipal Abade Pedrosa

> *Siempre me ha gustado la naturaleza, en todas sus manifestaciones pero especialmente cuando asume y expresa la huella de lo humano en su sentido más ecológico y respetuoso. La arquitectura es una gran arte. Su sentido utilitario y de servicio no está reñido, o no debería estarlo nunca, con la calidad y belleza de obra artística. Antes al contrario, aunque a mí me interesan en primer lugar su carácter simbólico y alcance metafórico, cualidades presentes en el arte más personal y subjetivo. Mi obra no es utilitaria en el sentido funcional de la arquitectura, en ese sentido yo voy directamente, como artista a construir poemas con formas escultóricas.*[1]

La ciudad representa, por definición, la expresión material más elocuente de la dimensión cultural del ser humano, al tiempo que constituye un testimonio de civilización único al dar cuenta de la convergencia de impulsos creativos regeneradores de las sociedades.
El propósito de la implantación de una vida colectiva organizada y centrada en una autoridad administrativa, religiosa y militar, socialmente normalizada, que facilite una homogeneización social y genere un conjunto de ritos y códigos de comportamientos conducentes a la unificación cultural – en la base, por lo demás, de la formación de las primeras ciudades –, dio asimismo origen a fenómenos disonantes, resultantes de la convivencia intercultural y de la fermentación de tensiones sociales, económicas y políticas, revelando manifestaciones anacrónicas que se han materializado en especial a través del urbanismo, la arquitectura y el arte. En permanente mutación, la ciudad vuelve a delinearse en un continuo hilo temporal, registrando como

espaço e tempo reminiscências atávicas que dialogam comexpressões contemporâneas, ou mesmo futuristas que antecipam o futuro presente, exibindo a profunda diversidade culturalque caracteriza as sociedades atuais. Este anacronismo resulta mais evidente e percetível quando nos confrontamos com realidades históricas ou arqueológicas da *cidade ruína*, cuja imobilidade transmite uma ilusória ideia de coerência formal, estruturalmente planificada e organizada, mas, em simultâneo, dramaticamente desumanizada, despojada das tensões afetivas que marcaram o compasso da sua existência, como exprimiu Vicenzo Trione

> *(…) Escenarios apocalípticos, resultado de invisibles, y dramáticas, deflagraciones. Cementerios sin alma, poblados de fantasmas. Ante nuestros ojos, se dibuja la cartografía de una catástrofe inevitable. Un enorme archivo de figuras desaparecidas, de materiales abandonados. Una deslumbrante extensión, majestuosamente discontinua, de restos. Catedrales de memorias clandestinas, paisajes idílicos, interrumpidos por bruscas apariciones (…)*[2].

A "cidade" de Miquel Navarro, quer na pintura como na escultura, ao contrário do que possa sugerir a rigidez das composições, conforma uma paisagem idealizada, uma espécie de *arqueologia do imaginário*, complexa, que transmite múltiplas dimensões onde,simultaneamente,se reflete uma memória de tempos pretéritos eemerge um território surrealista, fantástico e metafísico, unindo no mesmocenáriouma forma particular de percecionar o mundo e a expressão onírica dos seus *poemas com formas escultóricas*.
Num mesmo plano, as suas cidades, como se de uma estratigrafia horizontal se tratasse, em aparente convivência, um conglomerado de formas depuradas e composições icásticas de contextos culturais pretéritos configuram um tempo indeterminado – *Kairos* –, em oposição ao tempo sequencial – *Chronos* –, na qual o momento sequencial e cronológico dá lugar a um tempo indefinido, de carácter simbólico, que apenas é percetível e mensurável pela sua qualidade e natureza alegórica. Aqui, as formas, através de uma forte depuração formal, de filiação minimalista,assumem uma

dialogue with contemporary forms of expression, or even futuristic ones in anticipation of a future made present, displaying the wide cultural diversity variegating today's societies. The anachronism is even more evident and perceptible in the case of such realities as the *city in ruins*, so deceitfully motionless that it gives the impression of formal coherence, structurally planned and organised, but at the same time dramatically dehumanised, deprived of the emotional tension according to which its life was measured. In Vincenzo Trione's words,

> *"apocalyptic sceneries resulting from invisible, dramatic conflagrations. Soulless graveyards inhabited by ghosts. The cartography of an unavoidable catastrophe rises before our eyes. An enormous archive of missing figures and discarded materials. A dazzling vastness, majestically discontinuous, filled with remains. Cathedrals to clandestine memories, idyllic landscapes broken off by sudden apparitions (…)"*[2].

