

V. M. VIDAL / R. DE LA CALLE / F. CASTRO

Costeres, ponts i xemeneies

Antoni Miró / Miquel Navarro



2 0 1 6
LLOTJA DE SANT JORDI
2 0 1 7

V. M. VIDAL / R. DE LA CALLE / F. CASTRO

COSTERES, PONTS I XEMENEIES

Antoni Miró / Miquel Navarro



2 0 1 6
LLOTJA DE SANT JORDI
2 0 1 7

ÀREA DE CULTURA / AJUNTAMENT D'ALCOI

President: Antoni Francés, Alcalde d'Alcoi

Coordinació: Raül Llopis, Regidor de Cultura

ARTS PLÀSTIQUES

CONSELL ASSESSOR:

Armand Alberola

Enric Balaguer

Manuel Boix

Romà de la Calle

Fernando Castro

Carles Cortés

Daniel Giralt-Miracle

Joan A. Llinares

Tomàs Llorens

Wences Rambla

Isabel-Clara Simó

Vicent M. Vidal

DIRECCIÓ:

Antoni Miró

GABINET DE NORMALITZACIÓ LINGÜÍSTICA

Ximo Victoriano

EDITA: Ajuntament d'Alcoi

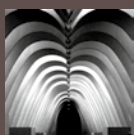
© DELS AUTORS

© AMB-DISSENY

© AJUNTAMENT D'ALCOI

IMPRESSIÓ: GRÀFIQUES ALCOI, S.L.U.

DIPÒSIT LEGAL: A 733-2016



LLOTJA DE SANT JORDI



AJUNTAMENT D'ALCOI



Sabadell
Fundació

ELS AUTORS CEDEIXEN VOLUNTARIAMENT ELS DRETS DE REPRODUCCIÓ



DE COSTERES, PONTS I XEMENEIES

La confluència de dos rius, el Molinar i el Riquer, produeix un esperó de forta marca topogràfica on se situa la ciutat d'Alcoi. Les circumstàncies de l'adaptació de les seues riberes a una morfologia que correspon a les demandes d'una ciutat en contínua transformació, ha generat diversos traçats, els dels carrers en costera que donen servei al seu caseriu, el de ponts que cusen aquests carrers per a travessar els rius, i el de les xemeneies que una ciutat industrial necessita per a fer funcionar els seus ginys ergotèrmics i dissipar els fums carregats de residus de la combustió.

Els accessos a un recinte emmurallat estan servits per ponts que travessen els rius i anivellen les seues ribes a partir de les seues portes. Les costeres són el procediment natural per a accedir pels camins a l'exterior de les muralles que les portes i els ponts introduiran a la ciutat.

Aquestes portes i ponts prenen el nom de les vies que serveixen de connexió amb la població pròxima. Així tenim a l'est la porta de Penàguila, successora de la torre i de la porta de la Covil, accessible a través del pont de Penàguila, d'un sol arc i una calçada que connecta a vuit vares d'alçària respecte del riu Molinar el carrer Caragol amb el camí a la Marina o de Penàguila.

5

La porta de Cocentina que tancava la muralla d'Alcassares al nord i formava la porta i el castell de la vila. A aquesta porta s'accedeix des del camí de Cocentina en direcció a València per un pont denominat de Cocentina, d'un sol arc i calçada a dotze vares sobre el riu Riquer o Barxell, abans d'unir-se al riu Molinar per a formar el riu d'Alcoi o Serpis.

A l'oest del recinte emmurallat del segle XIV es va construir una torre associada a una porta denominada portal de Riquer, que era l'accés natural al Raval Vell o de Sant Agustí, que focalitzava l'accés pel ponent del camí de les Castelles o Camí Vell de Madrid, i travessa el riu Barxell a través del pont de Sant Roc derruït durant la canalització del riu Barxell. Aquest pont de gravetat era d'un arc rebaixat amb una llum de quinze vares i una fletxa de cinc, o siga, un terç de fletxa respecte de la llum.

L'accés a les portes es realitzava mitjançant les rampes de gual que van anar suavitzant-se a partir dels ponts que les servien i que facilitaven l'accés a la ciutat històrica, postulant la idea d'un pla de servei amb unes cotes que estaven dins de la lògica dels rius, d'acusat pendent que són excavades per les pluviometries torrencials, fàcils de travessar en els estiatges i no exempts de la seua associació a costeres i carrers de pendent pronunciat. El pla de servei s'estableix al voltant de les dotze vares sobre el nivell de l'aigua en els rius que marquen el perímetre de la ciutat i les trenta vares que assumirà el Raval Nou en la calçada del pont de M. Cristina, servint aquestes cotes per a marcar un criteri en la racionalització del pla d'eixample de la ciutat industrial del segle XIX.

La contínua reivindicació d'una ciutat on els plànols de servei suavitzen les costeres heretades de la seua topografia, alhora que mantenen els avantatges d'unes vistes creuades sempre atractives, va anar modelant el plànol de la ciutat cap a una geometria els traçats de la qual accepten les obertures de nous ponts. Per tant, la ciutat incorpora els nous plànols de servei en cotes guanyades a la vall, de tal manera que s'amplia la superfície de la ciutat per a poder donar resposta a noves demandes com la industrial i els habitatges col·lectius que caracteritzen els programes propis dels eixamples de les ciutats industrials.

Els vessants dels llits dels rius Molinar i Barxell són els solars on s'inicia l'arrencada industrial del segle XIX,

la forta marca topogràfica dels quals facilita l'ús d'un vell giny com la roda hidràulica heretada de Roma per a aprofitar l'energia potencial de l'aigua i transformar-la en mecànica. A aquestes mans regalades que procedeixen del cabal de l'aigua se sumen les mans expertes dels operaris per a transformar la matèria i li afegeixen el valor de la seua manufactura en un procés imparabile de mecanització de la indústria.

La ciutat industrial es forma en concordança amb el suport de les seues àrees de transformació de productes. Aquests es realitzen encadenant un procés d'operacions parcials executades per operaris dins d'un espai comú o fàbrica. Per a això, a la ciutat on habiten amb les seues famílies, han de compartir l'edifici amb altres inquilins que tampoc no comparteixen allotjament i treball. Els carrers van transformant el seu caseriu a partir dels habitatges menestrals familiars de dues plantes que dupliquen la seua alçària fins a la quarta planta tot utilitzant l'escala en forma de turbina com a l'element comú que les connecta.

6 Els edificis nous que es construeixen prenen com a model l'habitatge de claus que ofereix distintes sales connectades al carrer per una escala comuna i un portal i l'aspecte i organització del qual canvien densificant-se i mesclant-se amb el caseriu existent en què encara persisteix el taller menestral. No obstant això, l'estructura sociològica de la ciutat industrial supera la primitiva estructura de l'artesanat gremial gràcies a una forma d'organització que separa la venda i la producció, perquè ara són distints comerciants els que s'ocupen de subministrar matèries primeres i de realitzar la venda del producte manufacturat.

Així apareix una societat que la història considera moderna, per tal com se separen els binomis producció-venda i indústria-comerç. A la ciutat d'Alcoi la lectura del seu desenvolupament roman escrita a partir de la materialitat de la seua herència física.

El primer traçat que referencia els accessos afins a les portes emmurallades de la ciutat manté la coherència medieval dels seus plànols de servei amb els seus accessos a mitjan vessant i en què el seu últim estadi és el Raval Vell. A partir de la decisió d'expandir la ciutat a través del Raval Nou o de Santa Elena és quan s'estableix el segon plànol de referència materialitzat per la sola del pont de M. Cristina que salva el riu Barxell, plànol que configurarà mig segle després el solar on es desenvolupa el traçat de l'Eixample de 1878.

Aquest segon plànol de servei que dóna suport a l'Eixample del segle XIX s'estructura a través del traçat de la carretera nacional 340 al seu pas per Alcoi en el tram que va des de la bassa de Merita fins al barranc de la Batalla, tot anivellant un trajecte que ha de travessar tres barrancs entre el raval de Santa Elena i la bassa de Merita.

El traçat de la carretera fa necessària la construcció de tres ponts, el primer és el de M. Cristina sobre el riu Barxell, de 27 m d'alçària, format per un arc central de mig punt de 27 m d'alçària i 18 m de diàmetre i per sis arcs apuntats. El segon és el de Sant Roc, de 20,5 m d'alçària sobre el barranc de Soler i de tres arcs de mig punt. L'últim pont és el de Benissaidó, de 28,6 m d'alçària sobre el riu del mateix nom i de sis arcs de mig punt.

Aquests ponts urbans aigües avall del riu Riquer són completats cap al sud per uns altres quatre ponts territorials que configuren el municipi d'Alcoi. Hi ha el pont d'Espinós, de 17 m d'alçària, a la part alta del Molinar; el del Regall, de 10 m d'alçària, que flanqueja el camí de Benifallim; el de la Batalla, de 21 m d'alçària, que facilita tant el pas de les aigües del vessant del Pla com de la Canal i del torrent que desaigua la serra de Sant Antoni; finalment està l'autèntic Pont de les Set Llunes, de 23 m d'alçària, que creua el torrent de Sant Antoni, format per dos arcs apuntats sobre el llit i cinc arcs de mig punt que recolzen sobre els dos de la base i els seus talussos laterals. Aquests quatre ponts donen continuïtat a la carretera nacional 340 en direcció a Alacant.

Acceptar la lògica territorial en el segle XIX, tot construint les traces de la ciutat del segle XX, va possibilitar incloure en les propostes d'expansió de la ciutat el Pont Nou o de Sant Jordi, que travessa el riu Barxell i connecta la ciutat històrica amb el seu eixample com si es tractara d'un carrer nou. Com a resultat de l'aplicació de les eines empíriques del Tractat de Rondelet, la proposta d'aquest pont inclosa en el Pla General de l'any 1878 estava concebuda per una sola horitzontal sobre dos trams de gelosia metàl·lica amb un caire d'1/40 de la llum. La traça del pont en la seua secció nord-sud corresponia a una rampa del 3,5% de pendent que fa concordar el nivell de l'Alameda amb el pla horitzontal de la calçada que desemboca al carrer de Sant Tomàs. La rampa i els seus talussos estaven previstos com una obra de gravetat amb quatre arcs de carreus i talussos reblits de terra.

