



**UNIVERSITAT
JAUME·I**

**TREBALL FI DE GRAU
GRAU EN HISTÒRIA I PATRIMONI**

TÍTOL

Arte contemporáneo y conservación

**REALITZAT PER: ADRIANA STEPNOWSKA MACIEJKO
TUTORITZAT PER: MARÍA JUNCAL CABALLERO GUIRAL**

UNIVERSITAT JAUME I

Curso 2013/2014

15 de octubre de 2014

Paraules Clau: arte contemporáneo, conservación, Ana Navarrete, Carmen Navarrete, escultura valenciana.

Dar las gracias a Juncal por su paciencia y dedicación; a Mayte por haberme instruido y guiado en el día a día de mis prácticas; a Carmen por haberme recibido con esa simpatía que la caracteriza; a Ana por haberme abierto las puertas de su casa; y a Guillermo por hacer que el camino sea más fácil.

Mil gracias, porque sin su apoyo no habría sido posible.

ÍNDICE

1.	RESUMEN / RESUM /ABSTRACT.	4
2.	INTRODUCCIÓN	6
3.	¿QUÉ SIGNIFICA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO?	9
4.	CONSERVACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO	12
	4.1.TRABAJO REALIZADO EN EL IVC+R, DIPUTACIÓN DE CASTELLÓ	14
	4.2.PROBLEMAS SURGIDOS	16
5.	ARTE CONTEMPORÁNEO VALENCIANO: LAS HERMANAS NAVARRETE	19
	5.1.CARMEN NAVARRETE TUDELA Y SU OBRA DONADA.	24
	5.2.ANA NAVARRETE TUDELA Y SU OBRA DONADA	37
6.	CONCLUSIONES	45
7.	BIBLIOGRAFÍA	47

1. RESUMEN / RESUM / ABSTRACT

El presente trabajo es el resultado de una experiencia personal en el Departamento de Arte Contemporáneo del Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (IVC+R), centro dependiente de la Diputación de Castellón. La donación por parte de Carmen Navarrete Tudela y de su hermana Ana, artistas valencianas, al Museo de Arte Contemporáneo «Vicente Aguilera Cerní» de Vilafamés se almacenó, por falta de espacio, en el mencionado Instituto.

Identificar, inventariar y catalogar las obras de las hermanas Navarrete resultó ser una ardua tarea puesto que no existía ningún tipo de identificación –descripción, ficha, fotografía, etc.– y el trabajo tuvo que realizarse, exclusivamente, a partir de los contratos de donación. Pero este trabajo resultó ser un acercamiento a la escultura valenciana de los años ochenta y noventa del siglo XX. En ambas décadas puede constatarse la existencia de un boom de artistas jóvenes o jóvenes emergentes que se caracterizaron por romper los cánones establecidos al jugar con materiales nuevos y, sobre todo, por su interés en explorar nuevos horizontes.

El present treball és el resultat d'una experiència personal en el Departament d'Art Contemporani de l'Institut Valencià de Conservació i Restauració de Bens Culturals (IVC+R), centre que depèn de la Diputació de Castelló. La donació per part de Carmen Navarrete Tudela i de la seua germana Ana, artistes valencianes, al Museu d'Art Contemporani «Vicente Aguilera Cerní» de Vilafamés es va emmagatzemar, per falta d'espai, en el mencionat institut.

Identificar, inventariar i catalogar les obres de les germanes Navarrete va resultar una ardua tasca ja que no existia cap tipus d'identificació –descripció, fitxa, fotografia,

etc.– i el treball es va realitzar, exclusivament, a partir dels contractes de donació. Però aquest treball va resultar ésser un apropament a l'escultura valenciana dels anys vuitanta i noranta del segle XX. En ambdues dècades es constata l'existència d'un boom d'artistes joves o joves emergents que es caracteritzaren per trencar els cànons establerts al jugar en materials nous i, sobretot, pel seu interès en explorar nous horitzons.

The next work is the result of a personal experience in the Contemporary Art department of Conservation and Restoration of Cultural Goods in the Valencian Institute (IVC+R) this institutions belongs to the Diputación of Castellón. This donation from Carmen Navarrete Tudela and her sister Ana, two Valencian artists, to the «Vicente Aguilera Cerní» Contemporary Art Museum of Vilafamés, was stored in the IVC+R because there was a lack of place.

Identify, inventory and catalogue Navarrete's artworks was a very tough task because didn't exist any kind of identification –description, factsheet, picture, etc– and the work was done only with the donation contracts. However, this work was an approach to 80's and 90's of the 20th century Valencian Sculpture. In both decades is known that there was a boom of young artists distinguished for breaking stablished canons, because they started to play with new materials and they explored new horizons.

2. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es el resultado práctico de un interés personal por la conservación del Patrimonio Cultural. En el último año del Grado de Historia y Patrimonio se nos ofertan un listado de empresas donde realizar nuestras prácticas, entre las opciones disponibles se encuentra el Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (IVR+C), Diputación de Castellón. En mi caso no hubo duda, opté por realizar mis prácticas en dicho Instituto. En primer lugar, antes de ponerme en contacto con mi supervisora, realicé una búsqueda en Internet y encontré la página web del Instituto, de este modo pude enterarme de su composición y de su funcionamiento. Este primer contacto me hizo pensar sobre mi futuro ya que mi interés inicial por el mundo de la conservación y de la restauración podía resultar ser mi elección laboral.

Un primer objetivo del trabajo es ver en qué consiste la conservación del Patrimonio y más concretamente en arte contemporáneo, ya que desde un principio se me incluyó en el Departamento de Arte Contemporáneo siendo mi supervisora María Teresa Pastor Valls. Por este motivo he considerado importante dedicar un primer apartado al significado de la conservación del Patrimonio y un segundo capítulo dedicado a la conservación de arte contemporáneo, donde se ha plasmado el trabajo realizado en el Instituto y los problemas surgidos con unas obras en concreto, las donadas por las hermanas Navarrete.

Mi supervisora me propuso dedicarme a la donación de las hermanas Navarrete al Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés ya que las obras donadas se encontraban en el almacén del Instituto por problemas de espacio. He aquí el segundo objetivo de mi trabajo, averiguar, a partir de contratos de donación, el contenido de las cajas e

identificar las obras. Para ello, se hizo imprescindible investigar el trabajo realizado por las propias artistas. Este tipo de trabajo es recogido en el capítulo cinco.

Debo señalar que no me estaba permitido restaurar, de eso se encargan especialistas de Bellas Artes, nuestro trabajo es asegurarnos de que las obras estén identificadas y de su estado, preservar la obra, averiguar si presentan imperfecciones para ponerlo en el informe y, de esa manera, facilitar el trabajo del o de la restauradora. Se me permitió realizar a alguna obra una conservación preventiva tipo limpieza superficial, pegado, etc.

En cuanto a qué medios he utilizado para identificar las piezas de las obras que había en el almacén –tarea que no ha sido fácil puesto que la mayoría estaba mal embalada, sin identificar, llenas de polvo, suciedad, restos orgánicos, y no decir que algunas tienen unas dimensiones enormes y sin ayuda son imposibles de mover, etc.– debo señalar que en un principio se hizo necesario leer sobre conservación y restauración de Arte Contemporáneo, así como informarme sobre las hermanas Navarrete y el Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés. Una vez hecho esto, se hacía necesario centrar el trabajo sobre la obra, cómo debía ir expuesta. La información es escasa por lo que me entrevisté tanto con Carmen como con Ana. Carmen me recibió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, donde me entregó mucho material sobre su obra artística –libros, catálogos–y además, me habló sobre las obras donadas que hay en el IVC+R, Diputación de Castellón y también respondió a algunas cuestiones. En cuanto a Ana, me citó en su piso de Valencia y me dejó fotografiar material como libros, catálogos, revistas, periódicos, su currículum vitae entero, etc.

Gracias a toda esta recopilación de material pude empezar a adentrarme en el mundo de la escultura valenciana de los años ochenta y noventa del siglo XX, dándome cuenta

además, de la importancia que tuvieron los y las jóvenes artistas de esa época y el gran número de estudiantes que se dedicaban al arte y, más concretamente, a la escultura.

Actualmente las obras están identificadas y embaladas de nuevo aunque mi trabajo no ha finalizado puesto que todavía falta realizar fichas y fotos identificativas de algunas de ellas. En cuanto al tema de la restauración, actualmente no va a poder realizarse ya que el IVR+C, Diputación de Castellón, tiene otros trabajos a realizar y no tiene ni suficiente mano de obra ni subvenciones. Y poco o nada va a cambiar el año que viene ya que el Gobierno acaba de anunciar que descarta conservar y proteger el patrimonio histórico y cultural por falta de dinero.

3. ¿QUÉ SIGNIFICA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO?