Despite the strictness of their composition, Miquel Navarro's "cities", whether in painting or sculpture, display complex idealised landscapes, like an imaginary archaeology conveying multiple dimensions which reflect both the memory of bygone eras and a surrealistic, fanciful and metaphysical territory. The artist's particular perception of the world and the oneiric expression of his *sculpturally-shaped poems* thus come together in that setting.
Like horizontal stratigraphic sections, a single plane allows for the apparently peaceful coexistence of a conglomerate of highly-distilled shapes, along with austere compositions from past cultural contexts. The cities are articulated according to indeterminate time – *Kairos* –, as opposed to chronological time – *Chronos*. Thus, sequential, chronological time gives rise to an indefinite, symbolic time, which is only perceptible and measurable by virtue of its allegorical quality and nature. Through intense formal depuration, somewhat related to minimalism, shapes have a poetic prosody that aspires to a higher metaphorical dimension, in which language reflects a *system*; in such a system, artistic practice is basically understood as *composition*. That is the reason why the city adopts such a rigid,

un sismógrafo las vibraciones concomitantes a la existencia humana y poniendo de manifiesto en un mismo espacio y tiempo reminiscencias atávicas en diálogo con expresiones contemporáneas, o incluso futuristas que anticipan el futuro presente, al exhibir la profunda diversidad por las que se caracterizan las sociedades actuales. Este anacronismo resulta más evidente y perceptible cuando nos encontramos frente a realidades históricas o arqueológicas de la *ciudad ruina*, cuya inmovilidad transmite una idea ilusoria de coherencia formal, estructuralmente planificada y organizada, pero asimismo dramáticamente deshumanizada, despojada de las tensiones afectivas que marcaron el compás de su existencia. O, para decirlo
en las palabras de Vicenzo Trione,

> *Escenarios apocalípticos, resultado de invisibles, y dramáticas, deflagraciones. Cementerios sin alma, poblados de fantasmas. Ante nuestros ojos, se dibuja la cartografía de una catástrofe inevitable. Un enorme archivo de figuras desaparecidas, de materiales abandonados. Una deslumbrante extensión, majestuosamente discontinua, de restos. Catedrales de memorias clandestinas, paisajes idílicos, interrumpidos por bruscas apariciones.*[2]

Al contrario de lo que pueda sugerir la rigidez de las composiciones, la "ciudad" de Miquel Navarro, ya sea pictórica o escultórica, conforma un paisaje idealizado, una especie de compleja *arqueología de lo imaginario* que transmite múltiples dimensiones, en las cuales se refleja una memoria de tiempos pretéritos y emerge un territorio surrealista, fantástico y metafísico, uniendo en un mismo escenario una forma particular de percibir el mundo y la expresión onírica de sus poemas con formas escultóricas.
Como si se tratara de una estratigrafía horizontal, en un mismo plano y en aparente convivencia entre un conglomerado de formas depuradas y composiciones icásticas de contextos culturales pretéritos, las ciudades de Miquel Navarro configuran un tiempo indeterminado – *Kairos* –, en contraste con el tiempo secuencial – *Chronos*. Estos momentos, el secuencial y el cronológico, dan lugar a un tiempo indefinido, de carácter simbólico, que solo resulta perceptible

métrica poética, na procura de uma superior dimensão metafórica em que se estrutura uma linguagem que reflete um *sistema* no qual a prática artística é, fundamentalmente, entendida como *composição*. Neste sentido, a cidade assume uma estrutura rígida, ordenada, quase mecânica, mas relativamente equilibrada que transmite uma poética urbana, uma dimensão elemental dos objetos que integram a composição, que o autor compara com o corpo humano nas suas múltiplas formas, funções e disfunções – *(…) no dejo de pensar que detrás de un orden hay un desorden, no concibo cómo pueden ir bien unidas la libertad de pensamiento con una disciplina mecánica y férrea, con una norma severa. Si hay mucho control, se paraliza la creación. Y al contrario, cuando el desorden se adueña de todo, se produce el caos. (…).*
A sua "aventura estética" transformou a perceção aparentemente objetiva da paisagem citadina por si criada numa narrativa subjetiva que enfatiza a sua significação enquanto "documento da condição humana", vinculada à sua memória e experiência de vida, como referiu Debora Bright a propósito do experimentalismo estético da representação da paisagem desenvolvido na New Topographers

> *(…) O que quer que seja o valor estético, qualquer representação de uma paisagem é também um registo de valores humanos e das acções impostas sobre a terra ao longo dos tempos … podem ser analisadas como documentos que vão para além do formalmente estético ou do pessoalmente expressivo. Mesmos as escolhas formais e pessoais não emergem "sui generis", mas refletem interesses e influências colectivas, quer sejam filosóficas, políticas, económicas ou o que seja (…)*[3].