Hi va haver de passar mig segle perquè el nou pont es materialitzara tot utilitzant els avenços tecnològics que, a partir de l'inici del segle XX, es van incorporar, unint càlcul estructural i transformació dels mitjans de producció i portant la tradició pètria a la generalització de la tècnica del formigó armat. De la mateixa manera que per al seu càlcul es va haver de recórrer a la mecànica dels mitjans continus, per a la seua construcció va ser necessària l'experiència de l'ofici de fusteria que va resoldre la dificultat de les cintres i els encofrats.

Aquest nou pont torna a connectar amb el centre històric, tanca el circuit que va des del pont de M. Cristina, el passeig de Cervantes i l'Alameda, activa la dinàmica interna de la ciutat i es comporta com un carrer urbà asentada sobre la base pètria de tres arcs parabòlics de formigó armat que eleven una sola de 12 m d'amplària a 40 m sobre el nivell del riu Barxell i proporcionen una gran transparència en el llit industrial del riu. Quatre trams de bigues de 16 m de llum afegeixen tensió a la longitud del pont, perquè tant les jàsseres de vora com l'ombra de la llosa de les voreres unifiquen i reforcen la seua condició de lleugeresa i transparència.

La ciutat, tal com s'ha descrit, té uns quants ponts que representen altres tants estadis en el desenvolupament dels seus plànols de servei, des dels més elementals que serveixen a la ciutat històrica fins als que faciliten la traça i l'ordre del Raval Nou i de l'eixample. Quan es parla sobre "el pont" els ciutadans no es refereixen als ponts històrics que serveixen de pas a les mercaderies que nodreixen les àrees més baixes de la ciutat. Les frases "quedar en el pont" o "travessar el pont" es refereixen únicament al pont de formigó sobre el riu Barxell que uneix les dues parts de la ciutat i el seu pas se celebra com el recorregut d'un carrer. El pont té una longitud de 250 m i 12 m d'amplària, que correspon a dues voreres d'1,5 m, una calçada de 7,5 m, dos canals de drenatge de 0,25 m i dues baranes de 0,25 m.

Els dibuixos que es realitzen per al projecte del pont l'any 1924 només s'assemblen al pont construït en els grans arcs i en les pilastres, amb una massa potent i un estriat dels pilars que ajuden a conformar una imatge la component vertical de la qual puga acompanyar els arquets de mig punt sobre els quals recolza la sola.

El caràcter eclèctic de la proposta està d'acord amb el corrent neoclàssic que està en la base de les convencions acadèmiques que estaven assentades a Europa. El dibuix de *Beaux Arts* el sistema compositiu del qual estava basat en la repetició i l'ornament, es caracteritzava per una gran pulcritud i precisió. Així podem llegir amb claredat la sistematització dels ritmes de les pilastres associats als acabaments que emergeixen de la línia de vorera i centren els motius d'il·luminació. Aquests motius són petites dilatacions de la vorera a manera de capelles l'ornamentació i garlandes de les quals estan pensades per a cridar l'atenció de la possible observació distreta que anima en la seua cadència el recorregut de 250 m del pont, com si es tractara d'un recorregut urbà.

La transformació dels mitjans de producció, amb l'impacte que això va tenir sobre la forma dels objectes,

entra de ple en la conquesta de les utopies que constitueixen l'eix d'una modernitat que va evolucionar cap a una valoració creixent de la geometria. Aquesta preeminència de la geometria sobre l'ornamentació, acceptada col·lectivament, va influir tant en l'arquitectura com en l'escultura i les arts decoratives, de tal manera que fins i tot l'*Art Déco* comença a ser una expressió de la modernitat.

Així, l'any 1926, l'arquitecte Víctor Eusa, en una decisió que només els arquitectes de gran vàlua assumeixen sense gens de retòrica, transforma la iconografia d'un pont *Beaux Arts* en un escenari d'*Art Déco* i, al mateix temps, modifica la meitat nord del pont i substitueix un penós i immens talús per quatre trams de bigues de 16 m de llum sobre uns nous pilars que arriben fins al nivell del carrer Balmes i completen el traçat del pont.

El panorama des del Pont Nou aporta el seu caràcter industrial a una ciutat eminentment fabril. Un recorregut pel pont ofereix un paisatge d'indústria de riba on s'observen el riu Barxell i les siluetes de les xemeneies la component vertical de les quals es contraposa al caràcter horitzontal dels ponts. Els fusts petris de les xemeneies industrials marquen també distàncies i posicions en l'espai urbà de la ciutat. Més enllà d'afirmar el progrés fent possible l'aplicació d'elaborades tècniques de producció fabril, la seua construcció aporta el testimoni de la recepció de les grans màquines ergotèrmiques com els ginys de vapor fabrils imprescindibles per a la indústria manufacturera que va desenvolupar la vall industrial de l'Alcoià en el segle XIX.

La tensió horitzontal en el pont nou de Sant Jordi i el seu contrapunt de verticalitat en les xemeneies, són testimonis muts d'un interès per deixar palesa una bellesa lligada a l'esforç i la traça dels operaris anònims que realitzen les operacions constants i precises d'elevació de les xemeneies. Aquestes es construeixen des del seu interior per on es reunien materials de les seues parets i per on cada dia pujaven i baixaven els operaris per un conducte que creixia fins a aconseguir les cotes en què una raonable velocitat dels fums assegurava una difusió dels gasos que mantenia neta l'atmosfera de la vall, en disposar dels fluxos dominants d'aire est-oest. Per aquesta raó el costum del recorregut de la «volta als ponts» ha quedat gravada en la memòria col·lectiva com una manera de celebrar l'existència de la ciutat perquè, tal com es desglossava en la *Guía del forastero en Alcoy*, de José Martí Casanova, de l'any 1864: “les elevades xemeneies que sobresurten sobre el caseriu ens indiquen altres tantes fàbriques mogudes pel vapor, són totes aquestes circumstàncies un conjunt que constitueix un bell quadre”.

La construcció de les xemeneies realitzades amb rajola massissa, o bé amb rajola aplantillada assentada amb morter de calç, queden com a testimonis muts d'un interès i d'una necessitat. Les constants de les seues mesures mantenen una certa harmonia empírica en la formulació de principis tan elementals com la relació entre la dimensió de les graelles i l'alçària. ($a=18+2,6\cdot\sqrt[3]{\text{Sup graella}+6}$) que ens proporciona per a 1 m² de graella 26,6 m d'alçària. Comptant amb la pèrdua d'1°C per metre lineal de xemeneia, la velocitat a l'interior del seu conducte és de 8 m/s. L'elaborat coronament de les xemeneies, que modifica la secció del conducte, ens ofereix una ornamentació tècnica, perquè ocorre que reduint la secció de l'eixida de fums s'aconsegueixen 18 m/s, la qual cosa facilita la difusió dels gasos en l'atmosfera i afirma una silueta en la llunyania amb un decidit valor iconogràfic que ens remet a uns llunyans capitells com a referència clàssica.

29 d'octubre de 2016

VICENT MANUEL VIDAL VIDAL

COSTERES I PONTS

Antoni Miro

ELS ULLS DELS PONTS D'ALCOI... ENS MIREN SEMPRE

En el considerable repertori iconogràfic –que sistematitza el conjunt de les nombroses imatges que habiten selectivament les pintures de l'alcoià Antoni Miró–, els temes relatius a les arquitectures i els ponts constitueixen un caracteritzat subconjunt, que només recentment ha merescut, de forma intensa i monogràfica, el particularitzat interès del seu autor.

De fet, tenint en compte els seus treballs, abordats cronològicament en sèries, no és nou que Antoni Miró se senta atret pels edificis emblemàtics, que defineixen la fesomia de les ciutats; seduït per les fàbriques i les seues xemeneies, que subratllen les activitats industrials dels seus habitants; pels monuments més destacats, que reescriuen les pautes i els ritmes de la nostra història; i també per la trama diferenciada dels nombrosos ponts, que, amb el seu eficaç entramat, asseguren la comunicació i els intercanvis urbans, fonamentals en el desenvolupament i la consolidació de la supervivència i del progrés col·lectiu.

10 A dir veritat, la referència apel·lativa a Alcoi com “la ciutat dels ponts” no ha sigut mai efectivament gratuïta. Instal·lada, des de l'opció històrica inicial, de segles, en una difícil i escarpada orografia, ha hagut de salvaguardar i adequar aquests obstacles i convertir-los en trets propis, a força d'imaginació, d'esforç i de càlcul.

Encara recorde, en la meua infància, quan parlàvem –amb total normalitat i freqüència, programant activitats, entre els amics– de “donar la volta als ponts”. Ho fèiem, sens dubte, amb la intenció explícita d'assegurar-nos –en aquest considerable passeig– la superació de l'efectiu recorregut intraurbà, convertit en compartit i saludable costum. Aquell circuit de converses, bromes i recessions s'articulava aprofitant l'existència del complex i zigzaguejant transcurs de les aigües fluvials, pels profunds desnivells orogràfics existents, definint amb això el perfil complex de la ciutat, instal·lada entre barrancs, pendants, contraforts, turons i, sobretot, un seguit de ponts. Envoltats de muntanyes.

Tampoc no puc oblidar la pruija personal que em duia, en paral·lel, amb altres amics i col·legues, a mostrar què hi coneixia i diferenciava –com a nota de perfecta integració en el medi sociocultural de l'entorn– el traçat i la localització respectiva dels tres afluents del riu Serpis: el Riquer, el Benissaidó i el Molinar. Solia fer-ho, sobretot, quan hi passejàvem, manteníem caminades d'exercici o inventàvem excursions, a manera d'aventures calculades, a cavall sempre entre el coneixement del medi, l'esbarjo primaveral i les experiències de resistència, compartides en explícita solidaritat.

Per cert, en aquestes rutes i planificacions de major abast, mai no estaven tampoc absents els ponts, amb la seua omnipresència, pregnància, identitat i poder visual respectius, sobre el característic paisatge de l'entorn. També ens atreïen les seues particulars llegendes, que sempre algú repetia, com en secret, en creuar-los, bé fóra per damunt, per gaudir del marc circumdant, o per davall, per explorar altres riscos. Dos mons, per tant, oberts els dos als entorns respectius, però summament diferents.

Sens dubte, el mateix Antoni Miró, en abordar l'execució d'aquesta sucosa sèrie pictòrica, deu haver activat –*volens nolens*– la seua memòria emotiva personal d'aquells temps llunyans de postguerra, quan els ponts, amb la seua potència i rotunditat visual, esdevenien fàcilment protagonistes, quasi obligats, de la nostra existència quotidiana i també dels nostres descobriments viatgers col·lectius.