En primer lugar debemos acercarnos al concepto de conservación. Ana Macarrón, especialista en Restauración y Conservación nos dirá que:

...«acción y efecto de conservar», lo que significa «mantener una cosa o cuidar de su permanencia», o «guardar con cuidado una cosa», y también «continuar con la práctica de costumbres, virtudes y cosas semejantes». «Mantener» implica «conservar una cosa en su ser; darle vigor y permanencia» y «sostener una cosa para que no se caiga o se tuerza». La permanencia a su vez es la «duración, estabilidad, inmutabilidad», y la «estancia en un lugar o sitio» (2008: 31-32).

Se debe tener en cuenta que existen diferentes tipos de conservación pero todos ellos se encuentran interrelacionados. Así pues, distinguiremos entre Conservación, Prevención, Conservación preventiva, Salvaguardia, Mantenimiento, *Conservación curativa* o *Conservación terapéutica*, Conservación in situ, Conservación integrada, Conservación continua, Conservación selectiva.

La conservación es «el conjunto de actuaciones de prevención y salvaguardia encaminadas a asegurar una duración, que pretende ser ilimitada, para la configuración material del objeto considerado» (Macarrón, 2008: 34).

La prevención es «el conjunto de actuaciones de conservación, al más largo plazo posible, motivadas por conocimientos prospectivos, sobre el objeto considerado y sobre las condiciones de su contexto ambiental» (Macarrón, 2008: 34).

La conservación preventiva es «la acción indirecta para retardar el deterioro y prevenir daños creando las condiciones óptimas para la preservación de los objetos culturales, así como hacerlo compatible con su uso social. La conservación preventiva incluye la

manipulación correcta, transporte, almacenaje y exposición o presentación» (Macarrón, 2008: 34).

La «salvaguardia es, según la Carta del Restauro, “cualquier medida de conservación y prevención que no implique intervenciones directas sobre el objeto considerado”» (Macarrón, 2008: 34).

El mantenimiento «es el conjunto de actuaciones recurrentes en los programas de intervención, encaminadas a mantener los objetos de interés cultural en condiciones óptimas de integridad y funcionalidad, especialmente después de que hayan sufrido intervenciones excepcionales de conservación y restauración» (Macarrón, 2008: 35).

La *conservación curativa* o *conservación terapéutica* es la que se encarga de «intervenir físicamente sobre el objeto para detener los efectos de una degradación [...], operaciones realizadas sobre la materia de la obra» (Macarrón, 2008: 35). En estos casos no es suficiente con actuar de forma preventiva y solamente en el entorno de la pieza. En la Guía Profesional de Ecco se explica «como “la acción directa sobre los bienes culturales que tiene por objetivo retrasar su deterioro”» (Macarrón, 2008: 35).

La conservación in situ:

...implica mantener la obra en el lugar para el que ha sido creada, donde adquiere toda su significación artística, funcional, documental e histórica, [...], y donde sus cualidades estéticas y plásticas se realizan plenamente, pues la luz, la distancia del observador y las relaciones con otros elementos del conjunto ponen de relieve sus volúmenes, cualidades formales, cromáticas, efectos pictóricos de luz y sombra, etc. (Macarrón, 2008: 35).

La conservación integrada «es el conjunto de medidas que tienen como finalidad garantizar la perpetuación de dicho patrimonio, su mantenimiento en el marco de un

entorno apropiado, ya sea creado por el hombre o por la naturaleza, así como su utilización y adaptación a las necesidades de la sociedad [...]» (Macarrón, 2008: 36).

La conservación continua «está relacionada con el mantenimiento regular, que básicamente supone la reparación de fallos y la reducción de riesgos a través de medidas administrativas y técnicas, de diagnosis y gestión periódicas y de sensibilización de la sociedad con relación al deterioro y la conservación» (Macarrón, 2008: 36).

La conservación selectiva es la que «se refiere a los criterios de selección de los bienes que se han de proteger en función de un orden de prioridades» (Macarrón, 2008: 36).

Se debe tener en cuenta que es siempre necesario medidas técnicas, administrativas, jurídicas y culturales para que todos estos tipos de Conservación se puedan llevar a la práctica.

4. CONSERVACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Se ha considerado necesario darle un capítulo independiente a la conservación del arte contemporáneo, al ser consciente de que los tipos de conservación expuestos con anterioridad no pueden aplicarse a un tipo de arte conceptual. A su vez, y relacionado con las prácticas realizadas, mi labor se centró en la conservación de arte contemporáneo.

Las obras de arte contemporáneas plantean problemas diferentes no sólo por su técnica o los materiales empleados sino por su concepto, su carácter, en ocasiones, efímero, ¿cómo conservar o restaurar una performance o un happening?

A su vez, el arte contemporáneo introducirá elementos industriales de nueva creación y otros hasta ahora como arena, piedras, cuerdas, cimientos, plásticos, gomas, electrodomésticos, elementos de origen orgánico, etc. Al mismo tiempo se buscará la participación activa del espectador para provocar determinadas experiencias sensitivas como la vista, el sonido, el olfato y el tacto.

Hay que tener en cuenta que conservación y restauración están prácticamente casadas, pero nos centraremos en la labor de conservación. Tarea complicada porque en la intervención de la obra podemos alterarla, hacer que pierda su significado. ¿Qué se debe hacer para mantener intacto el significado de la obra?:

...establecer unos criterios y unos sistemas de actuación compatibles con la postura del artista, que se han de plantear con el estudio y el conocimiento paralelo de aspectos tan distintos e interrelacionados como los de los materiales y las técnicas, el estudio de las alteraciones y sus causas, la filosofía de creación, la legislación vigente, las técnicas de intervención o las técnicas de caracterización y análisis específica. Algunos autores

creen que estos criterios y métodos necesitan una sistematización y normalización (Pastor Valls, 2011: 15).

En el proceso de conservación el acercamiento al o a la artista es fundamental aunque en ocasiones imposible. Las entrevistas personales, cartas, correos electrónicos, cuestionarios son una fuente de información directa a la hora de documentar la obra y, de esta manera, poder intervenir de la mejor manera posible ya que a través de ellas podemos:

...recopilar información sobre los materiales y las técnicas empleadas y sobre el proceso creativo, así como comprender el significado o conocer el punto de vista del artista sobre el envejecimiento, el deterioro, la conservación, restauración y la presentación de una obra concreta o sobre un gran número de ellas. Junto a la información procedente de los exámenes científicos, los datos obtenidos a través de las entrevistas suponen una base indispensable sobre la cual se puede realizar una intervención de conservación y restauración con las máximas garantías (Pastor Valls, 2011: 15).

Otra de las novedades que hay que tener en cuenta en el ámbito del arte contemporáneo es el tema legal ya que el autor o la autora «tiene el derecho moral sobre la obra, está reconocido por las leyes de Propiedad Intelectual, así como el *copyright*, es decir, el derecho de explotación (reproducción, distribución, comunicación pública o transformación)» (Mascarrón, 2008: 251). De esta manera se introducen nuevos aspectos en las intervenciones de conservación y restauración al no poder «hacer modificaciones o destrucciones, ni exponerla de forma contraria a la voluntad del autor» (Mascarrón, 2008: 251). Antes de la intervención se está obligado a consultar a los y a las artistas y en caso de fallecimiento a sus herederos legales. Pero el autor puede, a su vez,

«modificar la obra respetando los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de Bienes de Interés Cultural, y retirar la obra del comercio, por cambio de sus convicciones intelectuales o morales, previa indemnización de daños y perjuicios a los titulares de los derechos de explotación» (Mascarrón, 2008: 252).

Así el artista puede volver a pintar la obra, restaurarla él mismo realizando cambios, retirarla o incluso destruirla, «directa o indirectamente, como consecuencia del proceso de creación y del envejecimiento natural o incluso forzado de los materiales constituyentes» (Mascarrón, 2008: 252).

Somos conscientes de la no existencia de una normativa que controle las intervenciones realizadas en obras de arte contemporáneo pero se intenta aplicar la conservación preventiva y documentar para minimizar el deterioro de las mismas. Además podemos «seguir las medidas de protección a la creación de las leyes de propiedad intelectual, en lo que se refiere a los derechos morales y de explotación de la obra de los que goza el autor» (Mascarrón, 2008: 253).

4.1. TRABAJO REALIZADO EN EL IVC+R, DIPUTACIÓN DE CASTELLÓN: DONACIÓN DE LAS HERMANAS NAVARRETE

La donación de Carmen Navarrete Tudela y Ana Navarrete Tudela, realizada en el año 2007 al Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés, se compone de las siguientes piezas:

Carmen Navarrete Tudela: *Sin título (otro argumento)*, 1989; *El moderno Prometeo*, 1989; *Sin título []*, 1990; *Galería de espejos*, 1990; *Untitled,? (Sin título,?)*, 1991; *Le cabinet des estampes* (La sección de las estampas), 1994; *Maneras de matar a una mujer*, 1998.

Ana Navarrete Tudela: *Naturaleza*, 1990; *La conquista del filósofo ¿y después?*, 1991; *Como una llaga*, 1991.