O conjunto de obras expostas na exposição "Escultura Íntima" e as relações que estabelecem entre si, deixam perceber que no processo criativo se desenvolveu uma "busca interior" no qual participaram uma multiplicidade de componentes, em particular o corpo e a memória, originando justaposições entre o passado e o presente, a arte e a vida, como enfaticamente exprimiu o autor – *(…) … a la hora de referentes artísticos todo debe situarse en un plano de relatividad, ya que*

orderly, almost mechanical, structure. There is however a balance conveying an urban poetics, an elementary dimension of the objects making up the composition, which the author compares to the human body and its multiple shapes, functions and dysfunctions: *I cannot help thinking that behind order there is disorder, I do not understand how free thinking can possibly go hand in hand with iron-clad discipline and stringent rules. If there is too much control, creativity is paralysed. If, on the other hand, disorder takes over, chaos breaks out*.
Navarro's "aesthetic adventure" has turned the apparently objective perception of his cityscapes into a subjective narrative emphasising its significance as a "document about the human condition", which results from his memory and life experiences. As Deborah Bright has pointed out when referring to the aesthetic experimentalism of landscape representation developed by the New Topographers,

> *[...] whatever its aesthetic merits, every representation of landscape is also a record of human values and actions imposed on the land over time. [...] landscapes [...] can be analyzed as documents extending beyond the formally aesthetic or personally expressive. Even formal and personal choices do not emerge sui generis, but instead reflect collective interests and influences, whether philosophical, political, economic, or otherwise*[3].

In Navarro's "Escultura íntima" exhibit, the pieces, and the relationships established among them, reveal the "inner search" involved in the creative process, in which a myriad of other elements are also found, particularly the body and memory, generating juxtapositions of past and present, art and life, as emphatically expressed by the artist himself: *when looking for artistic references, everything must be taken in relative terms, as in addition to art, its signs and allusions, an artist's background is made up of educational and experiential aspects that change over time, as well as of other influences coming from diverse sources, like engineering and film (…)*[4].

translation LAURA TALLONE

y mensurable por su cualidad y naturaleza alegóricas. Aquí, las formas, a través de una poderosa depuración formal, emparentada con el minimalismo, asumen una métrica poética, en búsqueda de una superior dimensión metafórica, en la que se estructura un lenguaje que refleja un *sistema* según el cual el ejercicio artístico se entiende fundamentalmente como *composición*.
De ese modo, la ciudad asume una estructura rígida, ordenada, casi mecánica pero relativamente equilibrada, que transmite una poética urbana, una dimensión elemental de los objetos que integran la composición, comparables, de acuerdo con su autor, a un cuerpo humano en sus múltiples formas, funciones y disfunciones: *[…] no dejo de pensar que detrás de un orden hay un desorden, no concibo cómo pueden ir bien unidas la libertad de pensamiento con una disciplina mecánica y férrea, con una norma severa. Si hay mucho control, se paraliza la creación. Y al contrario, cuando el desorden se adueña de todo, se produce el caos.*
Su "aventura estética" ha transformado la percepción aparentemente objetiva del paisaje ciudadano por sí creado en una narrativa subjetiva que enfatiza su significación en tanto "documento de la condición humana", vinculado a su memoria y experiencia de vida, tal como observaba Deborah Bright a propósito del experimentalismo estético de la representación del paisaje desarrollado por los *New Topographers*:

> *Cualquiera que sea el valor estético, toda representación de un paisaje es también un registro de valores humanos y de las acciones impuestas sobre la tierra a lo largo del tiempo [...]. Se pueden analizar como documentos que van más allá de lo formalmente estético o de lo personalmente expresivo. Ni siquiera las opciones formales y personales emergen "sui generis", sino que reflejan intereses e influencias colectivos, ya sean filosóficos, políticos, económicos o de cualquier otro tipo*[3].

El conjunto de obras expuestas en la exposición "Escultura íntima", así como las relaciones que establecen entre sí, deja entrever que en el proceso creativo se llevó a cabo una "búsqueda interior", en la que participaron una multitud de componentes, en especial

además del arte, de sus signos y evocaciones, a un artista también le forman y le nutren los aspectos educacionales y vivenciales, cambiantes según la época, así como otras influencias que vienen de territorios diversos, como pueden ser la ingeniería o el cine (…)[4].

[1]*JUEGOS DE LA INFANCIA DONDE SE FRAGUA EL ARTE* – Discurso del Académico Electo – Excmo. Sr. D. Miquel Navarro Navarro. Leído en el acto de su Recepción Pública, el día 29 de noviembre de 2009, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, MMIX.

[2]Trione, Vincenzo, *Las ciudades* de Gulliver, Miquel Navarro. Montajes, composiciones e figuras, 2006, Palma de Maiorca.