De fet, es podria vincular aquest ampli conjunt de treballs recents –“De Ponts & Arquitectures”– amb una altra sèrie seua ben suggeridora, anterior, d’obres pictòriques, titulada estrictament “Ciutats”, en la mesura que, sens dubte, pot generar-se un sòlid diàleg integrador, entre ambdues propostes tipològiques. Per tal com, segons el nostre parer, no seria gens difícil, de manera estratègica, confrontar, alternativament, aqueixes respectives exposicions, amb les possibles interpretacions i relectures creuades, que d’aquestes es deriven. Un exercici crític-hermenèutic.

Al cap i a la fi, els possibles estudis de les diferents trajectòries dels nostres artistes contemporanis, sempre acaben exigint que, de manera arborescent, s’introduïska algun ordre sutilment didàctic en la gènesi gradual de les seues produccions. I, per cert, la metodologia “en sèries” sol ser francament eficaç i eloqüent, com a recurs analític, descriptiu i de contextualització explicativa. En això estem ara.

La ciutat d’Alcoi, per tant, és assumida, en aquesta ocasió, com a horitzó d’unificació referencial i com a domini selectiu d’elements arquitectònics i/o d’alta enginyeria, de cara a una mostra artística dual, plantejada entre Miquel Navarro (Mislata, 1945) & Antoni Miró (Alcoi, 1944). Cada un d’ells hi participa amb les seues obsessions i preferències temàtiques respectives, amb els seus llenguatges artístics força consolidats i amb els seus itineraris vitals de respectiva maduresa. Potser, una oportunitat especial per als visitants d’aquesta exposició.

Entre xemeneies i ponts transcorrerà, prioritàriament, la trobada conjuntural i l’oferta plàstica propiciada, en aquest cas, des de les seues diacronies artístiques corresponents. Això sí, sempre amb Alcoi al fons, assumit com a àrbitre d’inoblidables suggeriments industrials i com a horitzó silenciós de possibilitats estètiques de relectures múltiples.

He tornat a veure les propostes d’Antoni Miró, amb qui viatge, entrelaçat, en aquesta experiència amistosa, igual que Miquel Navarro fa el mateix, acompanyat pel professor Fernando Castro al seu costat. Dos artistes i dos professors de filosofia aplicada al fet artístic contemporani, mà a mà. *Amicis denique hora*, deien encertadament els nostres avantpassats, els llatins. En efecte, “per atendre els amics qualsevol moment és bo”.

Constata que són prioritàriament els ponts, com ja deu haver pogut inferir-se, els elements fetitxe que, convertits en documentats records, predominen en la mostra, per la nostra part, i, com la magdalena de Proust, m’atrauen arrossegant-me cap a la memòria del temps passat. Per altra banda, coneixent “les ciutats” de l’escultor Miquel Navarro i les seues persistents arrels fabrils, aposte pel fet que les emblemàtiques i inoblidables xemeneies, dels conjunts industrials, destacaran força en els seus treballs.

Curiosament, les estratègies compositives, exercides per Antoni Miró, en aquestes pintures, es concentren, generalment, en dos dels extrems, perceptivament més eficaços. Unes vegades, els ponts són contemplats, des de baix, a vista de formiga, tot propiciant-se un dels enfocaments més estranyament impactants, en reforçar-se, fins i tot, les expectatives del contemplador de les obres, que no sempre deu haver experimentat, precisament, amb anterioritat, aquest marcat enfocament en la realitat mateixa, des dels barrancs.

De fet, com a usuari efectiu d’aquests ponts, durant anys, de la meua vida alcoiana, la seua visió estandarditzada –mantinguda en el meu record– no era precisament aqueixa, sinó justament la inversa, que m’es-

forçava a assolir, potser seduït secretament per la presència de l'abisme, davall els meus peus. Aquella visió inversa, des del pont, en travessar-lo, s'associava al vertigen, que el cinema es va encarregar, a més, de transformar en inoblidable experiència de cultura. Però no he trobat aquesta versió somniada, de la consciència induïda del poder del buit, en els quadres pertanyents a la mostra.

Unes altres vegades, els ponts d'Alcoi, fets ara mirada pictòrica, se'ns presenten en la imperant i generalitzada composició de la perspectiva frontal, que tantes vegades hem contemplat, en obrir les finestres i escorcollar el paisatge, des de casa. Bé estiguen resoltes, aquestes panoràmiques, en una impactant totalitat de la possible observació unitària o bé en una fragmentació geomètrica, estudiadament seccionada, per parts, en cada pilastra, cada arcada, cada contrafort o cada lluna aïllada, convertides, totes elles, en *leitmotiv* de la acurada proposta pictòrica respectiva.

En realitat, aquesta última opció –més enllà de la seua obligada rotunditat geomètrica– ha sigut molt assumida també, i s'ha connectat al fil de l'experimentalitat cercada, en cada cas, per Antoni Miró. Ha sabut, estratègicament, potenciar jocs cromàtics alternatius, recollits fins i tot en els títols de les obres, o introduir, com a procediment emergent, *collages* concrets, formats per paraules o per traços superposats. Contrapunts significatius, tots aquests, de variació estètica rastrejada, que destaquen subtilment en aquesta sèrie de projectes enllaçats sempre, en la memòria urbana de la ciutat vixcuda.

En reiterar les meues visites a aquests quadres –com faig sempre que escric, postulant, primerament, possibles experiències estètiques personals i, després, els fonaments adequats per a donar solidesa als meus textos posteriors–, hi constato l'homenatge, calculat silenciosament, en favor de l'arquitectura, de l'enginyeria i de la ciutat, que ha acollit històricament aquestes construccions, com a mitjà resolutiu i determinant. Un reconeixement efectuat amb acurada agudesia, per l'artista alcoià, que es materialitza obertament en aquesta concreta ocasió.

Homenatge, per tant, a l'*urbs* testimonial, mostrada arquitectònicament i constructivament, en radical i inquietant soledat. De fet, en les imatges estan radicalment absents els ciutadans que, de manera quotidiana, creuen el conjunt de ponts. Els ciutadans anònims que els veuen, veneren i admiren, que viuen anònimament al seu costat, a sota de la seua definitiva col·laboració funcional i, sense oblidar, el sempre potent simbolisme de la seua història.

La *civitas* dorm. Però sabem que està també ací, darrere de l'escena ara representada, amb les seues ambicions de supervivència, amb les seues indignacions compartides i amb les secretes esperances compensatòries. Justament és aqueix homenatge monogràfic, que de forma específica protagonitza la mostra, el que ens fa pensar en tot el que es troba testimonialment a l'aguait, fora de camp.

Però aqueixa és una de les experimentades estratègies de conscienciació que, en paral·lel, comporten els recursos compromesos per Antoni Miró, en les seues accions pictòriques: concentrar-se selectivament en una opció determinada i restringir les altres coses com a resta eliminable. Servisca d'exemple –justament al revés del que argumentem en aquesta ocasió– la sèrie “Mani-Festa”, amb les seues intenses lectures creuades, on és precisament la *Civitas* la que, en un radical joc retòric d'eliminació visual, es desprèn de la presència espacial de l'*Urbs*, per a reforçar semànticament els seus objectius explícits de directa protesta ciutadana.

Mai la sintaxi dels quadres ens és aliena als objectius determinants de la significació, emergent, *pari passu*, en les lectures calculades de les obres. I, en aquesta ocasió, les obsessions conegudes –que Antoni Miró manté en les seues “poètiques” constructives, gestades i subjectes entre les parets del Sopalmo– per l’explicitació dels detalls i contrastos, per la neta simplificació dels seus recursos geomètrics, per la solidesa de les seues formes, per les tensions cromàtiques imperants i per la rotunditat de les seues estructures, s’han concitat, globalment, per a convertir-se en claus directes i eficients de l’homenatge afectiu –que hem comentat– a “la ciutat dels ponts”.

No es tracta tampoc que en aquesta mostra falten, així mateix, per part de les obres aportades per Miró, altres arquitectures i altres edificis de la ciutat, respecte dels quals ja ha demostrat, unes altres vegades i en diferents sèries de treballs anteriors, les seues predileccions escenogràfiques, que complementen, una mica, aqueixa opció profunda i sincerament memorialística, mostrada pels edificis i les construccions més característics d’Alcoi.

Ací estan també –ho reitere– secretament referenciats, metonímicament, entre bambolines i darrere de l’escenari de les representacions futures, la ciutat i els seus carrers, les persones i les seues aspiracions, la història i les seues conseqüències, perquè la part explicitada, concretament, en les obres pictòriques actuals –ponts i arquitectures– apunten també, encara que siga secretament, cap a l’existència d’aqueix tot unitari, que pragmàticament sempre comporta la vida ciutadana. Es tracta d’un senyal retòric més, que la mostra propícia, mentre romanen entre parèntesis, aquestes imatges de la memòria, tot esperant l’activitat pertinent, pròpia de la mirada imaginativa del visitant.

De fet –insistim–, aquesta ha sigut sempre una de les claus definitòries del llenguatge plàstic d’Antoni Miró. Es tracta d’anar analitzant / referenciant la realitat circumdant, per fragments detalladament estudiats i sospesats, extrets sempre de la vida mateixa, ordenats, intensificats i deconstruïts en la mostra artística, per a potenciar, encara més, la seua possible eficàcia comunicativa.

No és aquesta, en igualtat d’estratègies, la fórmula aplicable, fins i tot paral·lelament, al seu entorn vital propi? L’ordenació sistematitzada de tota complexitat –fins a programar-la en els seus mínims elements serials, definits singularment– hi domina per complet i es fa més que evident, inclús, al seu taller i al seu estudi, en les sèries de les seues obres i en els seus projectes, en la seua mirada interrogativa i sol·licitant... I, potser, també, en els seus somnis i records.

Felix aestheticus... Es diu d’aquell que sap operativament integrar l’activitat de la raó i l’abast de la responsabilitat, amb la subtileza de la sensibilitat.