Mi labor en el IVC+R, Diputación de Castellón, ha sido la de identificación, inventariado, catalogación y conservación preventiva de las obras donadas al Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés por las hermanas Carmen Navarrete Tudela y Ana Navarrete Tudela. Las obras fueron donadas al Museo en el año 2007, y en el año 2012 llegaron al IVC+R, Diputación de Castellón. Este centro ha servido de depositario para las obras porque el Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés no disponía de suficiente espacio para almacenar las obras. Mi labor también incluía una pequeña entrevista a las hermanas Navarrete Tudela para que nos pudiesen ayudar con la labor de identificación de las obras donadas. Al mismo tiempo necesitábamos saber qué obra les interesaría exponer en el futuro en las salas del Museo. Esta elección requería la firma de un permiso para poder restaurar la obra a exponer ya que, como hemos visto en el capítulo anterior, no puede realizarse ningún tipo de intervención sin la aprobación expresa del o de la autora.

¿Cuál ha sido el cometido en el IVC+R? Se han recogido los contratos de donación, se han examinado para poder constatar qué obras se habían donado y así poder relacionar los documentos con el material depositado en el almacén. El objetivo era poder reconocer los bultos y relacionarlos con los contratos porque las obras estaban embaladas dentro de cajas sin casi ningún tipo de identificación. Se debía abrir poco a poco todos los bultos e ir viendo qué había en su interior, buscar algún título identificativo para poder relacionarlas con sus respectivos contratos. Pero pocas de ellas tenían título, se debía ver las descripciones técnicas descritas en los contratos y tratar de relacionarlos con los elementos, materiales encontrados en las cajas. La relación, en ocasiones, a partir de las medidas, del número de bultos, etc. La bibliografía, en

ocasiones escasa, ha sido un recurso obligado. No ha sido una tarea fácil y en muchos casos ha sido imposible identificar la obra por lo que fue necesaria una visita de las propias artistas, las hermanas Navarrete. De esta forma las artistas pudieron ver cómo se encontraban sus obras y nos trajeron fotografías, exposiciones en las que había participado con las obras donadas. A su vez abrieron las puertas de su casa para poder acceder a los catálogos que tenían y poder realizar una entrevista en profundidad.

La metodología y las herramientas utilizadas han sido casi siempre las mismas. En primer lugar se debía aspirar la parte externa del bulto a abrir; en segundo lugar, búsqueda de identificación; en tercer lugar, se aspira la parte interna del bulto; y, por último, se extraía la pieza. En algunas obras se ha realizado una conservación preventiva, pequeña aspiración antes de realizar la ficha técnica facilitada por M^a Teresa Pastor Valls, técnica del IVC+R, Diputación de Castellón. La ficha recoge código referencia del departamento, procedencia de la obra, código referencia BB.AA., propiedad, supervisión técnica, código externo, fecha de entrada y salida de la obra, fecha de inicio y de fin de intervención de la obra, contacto de la obra, el equipo que ha trabajado en ella, identificación del objeto, título de la obra, autor/a, la materia-técnica utilizada, el autor, la época, si hay firmas o marcas, las dimensiones (altura, ancho, profundo) de la obra, número de piezas que componen la obra, observaciones, una descripción general, el estado de conservación, el proceso de intervención, etc. Una vez acabado este proceso, se identifica, se trata de comprender el concepto de la obra y se vuelve a embalar todo. El proceso debe ir documentado fotográficamente y se almacena en el disco duro del ordenador. Embalada de nuevo la obra, se imprime una ficha técnica de la obra acompañada de una imagen. La ficha se coloca en el exterior de la caja para poder ser identificada.

4.2. PROBLEMAS SURGIDOS

Trabajar con material delicado y en las condiciones en las que se ha conservado lleva inevitablemente a encontrarse con un sinnúmero de problemas por lo que se ha considerado fundamental dedicar un epígrafe a ello. El primero de ellos se relaciona con la identificación y la conservación. La mayoría de las obras no tenían título. Además, la conservación de las cajas y del contenido no fue la correcta ya que al estar mal embaladas se encontraban sucias, húmedas, llenas de excrementos... Asimismo, al realizarse la donación en el año 2007 todas las cajas debían ser depositadas en el Museo de Vilafamés pero no llegaron por falta de espacio. Ahora bien, ¿dónde han estado durante todos estos años hasta llegar al almacén del IVC+R, Diputación de Castellón? No hay respuesta porque lo único que se sabe a ciencia cierta es que su paradero durante los últimos cinco años es una incógnita por lo que las condiciones de conservación han sido nefastas.

El segundo de los problemas está relacionado con la pérdida. En ocasiones, algunas de las obras no poseen contrato de donación, se han perdido piezas de las obras por lo que algunas están incompletas. Y, por último, la confusión entre obras. Al desembalar las cajas se encontró una obra a nombre de las hermanas pero que correspondía al artista Marcelo Expósito, quien en el momento de la donación compartía taller con las hermanas Navarrete.

Ejemplo de ello, *Pupitre para el silencio*, 1991 [Fig.1], que no fue donada y que actualmente está incompleta ya que le faltan las «piernas» y el molde de oreja que debería ir en el atril, y *Sin título (Atlas)*, 1990 [Fig.2], de la que no existe contrato de donación de Carmen Navarrete. En el caso de Ana Navarrete, su obra *La conquista del filósofo*, 1992 [Fig.3], obra asociada a *La conquista del filósofo, ¿y después?*, ha llegado

con una imagen fotográfica partida en tres, mal conservada. La autora al saberlo comentó que la imagen se tuvo que cortar en tres partes porque no podían sacarla por la puerta de la sala.



Fig. 1. Carmen Navarrete, *Pupitre para el silencio*, 1991



Fig. 2. Carmen Navarrete, *Sin título (Atlas)*, 1990

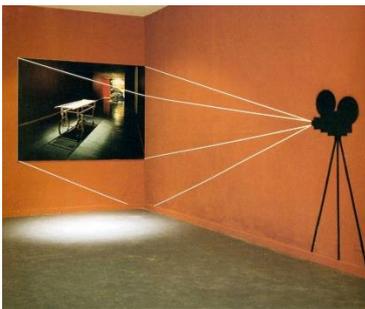


Fig. 3. Ana Navarrete, *La conquista del filósofo*, 1992

Las hermanas Navarrete Tudela también han dado una explicación a la mala conservación y a la pérdida de obra. En primer lugar confirmaron que al llegar la empresa de transporte la rapidez imperó y no saben con seguridad si todas las obras, o algunas piezas de las obras, salieron en ese momento de su taller, ni siquiera se habían dado cuenta que habían salido obras que no tocaba. También han comentado que puede que se perdiera alguna pieza de alguna de sus obras en alguna exposición porque no siempre han estado pendientes a la hora de desmontar la obra, y son obras que han sido expuestas con asiduidad.

Ante este panorama ahora la única solución que nos queda es acabar de documentar todo lo que tenemos, inventariarlo, catalogarlo y hacer una conservación preventiva para que las obras no se deterioren más.

5. ARTE CONTEMPORÁNEO VALENCIANO: LAS HERMANAS NAVARRETE

España, y por consiguiente Valencia, vive, en las décadas ochenta y noventa del pasado siglo, una época de esplendor cultural, de máxima difusión y renovación del arte contemporáneo, gracias a instituciones municipales, entidades públicas y privadas, museos, galerías de arte... –el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), la Sala Parpalló, la Fundación Juan March, la Fundación Caixa de Pensiones, la Fundación Joan Miró, programaciones del Ministerio de Cultura, el Centro de Arte Reina Sofía y Arco, etc. – que supusieron un soporte financiero y político innegable.

Los años ochenta son considerados como la época de mayor actividad artística, además, se habla de un arte emergente. Es el período «más activo de todo el desarrollo del arte moderno» (Guisasola, 1991: 14). Y aunque «el arte joven de la década de los ochenta gozó de enormes ventajas, [...] también se vio obligado a sufrir consecuencias» (Picazo, 1991: 29). Todo este auge:

...ha sido objeto de críticas e interpretaciones muy diversas (improvisación, falta de profesionalidad, debilidad de la estructura artística, mimetismo, coyunturalismo, servilismo internacional, papanatismo, frivolidad, etc.), todas perfectamente asumibles en sus respectivos ámbitos, incluso algunas sujetos de obligados análisis (Guisasola, 1991: 14).

En la quinta edición de Muestra de Arte Joven que se realizó en 1989, Teresa Blanch habla de las década de los ochenta diciendo que:

...es obvio que el fenómeno (arte joven) ha seducido y seduce, tanto o más, que las propias individualidades. Al punto de que hay un predominio de espacios de exhibición, de comportamientos promocionales, de agrupamientos incómodos pero convenientes, de páginas de difusión, que exclusivizan el término y, con ello, la supuesta renovación del arte.

Los individuos, es cierto, están ahí, tanto contexto favorable sobrepromueve su labor. Pero todos sabemos, saben, que el contexto rescata a más de los que debiera –aunque es evidente, como decían los vanguardistas, que sin acompañantes de segundo orden casi nunca se advierten los primeros, que siempre son pocos-, y forzosamente, a la vuelta de la esquina, hace sucumbir inesperadamente a muchos (Blanch, 1989: 17).