[3]BRIGHT, Deborah – *OfMotherNatureand Marlboro Men: Na Inquiryinto Cultural MeaningsofLandscape Photography*, London,1985, p. 129.

[4]*JUEGOS DE LA INFANCIA DONDE SE FRAGUA EL ARTE* – Discurso del Académico Electo – Excmo. Sr. D. Miquel Navarro Navarro. Leídoen el acto de suRecepción Pública, el dia 29 de noviembre de 2009, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, MMIX, p. 12.

[1]*JUEGOS DE LA INFANCIA DONDE SE FRAGUA EL ARTE* – Discurso del Académico Electo – Excmo. Sr. D. Miquel Navarro Navarro. Leído en el acto de su Recepción Pública, el día 29 de noviembre de 2009, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, MMIX.

[2]Trione, Vincenzo, *Las ciudades* de Gulliver, Miquel Navarro. Montajes, composiciones y figuras, 2006, Palma de Maiorca.

[3]BRIGHT, Deborah – *OfMotherNatureand Marlboro Men: Na Inquiryinto Cultural MeaningsofLandscape Photography*, London,1985, p. 129.

[4]*JUEGOS DE LA INFANCIA DONDE SE FRAGUA EL ARTE* – Discurso del Académico Electo – Excmo. Sr. D. Miquel Navarro Navarro. Leídoen el acto de suRecepción Pública, el dia 29 de noviembre de 2009, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, MMIX, p. 12.

el cuerpo y la memoria, originando yuxtaposiciones entre el pasado y el presente, el arte y la vida, tal como enfáticamente lo expresa el autor: *(…) a la hora de referentes artísticos, todo debe situarse en un plano de relatividad, ya que además del arte, de sus signos y evocaciones, a un artista también le forman y le nutren los aspectos educacionales y vivenciales, cambiantes según la época, así como otras influencias que vienen de territorios diversos, como pueden ser la ingeniería o el cine*[4].

traducción LAURA TALLONE

[1]*JUEGOS DE LA INFANCIA DONDE SE FRAGUA EL ARTE* – Discurso del Académico Electo – Excmo. Sr. D. Miquel Navarro Navarro. Leído en el acto de su Recepción Pública, el día 29 de noviembre de 2009, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, MMIX.

[2]Trione, Vincenzo, *Las ciudades* de Gulliver, Miquel Navarro. Montajes, composiciones y figuras, 2006, Palma de Maiorca.

[3]BRIGHT, Deborah – "Of Mother Nature and Marlboro Men", in *Inquiry into Cultural Meanings of Landscape Photography*, London,1985, p. 129.

[4]*JUEGOS DE LA INFANCIA DONDE SE FRAGUA EL ARTE*, op. cit., p. 12.

BIOGRAFIA

Miquel Navarro nasceu em Mislata, Valencia, Espanha, onde atualmente vive e trabalha. Entre 1964 e 1968 dedicou-se sobretudo à pintura, tendo frequentado a Escola Superior de Belas Artes de San Carlos, em Valencia. Em 1972 começou a dedicar-se principalmente à escultura criando, em 1973 a primeira da sua série de cidades, *Laciutat 1973-1974*. Estas obras possuem as principais características de todo o seu trabalho: são colocadas diretamente no chão, sem pedestal e são compostas por vários elementos geométricos de diferentes formas, dimensões e materiais (num primeiro momento o artista trabalha sobretudo com terracota, mas a partir de meados dos anos 80 usa também metais como o ferro, zinco ou alumínio), dispostos segundo uma composição espacial organizada por ruas e avenidas, como se de uma pequena cidade se tratasse.
Estabelecendo um diálogo entre escultura e arquitetura, numa constante exploração da paisagem urbana, estas cidades imaginárias são uma constante no vocabulário do artista. As suas obras de escultura pública mantêm os mesmos pressupostos, e são normalmente constituídas pela combinação de diferentes volumes simples (cilindros, cones, cubos) combinados verticalmente de modo a criar formas que oscilam muitas vezes entre a abstração e a figuração, e que claramente se instauram e dialogam com a paisagem urbana para onde são criados.
Expondo individualmente pela primeira vez em 1972, em 1986 recebeu o Prémio Nacional de Artes Plásticas do Ministério da Cultura Espanhol e no mesmo ano representou a Espanha (juntamente com Ferran García Sevilla, José MaríaSecilia e Cristina Iglesias) na 42ª Bienal de Veneza. Desde então tem participado em diversas exposições coletivas e individuais em Espanha e no estrangeiro, destacando-se a exposição que realizou em 2005 no IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderna), na sequência da qual doou ao instituto mais de quinhentas obras representativas do seu percurso; ou uma das mais recentes individuais, "Monumentos e Multitud" na galeria Fernández-Braso, Madrid, em 2014. Possui esculturas de arte pública em diversas cidades espanholas e europeias, destacando-se, por exemplo, *L'Almassil*, criada para a Praça Maior de