13

Romà de la Calle

Universitat de València–Estudi General. Octubre de 2016

COSTERES



MUNTANYA ROJA 2015/ Alcoi (País Valencià) (Acrílic s/ llenç, 114x162)





ESCOLA INDUSTRIAL 2015/ Alcoi (Acrílic s/ llenç, 116x81)



17

SUECO-NORUEC 2015/ Alcoi (Acrilic s/ llenç, 116x162)



FONT SANT MATEU 2016/ La Glorieta, Alcoi (Ac. s/II, 116x81)
CANTÓ BARRI LA SANG 2016/ Alcoi (Ac. s/II, 116x81)

GALERIA SUBTERRÀNIA 2016/ Alcoi ((Ac. s/II, 116x81)
PONTET LA SANG-GLORIETA 2016/ Alcoi (Ac. s/II, 116x81)



GALERIES 2016/ Alcoi (Acrflic s/ lleng, 162x114)



CAL MANYÀ 2016/ Alcoi (Ac. s/II, 116x81)
AMANÈIXER 2016/ CADA, Alcoi (Ac. s/II, 116x81)

UNIVERSITAT 2016/ UPV, Alcoi (Ac. s/II, 116x81)
PORTAL HIVERNACLE 2016/ El Salt (Ac. s/II, 162x114)



FINESTRALS I BOIRA 2016/ El Salt, Alcoi (Acrílic s/ llenç, 162x114)



ANTIGA PAPERERA 2016/ El Salt, Alcoi (Acrílic s/ llenç, 81x116)



GRAN FINESTRAL 2016/ El Salt, Alcoi (Acrílic s/ llenç, 81x116)



SET LLUNES 2016/ Alcoi (Acrflic s/ lleng, 81x116)



25

SET LLUNES I ESCAIG 2016/ Alcoi (Acrílic s/ llenç, 114x162)



PONT-TÚNEL FONT ROJA 2016/ Alcoi (Acrílic s/ llenç, 81x116)



27

PONT A-7, FONT ROJA 2016/ Barranc de la Batalla, Alcoi (Acrílic s/ llenç, 114x162)



CENTRE D'ARC 2015/ Alcoi (Ac. s/II, 116x81)



SUPPORT D'ARCS 2015/ Alcoi (Ac. s/II, 116x81)





GRAN PONT 2015/ Alcoi (Acrílic s/ llenç, 114x162)



MIG ARC 2015/ Alcoi (Acrílic s/ llenç, 162x114)



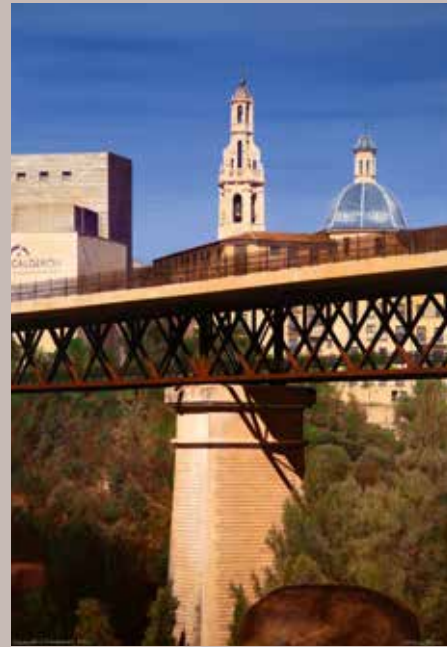
PONT DE LA PETXINA 2016/ Alcoi (Acrílic s/ llenç, 116x116)



PONT DE CRISTINA 2016/ Alcoi (Acrílic s/ llenç, 116x116)



PONT SANT ROC 2016/ Alcoi (Acrílic s/ llenç, 116x81)



SUPORT VIADUCTE 2015/ Alcoi (Ac. s/II, 162x114)
ALT VIADUCTE 2016/ Alcoi (Ac. s/II, 116x81)

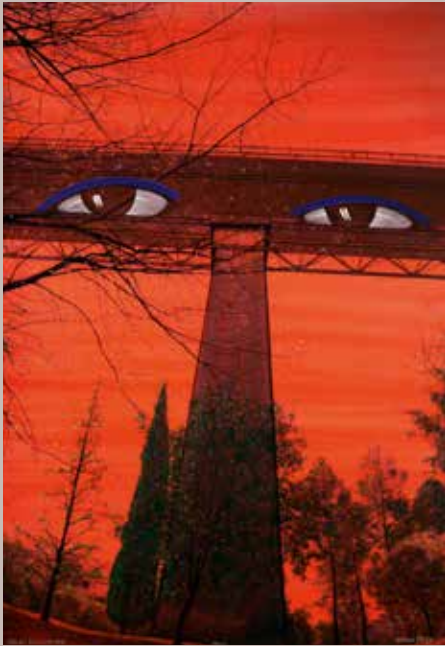
VIADUCTE I CAMPANAR 2016/ Alcoi (Ac. s/II, 116x81)
PONT DEL TOSSAL 2016/ Alcoi (Ac. s/II, 116x81)



PONT BUIDAOLI 2016/ Alcoi (Acrílic s/ llenç, 81x116)



PONT ALCASSARES 2016/ Alcoi (Acrílic s/ llenç, 81x116)



PONT F. REIG 2016/ Alcoi (Ac. s/II, 162x114)
ULLS DEL VIADUCTE 2015/ Alcoi (Ac. s/II, 116x81)

PILASTRA CENTRAL 2016/ Alcoi (Ac. s/II, 116x81)
SUPORT ROIG 2015/ Pont S. Jordi, Alcoi (Ac. s/II, 92x65)



PONT PACO AURA 2016/ Alcoi (Acrílic s/ lleng, 162x114)



LLARG I TORT 2015/ Pont F. Aura, Alcoi (Acrílic s/ llenç, 162x114)



BAIXET I LLARG 2015/ Pont F. Aura, Alcoi (Acrílic s/ llenç, 81x116)



PONT I NUVOLS 2015/ Alcoi (Ac. c/pa, 76x112)
 PONT PENJAT 2016/ Alcoi (Ac. c/pa, 112x76)
 PONT DE COLOR 2015/ Alcoi (Ac. c/pa, 112x76)

ARCS DEL PONT 2015/ Pont S. Jordi (Ac. c/pa, 76x112)
 PONT A-7 ALCOI 2016/ Alcoi (Ac. c/pa, 76x112)
 PONT DE SORTIDA 2015/ Pont S. Jordi, Alcoi (Ac. c/pa, 76x112)



Arqueologia industrial constructiva 1985 – 2016, Atavó refractari, alumini marí, 238 x 800 x 400 cm

XEMENEIES

Miquel Navarro

Miquel Navarro parteix la consciència de la crisi de l'urbà que remet, certament, a una crisi més general de les representacions de la contemporaneïtat. És innegable que hem rebut, com a herència i llegat de la Il·lustració, una noció de totalitat que ha impregnat la definició de la integritat de les coses ben fetes. La visió del món com a negació i vacuïtat, pròpia de les primeres avantguardes, està contrapesada per l'atenció a la forma contingent i asimètrica de les coses, la geometria dels objectes i la ciutat que estableix ordres de passions. Miquel Navarro *construeix la seua idea de ciutat*, però interessant-se sobretot pel to del seu *desig*, la qual cosa no impedeix que el discurs visual tinga quelcom de *metafísic*, açò és, que es manifeste el seu interès per un toc d'intemporalitat o, millor encara, d'absència (poètica) de temps. Miquel Navarro ha declarat que li interessa viure *l'obsessió* que el porta a manifestar el seu concepte-desig, més que a imposar una particular «ètica de la mirada». Des de començament dels anys setanta Navarro manifesta el seu interès per la ciutat, primerament utilitzant materials ceràmics, en què destaca la potència de *Torre avinguda amb fàbrica* (1975-76), fins a arribar a la memorable *Ciutat* (1984-85) que va presentar a la Galeria Vijande amb edificis metàl·lics i petits blocs que s'assemblaven a escombrades de traçat urbà geomètric o la subtileza de *Soca I* (1987), en què s'aproxima a l'estètica minimalista sense perdre el seu registre particular. En un text titulat «La importància de la grandària en la meua escultura», Miquel Navarro desplega una sèrie d'idees que tenen quelcom de programa: «Allò petit està relacionat amb allò íntim, en aquest cas l'home se situa com a demiürg del seu univers. Allò gran amb allò propagandístic, encara que les coses petites també poden ser propagandístiques. Allò propagandístic com a demostratiu evident per al públic hàbit ordinari. En els muntatges o agrupacions de diverses peces (com les meues ciutats), la importància de la grandària de diverses peces està donada per la comparació de les seues escales diferents i la seua relació posterior amb l'espai mental. En els muntatges és bàsic la interrelació d'escales, per exemple, alt-baix denoten abisme. Les mesures per conceptes, temes o coses, estan trencades amb referència a la seua mesura real i d'aquesta manera també es guanya en polivalència, una de les bases del surrealisme. La grandària en si no té importància si no es compara. Segons quin tipus de comparació, denota una sensació o una altra. Les formes de comparar són diverses, es pot comparar amb l'espai que ocupen, amb el mateix mental o amb la resta dels objectes i obres que òmpliga ambdós espais. A més, hi hem de sumar els sentits d'ordre i desordre». Si, d'una banda, les ciutats representen un joc molt lúcid d'escales, també encarnen un procés de diferenciació d'acord amb els mateixos materials amb què són construïdes; en un principi Miquel Navarro hi va emprar l'argila que remet als començaments culturals i industrials de la nostra civilització i, més tard, com succeeix en *Des del terrat* (1985-1986), la ciutat metàl·lica va substituint la ciutat de terracota, tot subratllant la dimensió tècnica, el caràcter fantàstic de les construccions.

Aquest artista ha definit la seua obra com un paisatge escultòric, generat per mitjà d'instal·lacions i muntatges, en què es desintegra topogràficament l'univers referencial. Segons Kevin Power, les dues metàfores més importants en l'obra de Miquel Navarro són les del poder (la Torre que s'alça en vertical) i la del desig (els elements repetits en el terra), ambdues en un joc de tensions complexes. Hi ha, segons assenyala el mateix artista, una certa permanència en allò vertical («afirmació: estela, fita, molló, mil·liari, creu de terme; o agressió: pilastra, pal, maça, picota, força»), mentre que l'horitzontal és la pista de

la vida. La sexualitat hi és presentada de forma directa, en el penis gegantí esclatat, en els torsos caiguts pel terra, en aqueixos *Personatges* (1993) que tenen com a barret els seus genitals, fins i tot en les conduccions per les quals ix l'aigua de les fonts. Miquel Navarro desplega el «contratema» de les ciutats, una meditació visual, obsessiva, sobre el fetitxisme i la *mutilació*, de nou una funció del vel que va més enllà de la representació en atrevir-se a mostrar el fal·lus castrat. Aquest artista extraordinari afirma que busca la *redempció a través de l'arcaic*. Hi és evident la importància de l'element totèmic, per exemple, en *Penya-segat* (1994), així com en la seua concepció de les fonts. Però una vegada més, juntament amb aqueix afirmar-se verticalment està la caiguda i l'aglomeració, ja siga en *Orgànic* (1987-1988) o en *Tensió* (1989-1996), en els dos casos es pot entreveure el símbol de l'individu en la soledat: una reflexió sobre l'existència en què sorgeix una certa nostàlgia de la immediatesa. Els elements seriats acaben reduïts a una trama d'ordre i desordre i, més enllà d'aquesta gramàtica, a la presència del trauma o de la frustració. Tot va començar amb un volcà-xemeneia, quelcom que produiria fum a la sala d'exposició, el lloc en què queda la cendra que, per als poetes hermètics, és precisament l'*arrel del cantable*. Aquella energia del foc ha anat transformant-se progressivament en impuls aquàtic, per emprar al·lusions a la poètica de l'espai i a la lectura de l'imaginari que proposara Bachelard. Les torres de les fàbriques (gratacels o xemeneies) continuen elevant-se, com és el cas de *Ciutat Roja* (1994-1995), en un desafiament en l'obra d'aquest escultor.