Sin embargo, tiene una concepción distinta sobre los nueve artistas –Marina Núñez, Luis Miguel Fernández, César Omar, María José Rodríguez, Antonio Murado, Francisco Baena, Carmen Navarrete, Marcelo Expósito y Jacinto Moros– que participan en esta quinta edición de Muestra de Arte Joven, diciendo que es curioso que la mayoría de ellos provenga de:

...lugares aislados, de poco ruido artístico y social, proponen lenguajes hechos en la contención, en la estancia reservada, manifestando unas conductas que valoran la exploración antes que la apropiación. Desde luego pueden verse, nadie nace al margen de lo existente, como profundizaciones en órdenes conocidos, pero lo interesante en ellos es que lo asumen como conductos, y no como fines formales, para la búsqueda de uno mismo (Blanch, 1989: 19).

A pesar de las críticas de algunos autores o elogios de otros, no se puede negar que en los años ochenta «se abrió un proceso de modernización cultural y artístico definido a grandes rasgos por la irreversible incorporación a la dinámica internacional, la puesta en

marcha de una incipiente estructura artística y, por último, una consideración social más amplia y abierta del hecho artístico» (Guisasola, 1991: 15).

En esta década hubo un incremento considerable de visitantes a las galerías de arte, concursos, exposiciones... que se iban realizando en todas las comunidades autónomas. Hecho que refleja el interés de un público ávido de ambiente cultural. Los años noventa fueron una continuación de una década culturalmente activa gracias al apoyo que recibía el mundo de la creación. Gloria Picazo alentaba a incluir a jóvenes artistas en el mundo artístico para que años después «pueda aludirse a un arte español, forjado de individualidades, pero potente en cuanto a opciones diversificadas, numerosas y con respuestas válidas en un contexto internacional. Y este reto no es tan sólo válido para lo que concierne estrictamente la creación, sino también para aquellas estructuras que se ven involucradas en su apoyo y difusión» (Picazo, 1991 a: 50).

En este período nos encontraremos a Carmen Navarrete Tudela y Ana Navarrete Tudela, dos hermanas valencianas «clasificadas» como artistas emergentes de la escultura valenciana. Prácticamente se dedicaron a la escultura, por ello nos centraremos en el mundo escultórico valenciano, denominado, también, postmoderno.

La escultura española se caracterizó por la individualidad y se decantó por los materiales nobles:

... y una gran preocupación por el acabado estético. [...] la escultura se reduce a una serie de ejercicios formales o estéticos de acabado perfecto pero esencialmente vacíos – productos de un mercado burgués elitista. Gran parte de la obra de los ochenta parece sentir nostalgia por el pasado y ser totalmente inadecuada a la hora de cuestionar la realidad que la rodea (Power, 1989: 18).

Pero, al referirse a jóvenes emergentes de la Comunidad Valenciana se refiere a su escultura como:

...llena de frescura. [...] estamos ante una obra más autoreflexiva [...], están elaborando una nueva definición de las bases de su cuestionamiento, conscientes, al menos, de que no poseen un punto de vista privilegiado con el que enfrentarse al mundo. Las categorías básicas de su obra son la vitalidad, la claridad y la intensidad de sus preguntas [el ángulo que eligen para mirar la realidad y la historia particular del medio que utilizan] (Power, 1989: 18,19).

Power no sabe si estas obras intentan ser una ruptura revolucionaria, ya que la define como contradictoria y «transige demasiado con lo que desafía» (Power, 1989:19). Pero sí que es para él «una forma de expresión más adecuada a una cultura en crisis [...]». Trata de problematizar el campo de referencia y nos obliga a plantearnos preguntas cada vez más exigentes y más útiles. No obstante, no ofrece respuestas» (Power, 1989: 19).

La escultura valenciana de los años ochenta «ha sido capaz de una mayor resolución y atrevimiento, consiguiendo por ello unos resultados más ricos en su intervención e interesantes en su concepción» (Cortés, 1989 b) que la pintura y la fotografía.

A pesar de estas adulaciones, José Miguel Cortés, en la Muestra de Nuevos Creadores-89 de la Comunidad Valenciana, también ha sido crítico con muchos de los jóvenes artistas que surgieron en esta década acusándoles de querer triunfar y ser famosos, de querer llenar currículum, sin importar como sea, realizar un gran número de exposiciones y presentarse a cuantos más concursos mejor, todo en «relación con el mercado del arte» (Cortés, 1989 b). Hace una crítica también a la sociedad al afirmar que las revistas y los catálogos sólo se hojean. «Se visitan negligentemente ferias y exposiciones, pero no se es capaz de analizar lo que se ve, valorarlo y extraer aquello

que más pueda interesar» (Cortés, 1989 b). Menciona que no hay un «debate artístico, con unas páginas de crítica de arte meramente informativas, con unas galerías de arte cada vez más numerosas, grandes y mejor iluminadas pero (la casi totalidad) con una absoluta falta de criterio artístico y preocupadas tan sólo por el negocio económico» (Cortés, 1989 b).

A pesar de la crítica, reconoce en cinco jóvenes artistas –Sergio Barrera, Luis Contreras, Alex Frances, Ana Navarrete y Carmen Navarrete– inteligencia, frescura, ruptura y transgresión.

Valencia, la escultura valenciana, aparece en el panorama artístico español como un punto de referencia obligado gracias a su espíritu innovador pero, también, gracias al gran número de jóvenes escultores salidos de la Facultad de Bellas Artes de Valencia.

La escultura valenciana es:

...un buen exponente de simbiosis entre las maneras desinhibidas, el fácil diálogo de las imágenes y la desenvoltura en procurarnos nuevas realidades tridimensionales que son propias de esta cultura y el contexto de los ochenta regido por un marcado impulso icónico, que se vio acompañado de una notable grandilocuencia en las manifestaciones, natural en una época de voces levantadas y expresiones abiertas (Blanch, 1995: 7).

El gran número de convocatorias de tipo competitivo ayudó a la difusión del trabajo de un buen número de jóvenes con ganas de dar a conocer su trabajo y hacerse un nombre en el mundo artístico. Este tipo de certámenes significaba reconocimiento pero, también, un apoyo económico que permitía seguir indagando con nuevos materiales. Durante los ochenta las prácticas artísticas aumentan, en ocasiones «debido a determinados intereses y rendimientos electoralistas, dentro de la recién

estrenada cartografía político-administrativa de las autonomías» (De la Calle, 1995: 17). Por el contrario, en la década de los noventa nos encontraremos en el momento de maduración de los artistas escultóricos y el paso a nuevos medios artísticos:

...si damos una escueta mirada retrospectiva por el decurso alternante de las expectativas que, en cada caso, fueron despuntando en la diacronía de los ochenta –en Valencia –, no haremos sino recordar cómo el optimismo pictórico que inauguraba aquella década fue, luego, cediendo ante el fuerte impacto y vitalidad que caracterizó el resurgir escultórico, experimentado en torno al ecuador de los ochenta, a la vez que será, de manera no menos intensa y acelerada, en el último tramo de dicha década cuando, sin discusión alguna, las nuevas propuestas de una fotografía emergente acaparan la atención de los medios artísticos valencianos (De la Calle, 1995: 218).

5.1. CARMEN NAVARRETE TUDELA Y SU OBRA DONADA

Carmen Navarrete Tudela es la mayor de las dos hermanas. Nació en Valencia en el año 1963. Estudió Bellas Artes en la misma ciudad entre 1984 y 1989, su trayectoria como artista empezó en 1986 participando en exposiciones y concursos. Debemos destacar su participación en las distintas Bienales de Escultura como la de Alfafar en 1986; Mislata, Quart de Poblet y Paterna en 1987; Murcia en 1988; y un largo etc. En cuanto a exposiciones colectivas destacaremos *Interarte y Galería Paral.lel 39* en 1988; *Ficciones* Galería Punto en 1988; *Prólogos* en la Sala Amadís (Madrid) en 1989. Ganó el *Premi Senyera d'Escultura* del Ayuntamiento de Valencia en el año 1987.

Hoy en día es profesora titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (desde 1989). También ha impartido cursos y seminarios. Ha dirigido tesinas de máster y tutorías de programas internacionales. Tiene también publicaciones de investigación en revistas, al igual que libros completos o capítulos de libros. Ha participado en congresos. Además, hoy en día sigue participando en

exposiciones, eventos artísticos e intervenciones monumentales, festivales, certámenes y exhibiciones televisivas.