BIO NOTE

Miquel Navarro was born in Mislata, Valencia, Spain, where he currently lives and works. Having attended Valencia's San Carlos School of Fine Arts, from 1964 to 1968 he devoted himself mostly to painting. He turned his attention to sculpture in the early 1970s, and in 1973 created his first series of cityscapes – *La ciutat 1973-1974*. Those pieces already showed the main characteristics found in all his later production: placed on the floor, pedestal-free, they are made up of geometric modules of different shapes, sizes and materials, grouped together in compositions simulating the urban network of streets and avenues, as if they were tiny cities.
Though initially made from baked clay, since the mid 1980s they have also incorporated metals like iron, zinc and aluminium. Always present in the artist's discourse, these imaginary cityscapes establish an ongoing dialogue between sculpture and architecture. Navarro's public art follows the same ideas lying at the foundation of his entire oeuvre – made up of simple volumes (cylinders, cones, cubes), vertically combined so as to create shapes astride abstraction and representation, his public sculptures are clearly involved with the cityscape for which they have been created.
After his first one-man exhibition held in 1972, he has participated in a number of group and solo exhibits in Spain and abroad, such as the 2005 solo show staged at IVAM - Instituto Valenciano de Arte Moderna (to which he donated more than 500 pieces of his production), and one of the most recent exhibits, "Monumentos y Multitud", held at Galeria Fernández-Braso, Madrid, in 2014. Navarro's public art may be found in several Spanish and European cities, namely *L'Almassil*, designed for Mislata's main square in 2010, and, more recently, *Casa de Paso*, built for the 10th Santo Tirso International Symposium of Contemporary Sculpture in 2015. In 1986, Miquel Navarro was distinguished with the Plastic Arts National Award by the Spanish Ministry of Culture, and also represented Spain (together with Ferran García Sevilla, José María Secilia and Cristina Iglesias) in the 42nd Venice Biennale.

BIOGRAFÍA

Miquel Navarro nació en Mislata, Valencia (España), donde actualmente vive y trabaja. Entre 1964 y 1968, mientras estudiaba en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia, se dedicó sobre todo a la pintura. A principios de la década de 1970 comenzó a incursionar en la escultura y en 1973 creó la primera de su serie de ciudades: *La ciutat 1973-1974*. Estas obras reúnen ya las principales características de su trabajo: colocadas directamente sobre el suelo, sin pedestal, se componen de varios elementos geométricos de diversas formas, dimensiones y materiales (si bien inicialmente trabaja sobre todo con terracota, a partir de mediados de los 80 usa metales como hierro, zinc y aluminio), dispuestos según una composición espacial organizada en calles y avenidas, como si se tratara de una ciudad en miniatura.
Al establecer un diálogo entre escultura y arquitectura, estas ciudades imaginarias son una constante en el vocabulario del artista. Sus obras de escultura pública mantienen los mismos presupuestos, ya que suelen estar constituidas por diferentes volúmenes simples (cilindros, conos, cubos), combinados verticalmente para crear formas que oscilan entre la abstracción y la figuración y que aluden de forma clara al paisaje urbano donde se implantan.
Después de una primera exposición individual en 1971, recibió en 1986 el Premio Nacional de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura español. Ese mismo año representó a España (junto con Ferrán García Sevilla, José María Secilia y Cristina Iglesias) en la 42ª edición de la Bienal de Venecia. Desde entonces ha participado en numerosas exposiciones colectivas e individuales en España y en el extranjero, entre las que sobresalen la realizada en 2005 en el IVAM - Instituto Valenciano de Arte Moderna (seguida de la donación a ese instituto de más de quinientas obras representativas de su carrera), o una de las más recientes, "Monumentos y Multitud", en la Galería Fernández-Braso de Madrid, en 2014. Sus esculturas de arte pública se encuentran en varias ciudades españolas y europeas, tales como *L'Almassil*, creada para la Plaza Mayor de Mislata, Valencia, en 2010, o, más recientemente, *Casa de Paso*, construida para el 10° Simposio Internacional de Escultura Contemporánea de Santo Tirso, en 2015.

Maslata, Valencia, em 2010 ou mais recentemente a obra *Casa de Passo*, para o 10º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 2015.