43

Antonio Saura assenyala encertadament que les ciutats de Miquel Navarro no estan ni poblades ni despoblades, «ja que no necessiten habitants per a existir. Són paràboles de ciutats, paròdiques aglomeracions, miratges tangibles, i qualsevol ombra humana anul·laria la rotunditat de la seua «soledat sonora», el misteri del seu sorprenent ordenament volumètric. No necessiten ser habitades ni deshabitades per ser únicament fruit de la ment. Són, en certa manera, ciutats ideals, pròximes quant a la seua poètica ressonància a certes representacions pictòriques del renaixement». En l'obra d'aquest creador hi ha determinats aspectes, com l'aparició dels insectes i el fet de vorejar la ciència-ficció o allò gòtic, que l'acosten a la concepció surrealista de l'espai, especialment als horitzons de Tanguy. També hi apareix, des del començament de la seua trajectòria, una mena d'ironització de l'estètica metafísica, un toc poètic que l'allunya de l'ornamentalisme d'algunes de les propostes de l'arquitectura postmoderna. En els darrers anys s'hi adverteix també l'atracció per allò fotogràfic, com una possibilitat per a meditar dràsticament sobre la identitat i el desig. En tota l'obra de Navarro domina la passió o el vessant emocional, així com una necessitat de *dibuixar el lloc del subjecte*. Miquel Navarro ha indicat que els elements caiguts de *Multitud* (1992) són els morts i, simultàniament, la manera d'establir una mirada serena respecte del destí de l'home: «tot això es relaciona –adverteix en una entrevista amb Liam Kelly– amb la idea de contemplar l'essència de l'home en la llunyania, perquè des de lluny podem dir que tots ens semblem, cosa que no podríem dir en la proximitat. Es tracta d'acceptar la comunitat i la mort». Hi ha un sentit *abismal* de l'obra, això és, una manifestació de la irrealitat de les dimensions, per mitjà de la desproporció de les escales. Miquel Navarro adverteix que la grandària de les seues peces està donada per la relació entre aquestes i la seua funció final respecte de l'espai mental: «jo use –diu en una conversa amb Pedro de Sancristóval– el concepte alt i baix per a denotar abisme, però en qualsevol cas no utilitze mai les mesures reals perquè així obtinc més polivalència, la qual cosa és una de les bases del meu surrealisme». Aquestes *ciutats de la ment* impliquen un aspecte

vital que té a veure bastant amb la poètica de l'aigua i a la comprensió de la font com a origen de la vida: el sexe vessa la llavor sobre la terra, com si se'n tinguera nostàlgia.

Un dels elements que Miquel Navarro ha desenvolupat amb més intensitat, en l'espai públic, han sigut les fonts, materialitzant el seu interès poètic per l'aigua que està evocada en moltes escultures. «Des de xicotet –diu Miquel Navarro– he jugat amb l'aigua. Els hortolans han traçat sempre tot tipus de geometries per a habitar-les amb l'aigua, per a portar l'aigua en braços de terra, d'argila o de formigó. L'aigua és la vida. Quasi tot, el seminal o el corporal, és aigua; és el gran vehicle en què es desenvolupa i gesta allò que naixerà i morirà». La cultura valenciana, des de temps immemorial, es dedica a canalitzar l'aigua escassa, a dominar un element essencial per al desenvolupament de la vida. En l'obra *La sequera* (1977) apareix ja aquest tema de l'aigua en un conjur que té forma de jardí metafísic. L'aigua funciona com a element seminal que, en comptes de ser projectat cap amunt, com en les fonts tradicionals, és llançat amb potència cap al terra, tot assumint una referència que no és tan sols escatològica o fàl·lica, sinó que també al·ludeix a l'acció de parlar com un procés en què quelcom es «llança». Miquel Navarro declara que les seues fonts amb verticals perquè necessita abismar l'aigua: «Llançar i abismar. Abismar-la fins i tot quan flueix cap al cel. (...) No és una aigua violenta, sinó potent i poderosa». Paradoxalment el que s'abisma, per exemple, en la magnífica *Font Pública* (1984), acaba per emergir o, en altres termes, mostra la materialitat del món, aqueixa gravetat que no produeix pànic. És evident que les escultures públiques d'aquest artista, des de *Boca de lluna* (1994), emplaçada a Brussel·les, fins a *Llagostí Libant* (1999), muntada a l'entrada de l'Espai d'Art Contemporani de Castelló, dialoguen perfectament amb l'entorn; Miquel Navarro insisteix en la necessitat que l'escultura pública remarque el lloc, tinga el caràcter de senyal, i transmeta quelcom que habitualment no succeeix en el territori de la ciutat, «una cosa que considere important i que el transeünt ha de detectar el seu caràcter imminent, la seua sensualitat, la seua capacitat dialèctica». Tant *Torre del so* (1990), col·locada a la Universitat Carles III de Getafe, com *Fraternitat* (1992), muntada a Barcelona, intensifiquen la referència totèmica, aqueixa dimensió de senyal urbà, de marca que també es troba en *Nucli urbà* (1999), instal·lada al parc d'Amezola de Bilbao, una espècie de cap de guerrer amb un petit paisatge industrial en què s'adverteix una lleugera ironia.

Quan es contemplen les ciutats de Miquel Navarro, hi apareixen fonamentalment estructures serials, agrupacions que corresponen a trames reticulades que remetent tant a la tradició constructivista com al discurs genèric del *minimal*. Amb tot, a Miquel Navarro no li interessa la cruesa fenomenològica del minimalisme ni la seua resistència als plantejaments figuratius, ja que precisament en la seua estètica es manté sempre una dimensió evocativa respecte de la ciutat i dels subjectes que l'habiten. En el text sobre l'obra *Al voltant de la ciutat* (1999) Miquel Navarro advertia que les seues ciutats es componen de centenars de peces, volums de cubs, prismes amb parets, finestres i porta, que fan referència a cases, magatzems, naus o habitatges, mentre que unes altres peces corresponen a volums exclusivament geomètrics (piràmides, cilindres, prismes, cons), «una composició central, fixa, que correspon a una escultura de referència industrial, amb un toc surrealista i en què d'una manera simbiòtica apareixen xemeneies, insectes, fonts». La mirada descobreix carrers, places, edificis petits i grans gratacels, peces que componen ruïnes en contrast amb l'ordre general i elements descomunals que trenquen la sensació d'una escala estable. Miquel Navarro defineix el seu art com una afirmació vital i un joc de laboratori: «Les meues ciutats no són maquetes, aquestes, realitat objectiva del que

he projectat o realitzat a escala menor, són una altra cosa. Ens podem semblar, perquè jo també sóc figuratiu, però les meues construccions i el meu urbanisme són per a ser habitats per esperits juganers i inútils, per als altres. M'ha agradat sempre parlar dels *meus paisatges escultòrics*. La visió poètica i lúdica de la ciutat que planteja Miquel Navarro contrasta amb la realitat metropolitana que produeix contínuament *buits de lloc*, i que fan que desaparega la memòria, el diàleg i el recorregut. L'espai del *no-lloc*, com ha assenyalat l'antropòleg Marc Auge, no crea ni identitat ni relació, sinó soledat i similitud. El lloc és triplement simbòlic en donar compte de la relació de cada un dels ocupants amb si mateix, amb els altres ocupants i amb la història comuna, enfront del fet de produir consumidors i passatgers en els «territoris de trànsit». Enfront de la *dislocació permanent*, Miquel Navarro proposa una imatge de la ciutat, una «mitologia del lloc», que no eludeix la sensació de *pèrdua de l'estabilitat*, encara que la utilitza com a emblema de la llibertat. L'obsessió constructiva és el lliandar del desig, el joc infantil de muntar i desmuntar les ciutats és un somni que no hauria de tenir final. «La meua obra –sosté Miquel Navarro– és el meu ego, però el meu ego és polivalent, ancestral, com el mite, còsmic, litúrgic, religiós, per més que aparentment jo estiga lliure d'allò religiós». El subjecte apareix com el vestigi arqueològic i, simultàniament, com l'heroi desaparegut, aquell Sísif que reprenia, ara amb plaer, una tasca infinita. Poc importa si les ciutats d'aquest artista estan habitades o abandonades, ja que fins i tot el buit està travessat per l'energia de la *passió*. La narració de Miquel Navarro és sempre el desafiament creador a l'encalç d'un *paisatge humanitzat*, la ciutat escrita amb els símbols del desig, les claus que porten a la ment, en un joc d'espills, cap a allò *altre*.