Carmen ha sido clasificada como escultora pero al hablar con ella, comentó que no le gustaba esa clasificación, que no se consideraba una escultora como tal sino una persona que quiso romper con la escultura clásica que les enseñaban en Bellas Artes y empezar a jugar con nuevos materiales, materiales que imitasen los de primera calidad, como mármoles, maderas puras... Carmen contó que utilizaban estos materiales, no sólo para innovar, sino porque eran más fáciles de manejar y porque eran muchísimo más baratos que comprar un pieza de mármol, por ejemplo. Quisieron, tanto ella como su hermana Ana y otros artistas de la época, empezar a innovar y explorar cosas nuevas porque les parecía aburridísimo todo lo que estaban haciendo hasta ese momento. Empezaron a «jugar» con distintos materiales, aunque no tiene muy claro cómo pasa de unas obras a otras, cómo van evolucionando éstas sin que ella se dé cuenta de lo que ocurre, en definitiva, ha ido evolucionando sin darse cuenta que sus obras iban transformándose. De lo que sí habla es de una primera etapa en la que se obsesiona por los materiales, los espejos, la mirada... y una segunda en la que empieza a interesarse más por los problemas sociales como pueda ser temas sobre género. Ella afirmó «simplemente iba evolucionando, como la vida misma, como los cambios que se van produciendo a lo largo nuestra vida sin que seamos conscientes de ellos. Un día te das cuenta que ya no estás haciendo lo mismo». He de destacar que también tiene cierta predilección por el filósofo francés Michel Foucault, quien ha inspirado muchas de sus obras.

Carmen Navarrete define sus proyectos de entre 1989 -1991 como:

...la disposición de ciertos mecanismos en los que el espectador queda atrapado en función de una observación psicológica y cuya acción se basa en una violencia

simbólica. La tarea de estos dispositivos sería, grosso modo, la de entender lo real como resultado de una articulación psíquica: indagar y mostrar estos mecanismos de la construcción de lo real y de la jerarquía de la representación a través de la mirada, por cuanto, entre otros motivos, su conocimiento puede poner de manifiesto la relevancia del placer visual como un medio de establecer relaciones de poder (Navarrete, 1992: 9).

Gloria Picazo en *De camino hacia la nada*, 1990, nos dice que

...a pesar de los pocos años que han pasado desde que Carmen Navarrete se inició en la escultura, este camino de ida y vuelta lo ha recorrido con presteza, a fin de despojar a sus piezas de un excesivo carácter literario, en favor de una creciente ambigüedad que cada vez más la aproxima al enigma de la casi nada.

Sin embargo, se da una constante, que se va reafirmando cada vez más, y es la presencia implacable del vacío que, desde una perspectiva metafórica, podría analizarse como la hegemonía de la ausencia. El juego de simulación que durante cierto tiempo imprimió a sus piezas, camuflando la “nobleza” de los materiales escultóricos bajo la aparente fealdad de lo sintético ha cedido terreno a una progresiva inclinación por el espejo [...] (1990).

Vemos también, en muchas de las obras de Carmen, una predilección por el color negro que parece mostrar cierta frialdad pero que, en cambio, esconde fuerza, pasión o ironía. Acercarnos a la obra de la escultora valenciana es acercarnos a un mundo conceptual, filosófico, en ocasiones violento, en otras pacífico pero siempre contundente.

A continuación, se mostrarán las obras que Carmen donó al Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés.

Sin título (Otro argumento), 1989



Obra de dos piezas compuesta por un espejo, formica y sombrero. El espejo mide 70x70x27 cm y la formica 70x70x10 cm. Se encontraba en buen estado, un poco sucia. Además, la formica presenta una rotura en uno de sus lados y el espejo tiene unas pocas imperfecciones como manchas oscuras provocadas por la humedad. Lo que nos falta de esta obra es el sombrero, se ha perdido. Se hizo una limpieza superficial y se volvió a embalar.

La formica representa, a modo de juego, un cerebro, presentándolo excesivamente grande para el sombrero que se expone y es aquí cuando el espectador se pregunta cómo se puede poner el cerebro ese sombrero. Aquí tenemos el ejemplo de cómo intenta imitar el mármol ese cerebro, cuando en realidad, es tan sólo un chapado.

Clasificada dentro del arte emergente y, de los nuevos creadores, la obra estuvo expuesta en la Muestra de nuevos creadores'89 (Ateneo de Valencia y Centro cultural de la CAM de Alicante), 1989; Prólogos, Sala Amadis, Instituto de la Juventud, Ministerio de Asuntos Sociales, Madrid, 1989; Muestra de Arte Joven, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1989.

El moderno Prometeo, 1989



Obra compuesta por un espejo enmarcado, una estantería y una lámpara. El espejo mide 170x80x40 cm. La estantería y la lámpara se han perdido. Así que, sólo se halla en el almacén el espejo que está embalado. No lo hemos llegado a sacar porque está bien.

José Miguel G. Cortés nos presenta *El moderno Prometeo* de Carmen Navarrete con estas palabras:

...con una forma de hacer reflexionar lúdica y casi desvergonzada nos plantea unas esculturas irónicas al tiempo que comprometidas. [...]. Con una concepción más poética, aunque no por ello alejada de preocupaciones muy personales, [...] es una pieza sobria y enigmática que consigue que nos enfrentemos al abismo de nuestra propia imagen ayudados tan sólo de una pequeña lámpara (Cortés, 1989 a: 15).

Esta obra estuvo expuesta en la Muestra de nuevos creadores'89 (Ateneo de Valencia y Centro cultural de la CAM de Alicante), 1989; Prólogos, Sala Amadis, Instituto de la Juventud, Ministerio de Asuntos Sociales, Madrid, 1989; Muestra de Arte Joven, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1989.

Sin título (), 1990



Obra compuesta por un espejo enmarcado, situado entre dos paréntesis de formica. Las dimensiones del espejo son 210x200x8 cm. Los paréntesis no están en el almacén, se han perdido al igual que algunas de las piezas de las obras anteriores. Este espejo, al igual que el espejo de *El moderno Prometeo*, no se desembaló al considerarse que estaba en buenas condiciones.

Hay que destacar que esta obra tiene una Mención de Honor. En ella, Carmen Navarrete quiere que el espectador se mire en el espejo y que se sienta como apartado del mundo porque se ve como entre dos paréntesis y en ese lugar puede reflexionar y sentirse aislado:

...la utilización del espejo por parte de Carmen Navarrete, dentro de un discurso plástico tan desnudo, nos lleva a presentir la alusión al vacío, y en consecuencia la voluntad de convertir ausencia en el discurso silencioso de su obra. Términos como los hasta aquí empleados: vacío, ausencia y silencio, comportan una sutil carga de negación de la cual no pocos artistas a lo largo del siglo XX han hecho su estandarte (Picazo, 1990).

El negro es un color que se entiende simbólicamente como algo negativo o como la ausencia de color, y el negro que ha utilizado Carmen Navarrete

...en una urna de cristal, o el negro empleado para enmarcar el espejo, o el negro que construye dos enormes paréntesis, niegan en cierta manera el espacio, el primero potenciando el vacío, el segundo incitando una mirada al vacío y el tercero define un inciso dentro de la infinitud del espacio. La negación implícita en el negro insinúa también ausencias provocadas por la muerte [...] (Picazo, 1990).

Esta obra estuvo expuesta en el *Round Trip*, Galería Fernando de Alcolea, New York, 1990; Mención honorífica: V Premio de Escultura Pablo Gargallo, Zaragoza, 1991; *Emergences*, Sala Amadis, Instituto de la Juventud, Ministerio de Asuntos Sociales, Madrid, 1991.

Galería de espejos, 1990



Obra compuesta por seis espejos, cortinas rojas que cubrían las paredes de la habitación donde estaba expuesta la obra. Los seis espejos estaban apoyados en el cortinaje. En la sala también se encontraba un espejo vestidor, un perchero con un abrigo y una vitrina conteniendo una máscara.

Los espejos miden 250x150 cm y las cortinas, que son cinco las que hemos encontrado, 300x400x400 cm aproximadamente. Los espejos no se han sacado porque son muy grandes y están bien embalados y enseguida los supimos localizar, las cortinas sí que las sacamos porque estaban en bolsas de basura y muy mal conservadas. Presentan suciedad, algunas roturas y grapas porque estaban pegadas a la pared de la sala. Las volví a embalar, en papel de burbuja, para que se conserven en buenas condiciones hasta que las vaya a restaurar alguien. Tienen puesta su foto/ficha para poder localizarlas adecuadamente. En cuanto al espejo vestidor, el perchero con el abrigo y la vitrina con la máscara... no se hallan en el almacén y no se sabe dónde pueden estar.

La intención de la obra es una observación colectiva y Carmen Navarrete habla así de ella:

...la pretensión inicial era recrear una escenificación teatral en donde los espectadores son los protagonistas, un mecanismo de “captura” y representación de los mismos. La instalación, en efecto, no tenía tanto un sentido como “objeto”, sino como dispositivo de observación que se activa a partir de la presencia del público y en un ambiente donde se encontraban objetos dispersos alusivos a posibles atributos humanos. Es en realidad una escenificación de mecanismos relativos a la representación de la realidad o una alegoría de la misma (a la vez que del propio espacio de representación o presentación donde la pieza se exponía, el museo) (Navarrete, 1992: 12).