PRÉMIOS
1986 Prémio Nacional de Artes Plásticas
1987 Prémio Alfons Roig (Diputación de Valencia)
1990 Prémio da Confederação Espanhola de Comércio às Artes
1995 Prémio da Associação Nacional de Críticos de Arte, ARCO
2001 Prémio Valencianos para o Século XXI (Las Provincias)
2002 Distinção da Generalitat Valenciana ao Mérito Cultural
2002 Prémio de Artes Plásticas "Valencianos del Mundo" (atribuído pela Generalitat Valenciana e pelo jornal *El Mundo*)
2008 VIII Prémio Internacional Júlio González

OBRAS EM MUSEUS E COLEÇÕES PÚBLICAS
The Solomon R. Guggenheim Museum – New York (EUA)
Museo Bellas Artes de Álava – Vitória (Espanha)
Fundació Caixa de Pensions – Barcelona (Espanha)
Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) – Valência (Espanha)
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia – Madrid (Espanha)
Fundação Lambert – Bruxelas (Bélgica)
Diputación Provincial de Valência– Valência(Espanha)
Musée National Centre d'Art Georges Pompidou – Paris (França)
Museu D'Art Contemporani (Macba) – Barcelona (Espanha)
Museu Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporánea (Meiac) – Badajoz (Espanha)
Coleção Argentaria – Madrid (Espanha)
Coleção Banco de España – Madrid (Espanha)
Coleção Renfe – Madrid (Espanha)
Coleção Aena – Madrid (Espanha)
Fundação Coca-Cola España – Madrid (Espanha)
Fundação I.C.O. – Madrid (Espanha)
Universidad Politécnica de Valência– Valência (Espanha)
Centro Cultural Sa Nostra – Palma de Maiorca (Espanha)
Museo de Arte Contemporáneo Sofia Imbert – Caracas (Venezuela)
Museo de Bellas Artes San Pio V – Valência (Espanha)

AWARDS
1986 Plastic Arts National Award
1987 Alfons Roig Award (Provincial Government of Valencia)
1990 Award of the Spanish Confederation of Trade to the Arts
1995 Award of the National Association of Art Critics, ARCO
2001 "Valencianos del siglo XXI" Award (Las Provincias)
2002 Award of the Generalitat Valenciana to Cultural Merit
2002 "Valencianos del Mundo" Plastic Arts Award (conferred by the Generalitat Valenciana and newspaper *El Mundo*)
2008 VIII Júlio González International Award

ARTWORK IN MUSEUMS AND PUBLIC COLLECTIONS
The Solomon R. Guggenheim Museum – New York (USA)
Museo de Bellas Artes de Álava – Vitória (Spain)
Fundació Caixa de Pensions – Barcelona (Spain)
Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) – Valencia (Spain)
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía – Madrid (Spain)
Lambert Foundation– Brussels (Belgium)
Diputación Provincial de Valencia – Valencia (Spain)
Musée National Centre d'Art Georges Pompidou – Paris (France)
Museu D'ArtContemporani (Macba) – Barcelona (Spain)
Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporánea (Meiac) – Badajoz (Spain)
Argentaria Collection – Madrid (Spain)
Banco de España Collection – Madrid (Spain)
Renfe Collection – Madrid (Spain)
Aena Collection – Madrid (Spain)
Coca-Cola Foundation – Madrid (Spain)
I.C.O. Foundation– Madrid (Spain)
Universidad Politécnica de Valencia – Valencia (Spain)
Centre Cultural Sa Nostra – Palma de Majorca (Spain)
Museo de Arte Contemporáneo Sofia Imbert – Caracas (Venezuela)
Museo de Bellas Artes San Pio V – Valencia (Spain)
Wilhem Lehmbruck Museum – Duisburg (Germany)
Wurth Museum – Künzelsau (Germany)
Mie Prefectural Art Museum – Mie (Japan)
Centro Atlántico de Arte Moderna – Las Palmas de Gran

PREMIOS
1986 Premio Nacional de Artes Plásticas
1987 Premio Alfons Roig (Diputación de Valencia)
1990 Premio de la Confederación Española de Comercio a las Artes
1995 Premio de la Asociación Nacional de Críticos de Arte, ARCO
2001 Premio Valencianos para el siglo XXI (Las Provincias)
2002 Distinción de la Generalitat Valenciana al Mérito Cultural
2002 Premio de Artes Plásticas "Valencianos del Mundo" (otorgado por la Generalitat Valenciana y el periódico *El Mundo*)
2008 VIII Premio Internacional Julio González