45

Miquel Navarro torna a Alcoi, una ciutat amb què l'uneix un gran vincle emocional. L'any 2014 va presentar a Alcoi l'exposició *La mirada de Miquel Navarro*, que era una revisió important de la seua obra per mitjà de dibuixos, litografies, pintures i, òbviament, escultures i instal·lacions. En la inauguració Navarro va recordar que va ser des d'Alcoi des d'on va arribar a Mislata, on viu, la fàbrica Payà, i va reconèixer que les xemeneies omnipresents en tota la seua obra «són en realitat les xemeneies d'Alcoi». Aqueixos elements verticals i desafiadors, emblemes de la industrialització que ja sembla tan sols un vestigi d'allò que ha desaparegut, no deixen d'agitar l'imaginari de Miquel Navarro, un singular «arquitecte metafísic», un artista que, per mitjà de l'al·legorització d'allò que és metropolità, no deixa de pensar en el complex lloc de l'home, un dels més intensos creadors de l'art espanyol contemporani, capaç de sotmetre a variacions subtils i, alhora, contundents un registre de formes deliberadament minimalitzades. Amb tot, el foc que alimenta la «fàbrica» de Miquel Navarro, això que permet que les xemeneies continuen estant actives, és més que el d'un reduccionisme fenomenològic el resultat d'una ment barroca i fins i tot excessiva, amb l'afany de no emplaçar-nos en el tediós «menys és més», sinó impulsar-nos cap a un domini poètic i també crític en el qual puguem plantejar-nos la qüestió d'*on volem estar*. L'art urbà d'aquest artista valencià té, sens dubte, unes profundes arrels territorials, però també afecta, amb la seua radicalitat expressiva, a tots aquells que consideren que un dels modes d'exercir la llibertat és el cosmopolitisme. Potser, tractar de fer que el món siga «hospitalari» pot ser la clau recòndita d'aquesta magnífica producció artística que no trau fum per les xemeneies, sinó que ens invita a recórrer el món deixant de costat l'hostilitat, compartint aqueixa aigua que sorgeix de les escultures feliçment transformades en fonts.

Fernando Castro Flórez



Almassil 2011, Fotografía, 164 x 123 x 2,5 cm



Almassil 2011, Fotografia, 164 x 123 x 2,5 cm



Fumeral tonvat 2003, Ferro corten, 225 x 141 x 135 cm



Fumeral tonvat 2003, Ferro corten, 225 x 141 x 135 cm



Fumeral tonvat 2003, Ferro corten, 225 x 141 x 135 cm



51

Arqueologia industrial constructiva 1985 – 2016, Atavó refractari, alumini marí, 238 x 800 x 400 cm



Arqueologia industrial constructiva 1985 - 2016, Atavó refractari, alumini marí, 238 x 800 x 400 cm



Arqueologia industrial constructiva 1985 - 2016, Atavó refractari, alumini marí, 238 x 800 x 400 cm



Arqueologia industrial constructiva 1985 - 2016, Atavó refractari, alumini marí, 238 x 800 x 400 cm



Arqueologia industrial constructiva 1985 - 2016, Atavó refractari, alumini marí, 238 x 800 x 400 cm



Arqueologia industrial constructiva 1985 - 2016, Atavó refractari, alumini marí, 238 x 800 x 400 cm

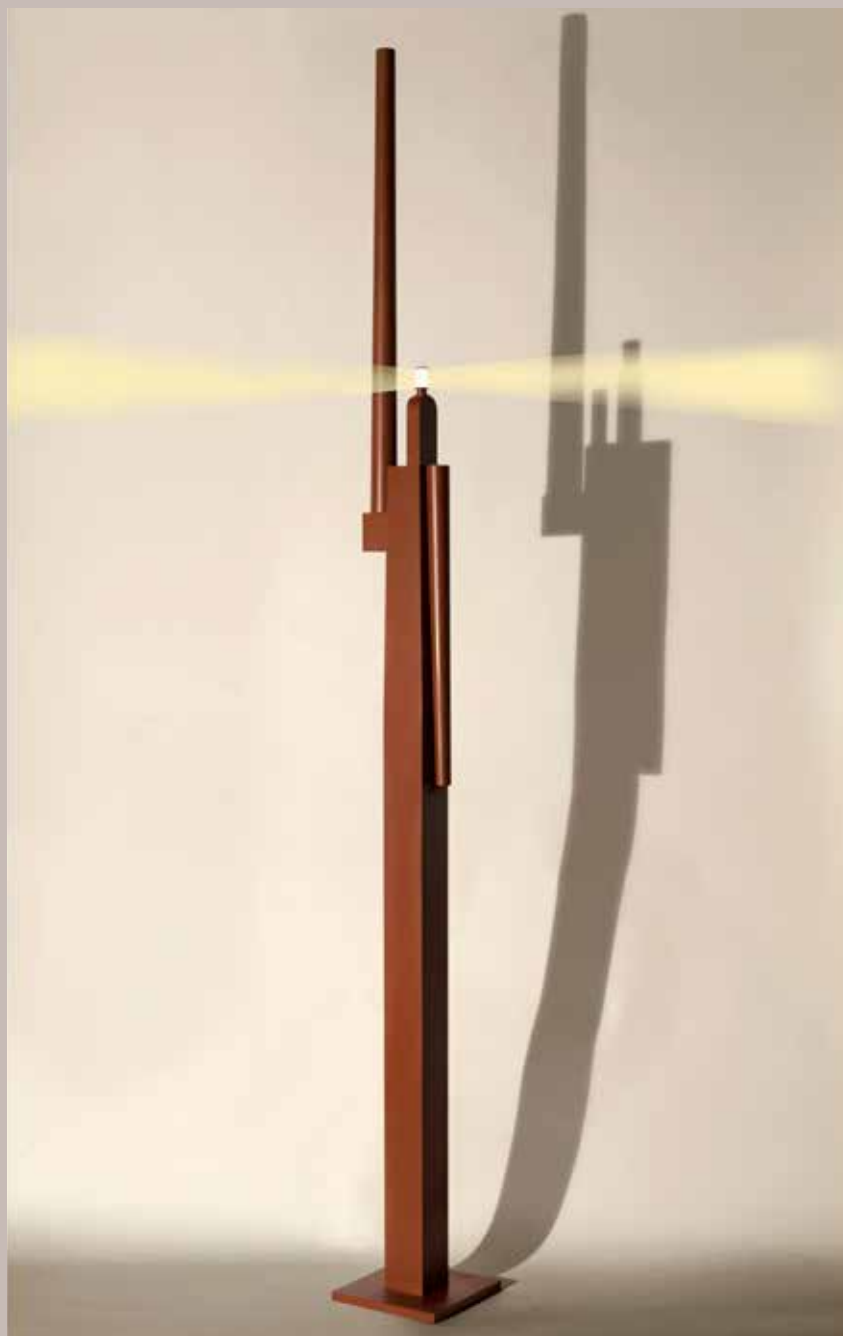




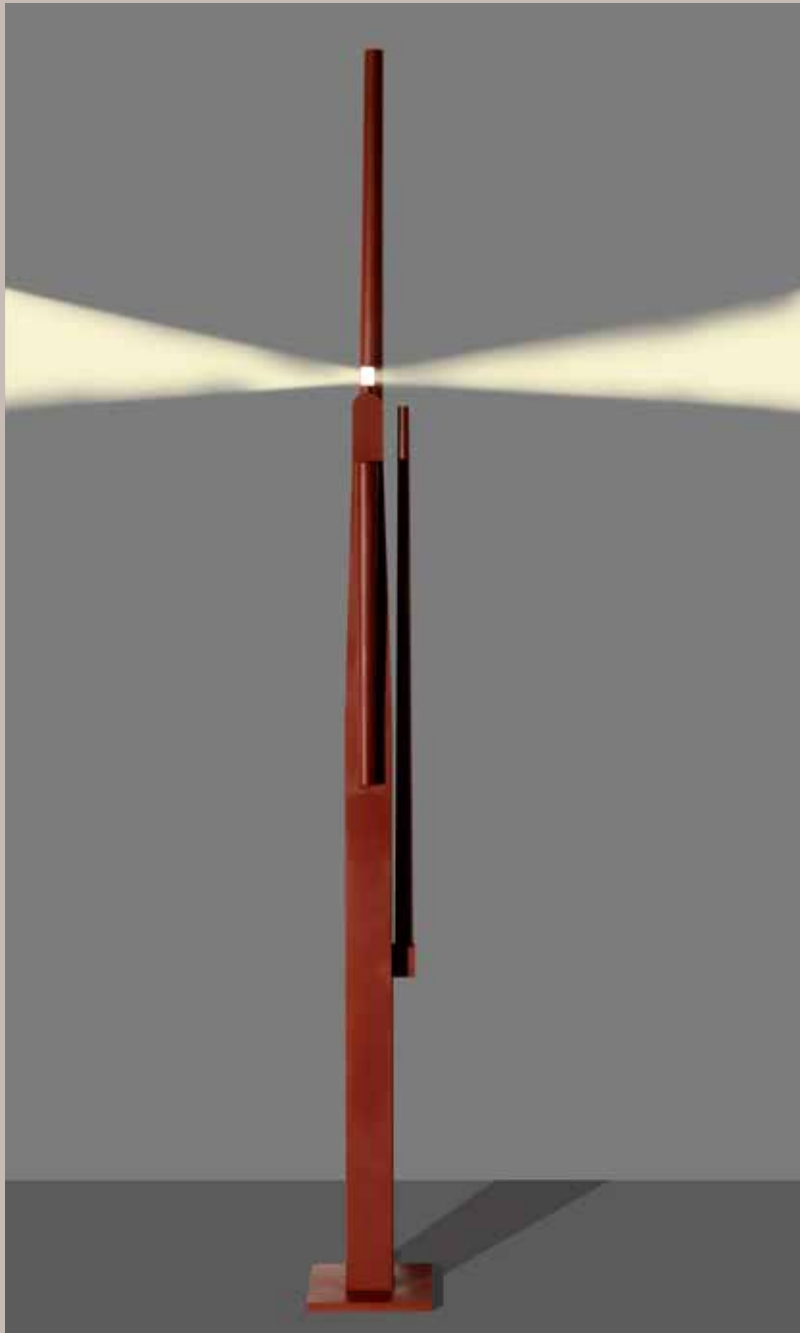
Espais urbans 2003, Ferro colat, 142 x 75 x 75 cm