En las obras de Carmen Navarrete está presente el vacío siendo el espejo su mayor aliado. La elección de la dimensión de los espejos no es casual ya que en todos ellos, el o la espectadora puede enfrentarse a su propia mirada.

Esta obra estuvo expuesta en Confrontaciones, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1990.

Untitled, ? (Sin título, ?), 1991



Obra compuesta por un espejo separado de su marco, un signo de interrogación y una coma, ambas piezas de formica. El marco mide 200x107 cm, el interrogante 121x81x10 cm, el punto del interrogante 29,5x29,5x10 cm y la coma 127x83x10 cm. Nos falta el espejo. Las demás piezas se sacaron de sus cajas para poder identificar los objetos que había dentro porque no había forma de saber lo que había al no haber ningún tipo de identificación, ni nombres, ni fotografías. En general, todo estaba bien embalado y las piezas están en buen estado, sólo presentaban algo de suciedad que se quitó haciendo una limpieza superficial a las piezas. Se embaló todo de nuevo con su fotografía y ficha para futuras consultas.

En esta obra se clasificó a la artista como post-franquista. Se hizo una exhibición en Ohio, donde expusieron algunos jóvenes artistas españoles, en total doce –José M. Bermejo, Berta Caccamo, Victoria Civera, Rogelio López Cuenca, Xavier Grau, Eva Lootz, Emilio Martínez, Carmen Navarrete, Evarist Navarro, Soledad Sevilla, Antonio Sosa y Darío Urzay y la exposición:

...examina los cambios en las artes visuales de España durante los últimos 16 años [...].

Refleja los cambios políticos y sociales de la época post-Franco. *New Currents: Recent*

Art in Spain proporciona información detallada sobre el trabajo de 12 artistas con diferentes actitudes y modos de expresión. [...]. Hoy en día, España busca recuperar su lugar como un líder mundial en las artes. Esta exposición refleja un compromiso con este objetivo (Blanch, 1991).

Carmen Navarrete comentó que tenía en mente para la exposición otra obra, pero cuando llegó a Columbus, Ohio, le dijeron que la exposición iba a tratar de españoles de la época post-franquista, entonces tuvo que improvisar al no saber el espacio disponible.

Esta obra se expuso en *New Currents, Columbus Arts Council*, Columbus (Ohio, EEUU).

Le cabinet des estampes, 1994



La obra se compone de dos cabinas adosadas mediante un muro separador. Los materiales: estructura de aluminio, paredes de cristal traslúcido y espejo negro, suelo y techo más diapositivas. Sus medidas son 200x200x100 cm aproximadamente. No hemos podido trabajar con esta obra por sus dimensiones pero sabemos que le falta las diapositivas porque la propia artista reconoció tenerlas guardadas ella. La instalación para pasar las diapositivas tampoco está. La cabina en principio no parece dañada, sí

que está bastante sucia, llena de polvo, pero no parece haber nada roto a la vista. Tenemos también el caballete interior de la cabina de proyección, donde reposaban el proyector de diapositivas y el reproductor de sonido. Nos faltan otros dos marcos iguales y dos repisas. Carmen me dijo que hay una cabina donde entra el espectador, y hay otra cerrada, donde están los aparatos.

Cuando estuve conversando con Carmen Navarrete, me dijo que esta obra y la siguiente, *Maneras de matar a una mujer*, 1998, pertenecen a la segunda etapa de su vida, mientras que las cinco anteriores, pertenecen a su primera etapa.

Giulia Colaizzi al hablar de la obra afirma:

...el título mismo de la instalación, así como la peculiar estructuración del espacio que configura, la naturaleza y multiplicidad de soportes y materiales utilizados (estructura de aluminio, cristales traslúcidos, espejos negros, proyección de fotos de grabados pornográficos, escucha a través de unos auriculares por parte del espectador de una voz masculina y otra femenina que hablan, respectivamente, del sistema antropométrico para clasificar e identificar criminales y de los «otros» que el sistema capitalista ha construido) nos remiten de lleno tanto al tema de lo prohibido como a la lógica del poder/saber analizada por Foucault.

«Le cabinet des estampes» es en efecto el nombre dado en Francia a la colección de ilustraciones y grabados *licencieux*, obscenos, de la Bibliothèque Nationale y el lugar, también llamado *Enfer*, donde, desde el comienzo de la institución y a lo largo de los siglos dieciocho, diecinueve y hasta después de la Segunda Guerra Mundial, estas obras que «ne pouvant être entre les mains de tout le monde» eran conservadas (*mettre à l'Enfer* se decía) y puestas a disposición del estudioso provisto de una autorización especial que podía así leer textos como *L'Oeuvre* del Marqués de Sade y *De la sodomie*,

Candide de Voltaire y *L'antijustine ou les Dèlices de l'Amour* de Restif de la Bretonne [...] (Colaizzi, 1995: 115,117).

En cuanto a cómo quedaría la obra, debemos tener en cuenta que ésta consta de dos cabinas adosadas mediante un muro separador, sobre su superficie traslúcida se proyectan desde la primera cabina diapositivas de una serie de grabados pornográficos del Enfer de la Biblioteca de Grenoble, imágenes que consiguió Carmen Navarrete con un permiso especial para poder acceder a los «libros prohibidos» de la Biblioteca de Grenoble. Son imágenes obscenas, donde parecen miembros amputados, hay presencia de sadomasoquismo, gente desnuda, orgías...

Así que, la primera es una cabina de proyección que contiene un proyector de diapositivas que proyecta imágenes sobre una pantalla de metacrilato recortada en el muro separador. La parte posterior de esta primera cabina de proyección es un espejo traslúcido, los laterales son espejos negros. La segunda cabina acoge al espectador que puede entrar y observar la proyección de diapositivas en la pantalla recortada en el muro separador central, mientras, se está escuchando una lectura a través de unos auriculares, una voz de un hombre y la otra voz, la de una mujer. Estas voces están leyendo una página de un libro donde está publicada la conferencia que Alphonse Bertillon pronunció en Roma en el año 1885 con ocasión de un congreso penitenciario. Se trata de unas «propuestas antropométricas para la identificación jurídico-policia de criminales y, alternadamente, explicaciones sobre la instalación misma y reflexiones teóricas sobre las relaciones entre sujeto moderno, alteridad, control y conocimiento» (Colaizzi, 1998: 67). La lectura de Alphonse Bertillon, la encontró Carmen Navarrete en la Biblioteca de Grenoble entre los «libros prohibidos».

Las paredes laterales son de cristal traslúcido y están contruidos con espejos negros, de esta forma quien observa se ve a sí mismo reflejado, en cambio, sí que puede ser observado desde el exterior mientras observa, así el espectador no puede refugiarse y observar las imágenes pornográficas en privado. «La pulsión escópico-voyerísta queda así enmarcada en una dialéctica de la mirada que excede el sujeto individual y puede cuestionar en cualquier momento las fronteras entre dentro/fuera, sujeto/objeto, yo/otro, bases de la “metafísica” del pensamiento moderno» (Colaizzi, 1998: 67).

Esta obra estuvo expuesta en Magasin, Grenoble, 1994; *Els 90 en els 80. Proposta d'Escultura Valenciana*.

Maneras de matar a una mujer, 1998



Esta obra no está, se ha perdido. Se trata de una impresión digital sobre lona de 500x410 cm de dimensión.

Rosa Martínez, en *Mar de fondo*, 1998, nos habla así de la obra *Maneras de matar a una mujer*:

Carmen Navarrete reflexiona sobre las formas de matar a una mujer tanto en la historia, como en la tragedia como en la actualidad. Entendida como propiedad del hombre, la mujer es merecedora de castigo si desobedece los designios patriarcales y la idea de matarla se extiende desde el plano físico al plano simbólico, pues no sólo el cuchillo, el veneno o las armas los instrumentos que pueden producir la muerte, sino la exclusión del discurso, la limitación del poder y la sumisión a un orden sexual falocéntrico que impone un solo modelo de goce sexual. Los órdenes disciplinarios que anulan lo femenino forman parte del totalitarismo ideológico el patriarcado que quiere mujeres sumisas y calladas y que es el inductor de la histeria como forma de rebeldía canalizada (Martínez, 1998: 29,31).

Estuvo expuesta en Mar de fondo, Teatro Romano de Sagunto, 1998; Transgénic@s, KM, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1998.

5.2. ANA NAVARRETE TUDELA Y SU OBRA DONADA

Ana Navarrete Tudela es la menor de las dos hermanas. Nació en Valencia en el año 1965 y estudió, igual que su hermana Carmen, la carrera de Bellas Artes en la Facultad de *Sant Carles* de Valencia. Ha participado en varias exposiciones colectivas entre las que destacan las Bienales de Escultura de Alfafar en 1986; las de Quart de Poblet y de Paterna en 1987; la Muestra de Arte Jovende Madrid en 1988; y un largo etc. Ganó el primer premio de la Bienal de Escultura Villa Mislata en 1989 y realizó su primera exposición individual en la Galería Moriarty de Madrid en 1990. Actualmente es profesora en la Universidad de Cuenca aunque sigue viviendo en Valencia.