OBRAS EN MUSEOS Y COLECCIONES PÚBLICAS
The Solomon R. Guggenheim Museum – Nueva York (EEUU)
Museo de Bellas Artes de Álava – Vitória (España)
Fundació Caixa de Pensions – Barcelona (España)
Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) – Valencia (España)
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía – Madrid (España)
Fundación Lambert – Bruselas (Bélgica)
Diputación Provincial de Valencia – Valencia (España)
Musée National Centre d'Art Georges Pompidou – París (Francia)
Museu D'Art Contemporani (Macba) – Barcelona (España)
Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporánea (MEIAC) – Badajoz (España)
Colección Argentaria – Madrid (España)
Colección Banco de España – Madrid (España)
Colección Renfe – Madrid (España)
Colección Aena – Madrid (España)
Fundación Coca-Cola España – Madrid (España)
Fundación I.C.O. – Madrid (España)
Universidad Politécnica de Valencia – Valencia (España)
Centre Cultural Sa Nostra – Palma de Mallorca (España)
Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imbert – Caracas (Venezuela)
Museo de Bellas Artes San Pio V – Valencia (España)
Museo Wilhekm Lehmbruck – Duisburg (Alemania)
Museo Wurth – Künzelsau (Alemania)
Mie Prefectural Art Museum – Mie (Japón)
Centro Atlántico de Arte Moderno – Las Palmas de Gran

Museu Wilhekm Lehmbruck – Duisburg (Alemanha)
Museu Wurth – Künzelsau (Alemanha)
Mie Prefectural Art Museum – Mie (Japão)
Centro Atlántico de Arte Moderno – Las Palmas de Gran Canária (Espanha)
Museu Guggenheim – Bilbao (Espanha)
Fundação Josep Suñol – Barcelona (Espanha)
Fundação Caixa Galicia – A Coruña (Espanha)
Catedral de Burgos (Retábulo) – Burgos (Espanha)
Coleção Banco Sabadell – Sabadell (Espanha)

OBRA EM ESPAÇOS PÚBLICOS
1984 Fuente Pública – Valência (Espanha)
1986 Torreta (Fonte Pública) – Turis, Valência (Espanha)
1989 Fanalet (Farola) – Quart de Poblet, Valência (Espanha)
1989 Minerva Paranoica (Escultura) – Castellón (Espanha)
1990 Torre del Sonido (Escultura - Universidad Carlos III) – Getafe, Madrid (Espanha)
1992 Fraternitat (Escultura) – Barcelona (Espanha)
1992 Mástiles (Hotel Valencia-Palace) – Valência (Espanha)
1994 Boca de Luna (Fonte Pública) – Bruxelas (Bélgica)
1996 Centinela (Hotel San Roque) – Garachico, Tenerife (Espanha)
1999 Home Guaita (Escultura) – Valência (Espanha)
1999 Saltamontes Libando (Fonte Pública) – Castellón (Espanha)
1999 Casco Industrial (Escultura) – Bilbao (Espanha)
1999 Andarin (Escultura) – Gijon, Astúrias (Espanha)
2000 Oteando (Escultura) – Torrelavega, Cantábria (Espanha)
2000 Vigia (Escultura) – Las Palmas de Gran Canária (Espanha)
2001 Cabeza con Luna Menguante – Mislata, Valência (Espanha)
2002 La Mirada (Escultura) – Vitoria-Gasteiz (Espanha)
2002 Palera (Escultura) – Málaga (Espanha)
2003 Palas Fundición (Escultura) – Ceuti, Murcia (Espanha)
2003 El Parotet – Valência (Espanha)
2006 Conexión – Bilbao (Espanha)
2007 Mantis – Murcia (Espanha)
2008 Válvula con alberca – Expo Zaragoza (Espanha)
2015 Casa de Paso – MIECST (Portugal)

Canaria (Spain)
Museo Guggenheim – Bilbao (Spain)
Josep Suñol Foundation– Barcelona (Spain)
Caixa Galicia Foundation – A Coruña (Spain)
Burgos Cathedral (Reredos) – Burgos (Spain)
Banco Sabadell Collection – Sabadell (Spain)

ARTWORK IN PUBLIC SPACES
1984 Fuente Pública – Valencia (Spain)
1986 Torreta (fountain) – Turis, Valencia (Spain)
1989 Fanalet (street light) – Quart de Poblet, Valencia (Spain)
1989 Minerva Paranoica (Sculpture) – Castellón (Spain)
1990 Torre del Sonido (Sculpture - Universidad Carlos III) – Getafe, Madrid (Spain)
1992 Fraternitat (Sculpture) – Barcelona (Spain)
1992 Mástiles (Valencia-Palace Hotel) – Valencia (Spain)
1994 Boca de Luna (fountain) – Brussels (Belgium)
1996 Centinela (Hotel San Roque) – Garachico, Tenerife (Spain)
1999 Home Guaita (Sculpture) – Valencia (Spain)
1999 Saltamontes Libando (fountain) – Castellón (Spain)
1999 Casco Industrial (Sculpture) – Bilbao (Spain)
1999 Andarin (Sculpture) – Gijon, Astúrias (Spain)
2000 Oteando (Sculpture) – Torrelavega, Cantábria (Spain)
2000 Vigia (Sculpture) – Las Palmas de Gran Canária (Spain)
2001 Cabeza com Luna Menguante – Mislata, Valencia (Spain)
2002 La Mirada (Sculpture) – Vitoria-Gasteiz (Spain)
2002 Palera (Sculpture) – Málaga (Spain)
2003 Palas Fundición (Sculpture) – Ceuti, Murcia (Spain)
2003 El Parotet – Valencia (Spain)
2006 Conexión – Bilbao (Spain)
2007 Mantis – Murcia (Spain)
2008 Válvula con alberca – Expo Zaragoza (Spain)
2015 Casa de Paso – MIECST (Portugal)