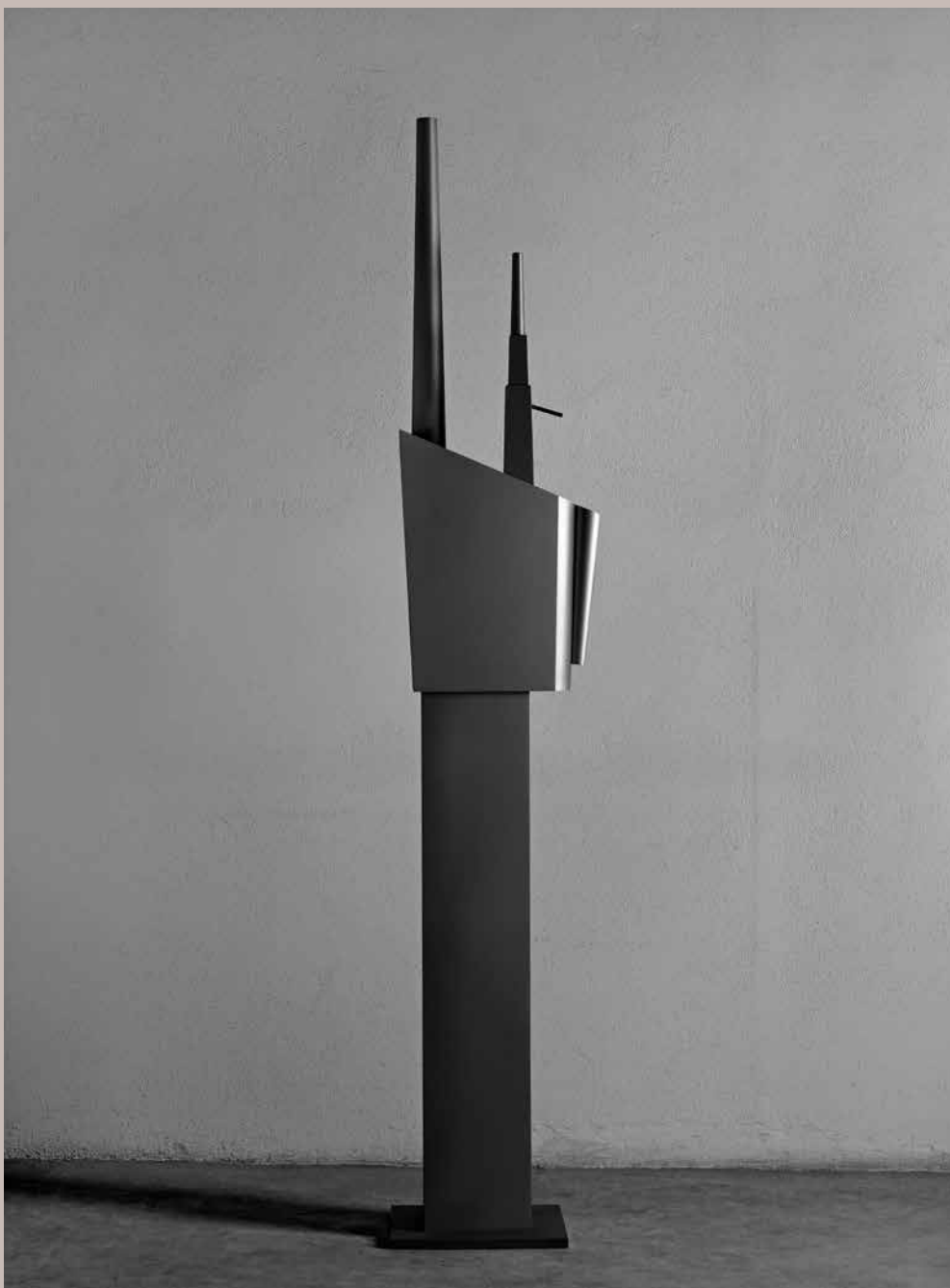
Arqueologia industrial constructiva 1985 - 2016.
Atavó refractari, alumini marí, 238 x 800 x 400 cm



Arpón 2011, fotografía, 129 x 83,5 x 2,5 cm



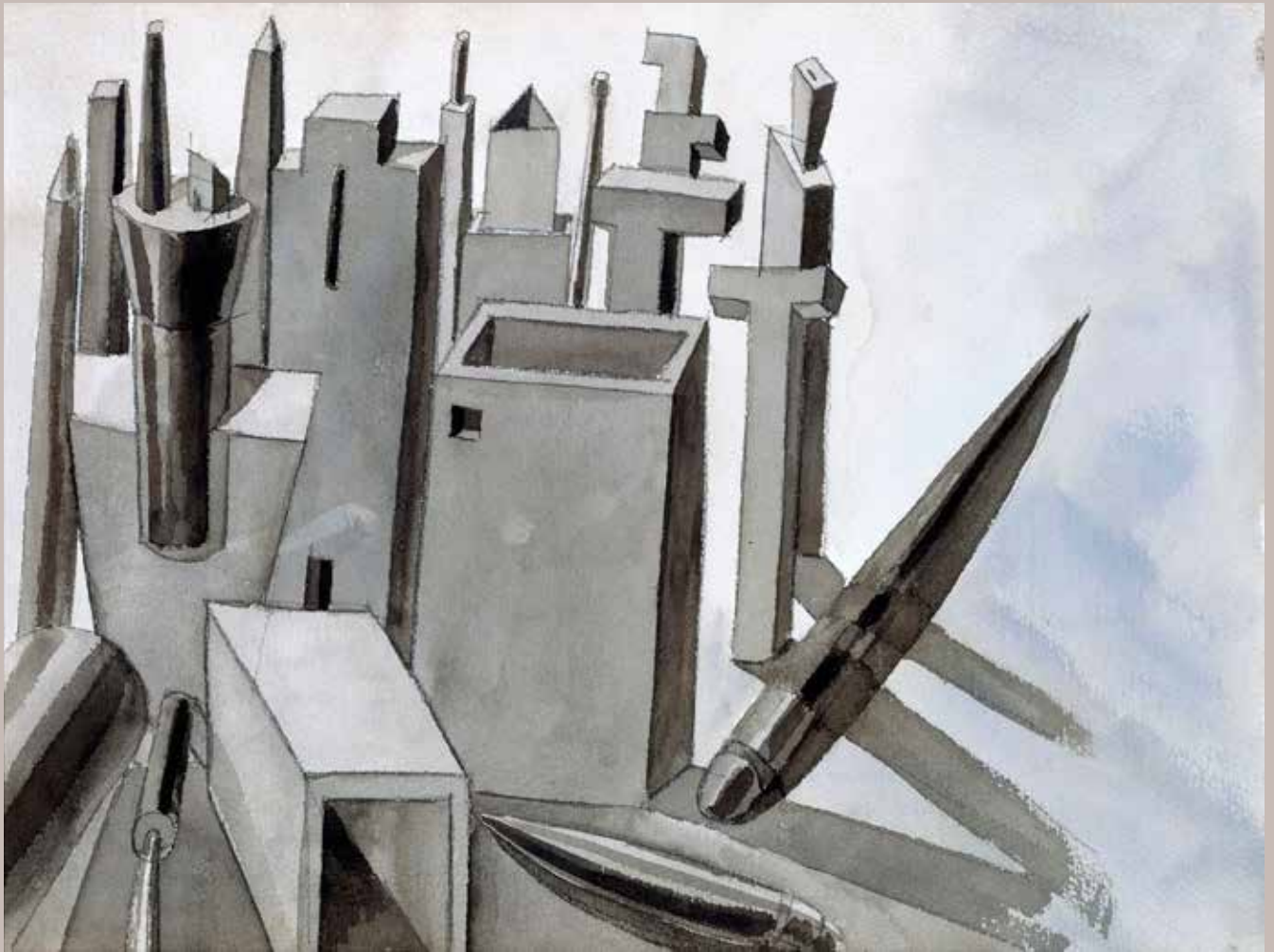
Arpón 2011, fotografía, 129 x 83,5 x 2,5 cm



Torre cabina I 2002, Alumini marí, 223 x 47 x 30 cm



Torre cabina I 2002, Alumini marf, 223 x 47 x 3



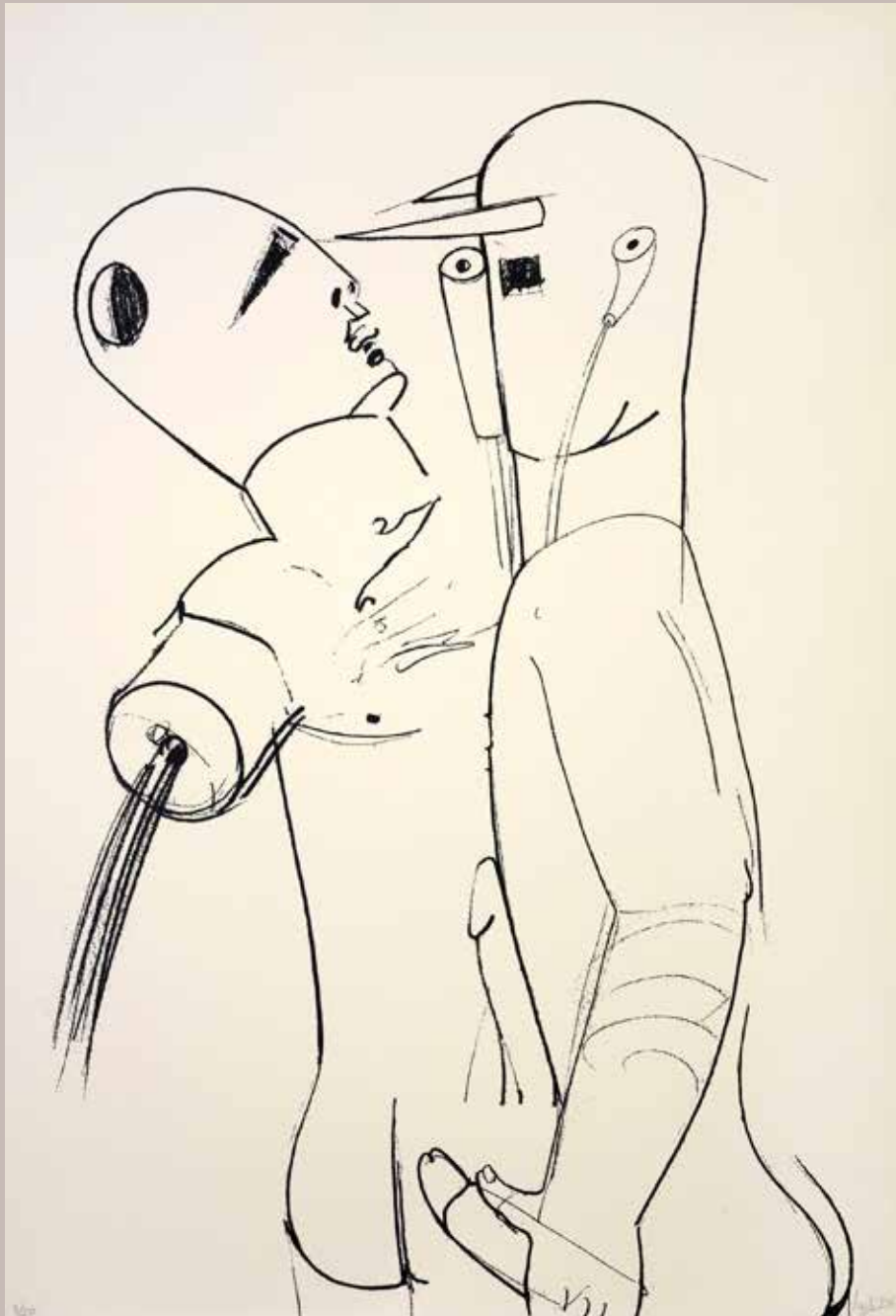
Estambul II, 2008, Serigrafía, 75 x 105 cm