Para conocer un poco más de Ana Navarrete, utilizaremos sus propias palabras publicadas en *El Levante* en 1987. Ella opina sobre su futuro, y también podremos leer, en qué situación se encontraba respecto al arte ya que nos comenta que no tiene

suficientes medios económicos para poder dedicarse en exclusiva al arte, sino que se plantea hacer un doctorado para poder vivir y hacer lo que más le apasiona:

...esto de ser artista resulta complicadísimo. De momento, una vez licenciada, me doctoraré. Hay que buscar un medio para esculpir. Ahora estoy trabajando en un bar de Benimaclet, donde se hacen exposiciones y casi la mitad de la clientela es gente de Bellas Artes. Hace falta dinero, y también tiempo. Los materiales son caros; los instrumentos, costosísimos. Se precisa un taller donde trabajar en condiciones adecuadas. Como procuro no limitarme, todos estos medios suponen un esfuerzo económico enorme. De este modo, lo que saco del bar va directamente al taller (Prats, 1987 a).

En la misma entrevista, Ana Navarrete habla de los materiales que está utilizando como el hierro, que es el que más está utilizando en ese momento porque es fácil de manejar, y también la uralita porque le permite hacer cosas que el hierro no le deja. «Cada uno posee sus limitaciones y sus posibilidades» (Prats, 1987 a). Pero también se refiere a los cambios constantes de su propia obra ya que en un primer momento necesitaba dar soluciones estéticas a sus obras mientras que, tras cierta madurez creativa, fue interesándose más por jugar con las metáforas, las contradicciones, mostrando cierta preferencia por obras abiertas. María Teresa Beguiristain (2002: 19) describe la obra de Ana como un gusto por la cita y por la imagen:

Lo suyo es la conceptualización, digamos que ligera, la referencia, la anotación, lo conceptual tomado no como la creación de ideas, en el sentido platónico de éste término, sino como aproximación a la narración literaria. Utiliza las imágenes en el mismo sentido en el que un ensayista literario cita a otro autor que ha tratado en su obra el mismo tema. Y es que una de las tendencias más comunes de estos jóvenes de los ochenta es precisamente ese modo constante y consciente que tienen de apropiarse de

objetos y de imágenes, sin que por ello sientan menoscabo en la individualidad de su producción. [...] es una generación de artistas que piensa en sí misma con demasiada seriedad.

Así como Carmen comenta que no le gustaba que la clasificasen como escultora, Ana Navarrete sí que se considera escultora pero que, a la hora de hacer una obra, se deja llevar, no es algo que se pueda planear ya que no se plantea hacer una escultura, sino una obra. En los años ochenta y noventa su «...influyente obra se fue desobjetualizando –entendiendo la escultura únicamente como expresión artística exenta- para ir poco a poco utilizando otros medios más cercanos a la instalación, donde confluían textos, “apropiacionismo” de imágenes y palabras, murales... con una pretensión eminentemente teórica y un gran trabajo de investigación sociológico, antropológico y feminista» (De los Ángeles, 2002: 32).

A continuación, al igual que se ha hecho con la obra de Carmen, se comentará la obra donada al Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés.

Naturaleza, 1991

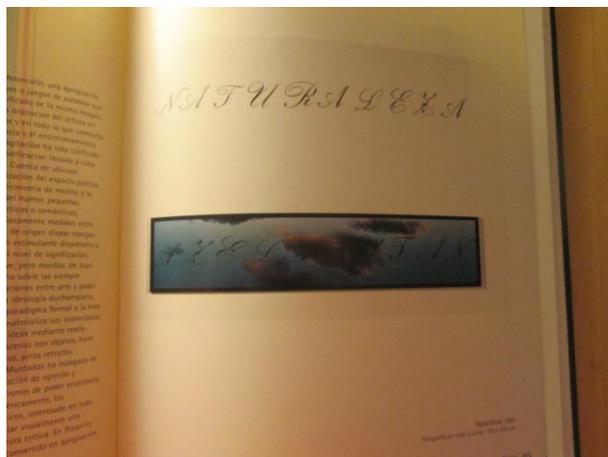


Obra compuesta por diez letras que forman la palabra naturaleza. Las dimensiones de las letras son de 4x50x500 cm aproximadamente. El material del que están hechas es

fibra de coco pegado a una goma. Estaban muy mal embaladas, en unas bolsas de basura llenas de polvo. Estaban divididas en tres bolsas y cada una de las bolsas tenía en su exterior una identificación del nombre de la obra.

Lo que hice es sacar todo de las bolsas de basura y hacerles una pequeña intervención de limpieza con una aspiradora porque sueltan muchos pelillos. También hice el pegado de algunas piezas con cola porque estaban despegadas. Una vez que se había secado la cola procedí a su almacenaje de nuevo. Las embalé en papel burbujas y separadas entre papel cartón cortado en forma cuadrado y superponiendo las piezas, el resultado quedó como un pastel. Se le puso su ficha de identificación junto a la foto y se volvió a depositar en el almacén.

Esta obra parece la continuación de otra obra anterior titulada, también, *Naturaleza*, 1990



En ella, Ana Navarrete nos ofrece una:

...visión fragmentaria de un paisaje y el reflejo sobre el mismo la palabra *Naturaleza*. La referencia figurativa sirve de mera coartada para verificar una síntesis entre imagen y escritura, plantear dialectalmente lo natural frente a lo artificial, diferenciar entre descripción e impresión, recorrer la distancia que separa la realidad de la representación.

En definitiva, evidenciar que la obra es más compleja que su apariencia (Calvo y Queralt, 1998: 48).

La conquista del filósofo ¿Y después?, 1991



Obra compuesta por cuatro cuadros que hacen una especie de collage, una camilla y un gran espejo de cuatro piezas. Lo que nos falta de esta obra son las ruedas de la camilla que han desaparecido al igual que otras tantas piezas de anteriores obras descritas. En cuanto a la dimensión de los cuadros es 150x122x2 cm cada uno de ellos. La cama de la camilla mide 211x55x28 cm aproximadamente y el espejo no lo sabemos porque está bien embalado, a pesar de no haber tenido ninguna ficha de identificación, y no queremos sacarlo.

En cuanto a los cuadros, algunos de ellos presentaban una pequeña rotura, pequeñas manchitas y suciedad. Se hizo una conservación preventiva limpiándolos superficialmente, y con mucho cuidado, con una aspiradora y un pincel. Algunos también presentaban golpes, entonces éstos se corrigieron con agua destilada y un paño. Se volvió a embalar todo con papel de burbuja también y con su identificación. La camilla estaba muy sucia, presentaba mucho polvo adherido, huellas digitales de gato, manchas oscuras por la humedad, oxidación y algunos restos orgánicos de algún animal.

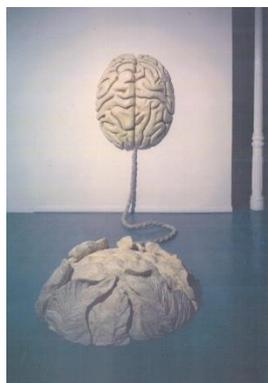
Simplemente se ha aspirado el polvo, necesita de más atención pero es algo para lo que yo no estoy cualificada.

El título de esta obra lo tomó prestado del cuadro de Giorgio de Chirico, *La conquista del filósofo*, 1914 y que aparece reproducido en la instalación. José Luis Brea, en la revista Flash, 1991, define así la impresión que le da esta obra: «una de las obras tiene por elemento fundamental una camilla –que simbólicamente conduce desde la representación melancólica en la pintura a la representación autoreflexiva del espectador en un espejo».

Para la propia artista tanto esta obra como otra posterior, *La conquista del filósofo*, 1992 [Fig.3]:

...no pretende de ninguna manera alzarse como una crítica global a la institución arte, sino más bien indicar que sus estructuras pueden ser modificadas según la intencionalidad ideológica, social, económica (lo cual incluye asimismo a quién están dirigidas, quién las recibe, y cuál es el motor que las pone en funcionamiento, los intereses socioeconómicos) (Navarrete, 1992: 11).

Como una llaga, 1991



Obra de dos piezas de madera noble y una cuerda, está completa. Una es un cerebro que mide 27x90x117 cm, y la otra una col que mide 26x103x100. El cerebro debe estar

colgado en la pared, y de él sale una cuerda que lo une a la col, que está en el suelo. La cuerda está en muy mal estado. El cerebro presentaba suciedad como polvo, pelusas y la madera está dañada en algunas zonas. La col también presenta suciedad como polvo, pelusas, pero además, tiene algunas roturas y presenta retoques, intervenciones antiguas. La textura del cerebro es lisa, en cambio la de la col es rugosa. Procedí una limpieza superficial con aspiradora y pincel. El color de ambas piezas es natural, color madera.