Canaria (España)
Museo Guggenheim – Bilbao (España)
Fundación Josep Suñol – Barcelona (España)
Fundación Caixa Galicia – A Coruña (España)
Catedral de Burgos (Retablo) – Burgos (España)
Colección Banco Sabadell – Sabadell (España)

OBRAS EN ESPACIOS PÚBLICOS
1984 Fuente Pública – Valencia (España)
1986 Torreta (Fuente Pública) – Turis, Valencia (España)
1989 Fanalet (Farola) – Quart de Poblet, Valencia (España)
1989 Minerva Paranoica (Escultura) – Castellón (España)
1990 Torre del Sonido (Escultura Universidad Carlos III) – Getafe, Madrid (España)
1992 Fraternitat (Escultura) – Barcelona (España)
1992 Mástiles (Hotel Valencia-Palace) – Valencia (España)
1994 Boca de Luna (Fuente Pública) – Bruselas (Bélgica)
1996 Centinela (Hotel San Roque) – Garachico, Tenerife (España)
1999 Home Guaita (Escultura) – Valencia (España)
1999 Saltamontes Libando (Fuente Pública) – Castellón (España)
1999 Casco Industrial (Escultura) – Bilbao (España)
1999 Andarín (Escultura) – Gijón, Asturias (España)
2000 Oteando (Escultura) – Torrelavega, Cantabria (España)
2000 Vigía (Escultura) – Las Palmas de Gran Canaria (España)
2001 Cabeza con Luna Menguante – Mislata, Valencia (España)
2002 La Mirada (Escultura) – Vitoria-Gasteiz (España)
2002 Palera (Escultura) – Málaga (España)
2003 Palas Fundición (Escultura) – Ceuti, Murcia (España)
2003 El Parotet – Valencia (España)
2006 Conexión – Bilbao (España)
2007 Mantis – Murcia (España)
2008 Válvula con alberca – Expo Zaragoza (España)
2015 Casa de Paso – MIECST (Portugal)

EXPOSIÇÃO
EXHIBITION
EXPOSICIÓN

curador | curator | curador
Álvaro Brito Moreira

artista | artista | artista
Miquel Navarro

montagem | set up | montaje
Miquel Navarro
José Manuel Blay
Álvaro Brito Moreira
Helena Gomes
José Martins
Rogério Alves
Rosário Melo
Silvia Costa
Sofia Carneiro
Tânia Pereira

O autor agradece a todos quantos o apoiaram e tornaram possível a exposição e o catálogo.

The author wishes to thank all those who have given their support to make the exhibition and its catalogue possible.

El autor agradece a todos quienes le han apoyado y han hecho posible la exposición y el catálogo.

DIVULGAÇÃO
ADVERTISING
PROMOCIÓN

material gráfico | graphics | material gráfico
Studio WABA

CATÁLOGO
CATALOGUE
CATÁLOGO

título | title | título
Escultura Íntima

textos | contributors | textos
Joaquim Couto
Alberto Ferrer
Alberto Ruiz Samaniego
Álvaro Brito Moreira

design gráfico | graphic design | diseño gráfico
Studio WABA

fotografia | photographs | fotografia
José Rocha
Miquel Navarro

tradução | translation | traducción
Laura Tallone

edição | published by | edición
Câmara Municipal de Santo Tirso

impressão | printing | impresión
Multiponto, S.A.

tiragem | print run | tiraje
1000

local e data de edição | place & date | lugar y fecha de edición
Santo Tirso, 2016

textos | texts | textos
© Alberto Ferrer
© Alberto Ruiz Samaniego
© Álvaro Brito Moreira

fotografias | photo credit | fotografias
© José Rocha 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 36, 38, 40, 41, 42, 43
© Miquel Navarro 22, 23, 24, 25, 32, 33. 35, 37

ISBN
978-972-8180-57-7

depósito legal | legal deposit | depósito legal
416291/16

SANTO TIRSO
CÂMARA MUNICIPAL