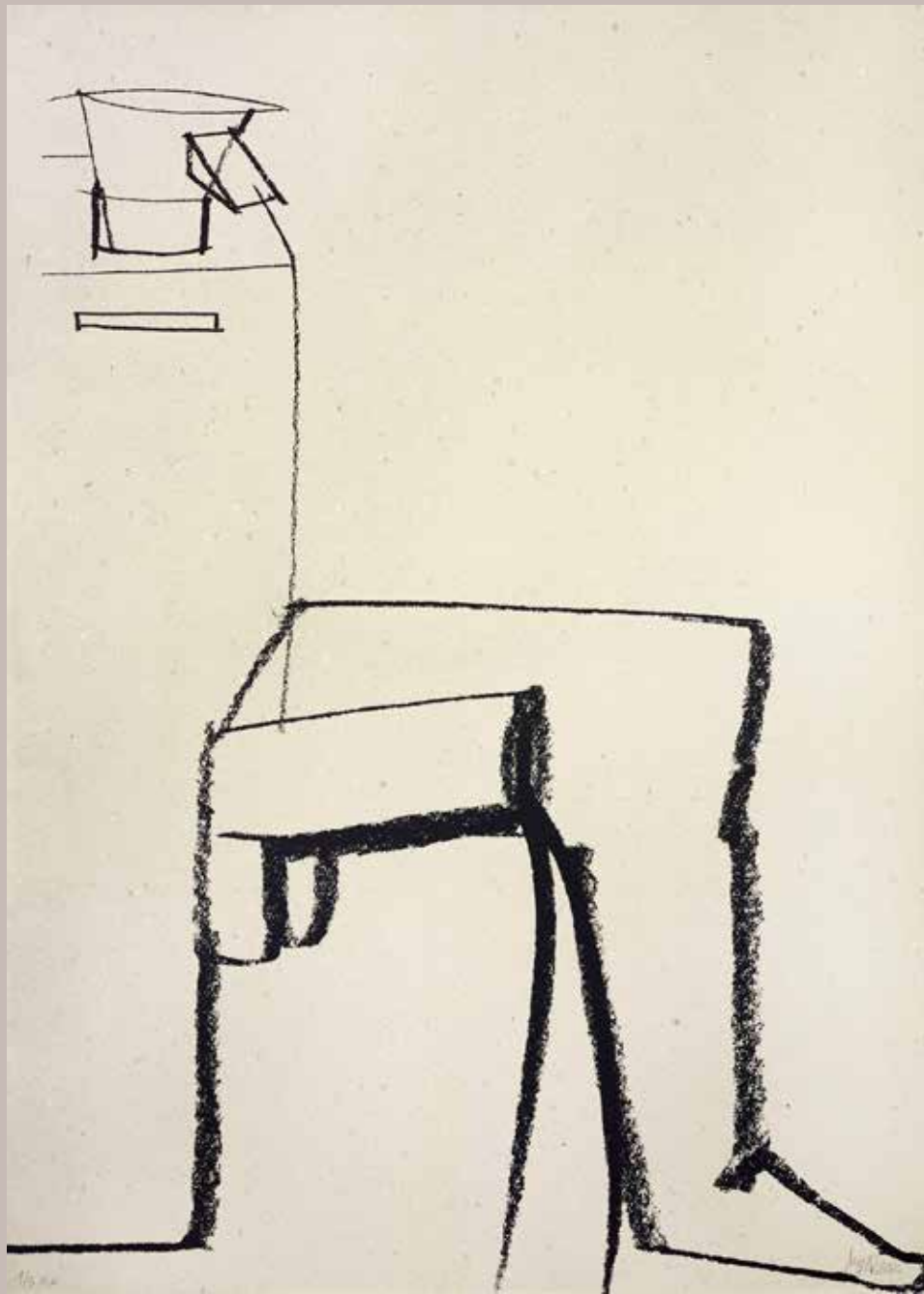
Embudo en azul, 2015, Serigrafía 111 x 76 cm



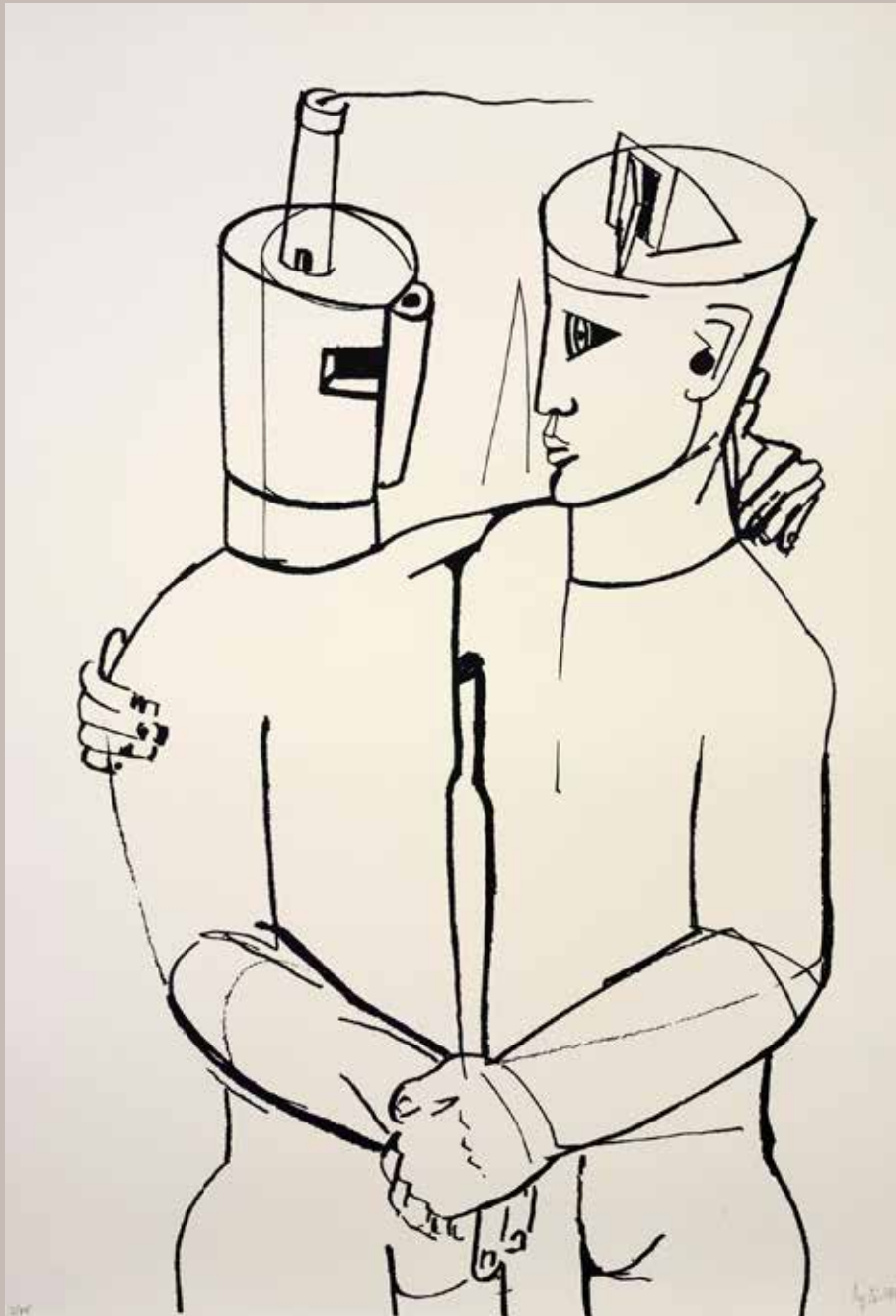
Alberca, 2015, Serigrafía, 111 x 76 cm



Apretón, 2015, Serigrafía, 111 x 76 cm



Postrado, 2015, Serigrafía, 108 x 76 cm



Pareja, 2015, Serigrafía, 112 x 76 cm



Aproximación, 2015, Serigrafía, 112 x 76 cm



Colgado en negro, 2015, Serigrafía, 102 x 76 cm
Danzante en azul, 2015, Serigrafía, 111 x 76 cm

Cruzado, 2015, Serigrafía, 101 x 76 cm
Espalda en negro, 2015, Serigrafía, 101 x 76 cm



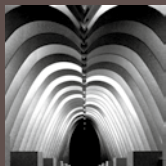
Mirada azul, 2015, Serigrafía, 111 x 76 cm

19/12/2016

LLOTJA DE SANT JORDI

PUBLICACIONS

- 2013 ANTONI MIRÓ. L'Hospital Sueco-Noruec d'Alcoi.
60 ANYS DE GEOMETRIA. Col·lectiva.
ARCADI BLASCO. A peu de forn.
- 2014 JOSEP RENAU. The American way of life.
TOMÀS FERRÁNDIZ. Temps de Guerra (1936-39).
ANTONI MIRÓ. El Vol del gat.
AURÈLIA MASANET. Trama i ordit de l'existència.
MIQUEL NAVARRO. La Mirada.
- 2015 MIQUEL CALATAYUD. Imaginari.
SEMPERE, sempre entre nosaltres. Col·lectiva.
ART VALENCIÀ. Col·lecció Martínez Guerricabeita.
ENRIC SOLBES. Una mirada nòmada.
A MIQUEL HERNÁNDEZ. Homenatge 50x50
- 2016 ADRIÀ PINA. Política interna.
EN UN SILENCI QUIET. Col·lectiva.
ESTUDIS D'ART. Col·lectiva.
EL RESCAT DE LA PINTURA. Col·lectiva
A. MIRÓ / M. NAVARRO. Costeres, ponts i xemeneies



LLOTJA DE SANT JORDI



AJUNTAMENT D'ALCOI



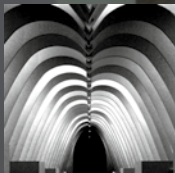
Sabadell
Fundació

Costeres, ponts i xemeneies

Antoni Miró / Miquel Navarro

Alcoi 1 desembre 2016 - 29 gener 2017

LLOTJA DE SANT JORDI



LLOTJA DE SANT JORDI



AJUNTAMENT D'ALCOI

Sabadell
Fundació