En *Diario 16*, 1991, nos describen así una de las obras de Ana Navarrete en la Galería Monarty:

«No son las sensaciones, las percepciones, las imaginaciones y los pensamientos que se encienden y apagan aquí, ahora, mientras escribo o mientras leo lo que escribo» nos dijo ya hace muchos años Octavio Paz, «no son lo que veo ni lo que vi, son el reverso de lo visto y de la vista pero no son lo invisible: son el residuo no dicho». No son el otro lado de la realidad, sino el otro lado del lenguaje de la realidad. Algo que los surrealistas intentaban decirnos a lo largo de su prolongada aventura y que hoy Ana Navarrete parece querer recordarnos con su gigantesco cerebro de madera, que se prolonga en un brazo desde la pared al suelo y se anega en una «débil» cascada de significados que se anulan (Barnatán, 1991).

Esta obra fue seleccionada para difundir y exhibir el arte valenciano a nivel nacional e internacional. Estuvo expuesta en el *Palazzo Pinucci* de Florencia en el año 1996 junto a otras obras de artistas valencianas como Blanca Camuñas, Teresa Cebrián, Teresa Cháfer, Maribel Doménech, Natividad Navalón, Ana Teresa Ortega, Equipo Límite, Pamen Pereira y Amparo Tormo. La descripción que se hace de esta exhibición es una en la que encontramos pluralidad y experimentación, y por otro lado, rigor y aventura:

Difícilmente encontramos una poética dominante o una forma compartida. En este sentido, la variedad de propuestas que lo componen nos habla de la vivacidad de un arte

que, vinculado a la tradición mediterránea y europea, refleja la multiplicidad existente en un final de siglo con unos cimientos artísticos que encuentran sus referentes primordiales en la convulsión y el compromiso de las vanguardias históricas (Villalonga, 1996).

6. CONCLUSIONES

¿He llegado a cumplir el proyecto que se me encargó y mis propios objetivos? Creo que sí. En primer lugar, se ha abierto todo el material almacenado. En un principio parecía una tarea imposible, casi una odisea, pero sin darme cuenta se ha ido recopilando toda la información y trabajando con el propio material se ha conseguido identificar.

Para mí ha sido una experiencia única y creo que pocas personas tienen la oportunidad de trabajar tanto con la obra como con las artistas. Las hermanas Navarrete, desconocidas para mí hasta este momento, han supuesto el acercamiento a un género, el escultórico, y a un mundo, el de las y los artistas emergentes de las últimas décadas del siglo XX en la Comunidad Valenciana que sin mis prácticas en el Instituto no hubiera sido posible.

El contacto de primera mano con las artistas incluye la posibilidad de ver las obras a través de los ojos de sus creadoras. El material bibliográfico poco o nada explica sobre sus experiencias, sus recuerdos, sus anécdotas, importantes todas ellas para poder dar respuesta al significado de su obra. La respuesta siempre se halla en las propias artistas.

Este no es un trabajo cerrado puesto que en el futuro me gustaría poder seguir trabajando con las obras de las hermanas Navarrete. No todas sus obras se encuentran recogidas en catálogos o libros y me gustaría realizar un estudio más detallado de todo ello. Asimismo me gustaría descubrir dónde se encuentra el material perdido, ya hemos dicho que, en ocasiones, no fuimos capaces de encontrar todas las piezas y sería interesante averiguar qué pasó y poder recuperarlo para poder ver la obra concluida. Además es necesario que expertos o expertas en el tema de la restauración trabajen sobre las obras dañadas y, de esta manera, se permita un embalaje adecuado, es decir que todo el material tenga su ficha técnica acompañada de una fotografía del montaje de

la obra. Sólo así se podrá almacenar en un lugar adecuado para evitar futuros daños y su conservación y preservación sean lo más adecuado posible.

7. BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR CIVERA, Inmaculada (1976): *Arte valenciano contemporáneo. Una recopilación bibliográfica desde 1976*, Generalitat Valenciana, Valencia.
- ALIAGA, Juan Vicente y Mar VILLAESPESA (1998): «Carmen Navarrete», en *Transgénic@s. representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*, KOLDO MITXELENA Kulturunea, Donostia-San Sebastián | pp. 123, 125.
- ALTHÖFER, Heinz (1991): *Ill restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, Nardini Editore, Firenze.
- ARIAS, Fernando (1990): «De la escuela de París al arte como interrogación» en *Hoja del Lunes*, 9 de abril de 1990.
- _ (1991): «Los becados Alfons Roig tocan el fondo» en *Levante*, febrero de 1991.
- BALLESTER AÑÓN, Rafael (1993): «Ana Navarrete: el arte como consuelo» en *Cartelera Turia*, 18-24 de enero de 1993.
- BALLESTER AÑÓN, Rafael (1989): «La crítica elige a Cotanda, Martínez, Navarrete y Sáez como los artistas jóvenes con más futuro» en *Levante*, 23 de diciembre de 1989.
- BARNATÁN, Marcos Ricardo (1991): «El reverso de la realidad» en *Diario 16*, 11 de noviembre de 1991.
- BENET, Juan (1989): «El legado de la vanguardia artística, a debate» en *Hoja del Lunes*, 24 de abril de 1989.
- BEGUIRISTAIN, María Teresa (2002): «La década prodigiosa», en TIÓ BELLIDO, Ramón (ed.): *Dossier comunidad valenciana*, Ars Nova, Barcelona | pp. 14-27.
- BIENAL BARCELONA (1990): *Mostra Nous Creadors*, Barcelona.
- BLANCH, Teresa (1995): «Silenci de fons», en *Els 90 en els 80, Proposta d'escultura valenciana*, IVAM, Valencia | pp. 7-12.
- BREA, José Luís (1991): *Revista Flash Art*, Noviembre de 1991.
- CARRASCO, Bel (1990): «Elegidos por el éxito. Veinteañeros valencianos que triunfan» en *Las Provincias*, 19 de abril de 1990.
- C. D. M. (1993): «Ana Navarrete, en la periferia del arte» en *ABC*, 8 de enero de 1993.
- CALVO SERRALLER, Francisco y Rosa QUERALT (eds.) (1998): *Colección. Testimonio. 10 años. Territorio plural*, Fundación “La Caixa”, Barcelona.

- CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo López (1990): «Ana Navarrete, en la Caixa» en *Las Provincias*, 6 de abril de 1990.
- __ (1991 a): «Manolo Valdés, Alfons Roig y Willy Ramos» en *Periódico Hoja*, Lunes febrero de 1991.
- _ (1991 b): «Todo al 6» en *Periódico Las Provincias*, 12 de abril de 1991.
- CLEMENTE, José Luis (1995): «Aproximació a una dècada», en *Els 90 en els 80, Proposta d'escultura valenciana*, IVAM, Valencia | pp. 165-175.
- CLOT, Manel (2002): «Ana Navarrete. Un tiempo que viene acercándose desde algún lugar privado», en TIÓ BELLIDO, Ramón (ed.): *Dossier comunidad valenciana*, Ars Nova, Barcelona | pp. 208.
- COLAIZZI, Giulia (1995): «Escribir, leer, producir el cuerpo o de la ob/(es)cenidad de la imagen», en *Els 90 en els 80, Proposta d'escultura valenciana*, IVAM, Valencia | pp. 115-123.
- _ (1998): «Sobre el efecto-mujer», *Mar de fondo: Ghada Amer, Teresa Cebrián, Victoria Civera, Ayse Erkmen-Irit Hemmo, Gülsün Karamustafa, Jenny Marketou, Carmen Navarrete, Shirin Neshat, Eulàlia Valldosera, María Zárraga*, Generalitat Valenciana, Valencia | pp. 65-67.
- COLOFON (2007): *Inside installations. Preservation and Presentation of Installation Art*, Education and Culture.
- CONSELL GENERAL DEL CONSORCIO DE MUSEOS DE LA COMUNIDAD VALENCIANA (1997): *Equality is Differences, artistic activity and compromiso in recent valencian art*, Generalitat Valenciana, Valencia.
- _ (2009): *Puntas de flecha. Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo valenciano*, Generalitat Valenciana, Valencia.
- CORTÉS GARCÍA, José Miguel (1989 a): «Historias de la escultura», *Muestra nuevos creadores '89*, Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia | pp. 14-16.
- _ (1989 b): *Prólogos: Sergio Barrera, Luis Contreras, Alex Frances, Ana Navarrete, Carmen Navarrete*, Instituto de la Juventud, Madrid.
- COSTA, José Manuel (1988): «Los jóvenes muestran sus códigos» en *ABC*, 29 de septiembre de 1988.
- DE LA CALLE, Román (1989 a): «Historia de unos premios desiguales» en *Las Provincias*, 9 de febrero de 1989.
- _ (1989 b): «Tres mostres col·lectives a València» en *El Temps*, 22 de mayo de 1989.

- _ (1993): “Les meditacions d’Ana Navarrete” en *Papers d’Art*, enero-febrero de 1993.
- _ (1995): «Els vuitanta com a motiu», *Els 90 en els 80, Proposta d’escultura valenciana*, IVAM, Valencia | pp. 13-21.
- _ (2002): «Una mirada retrospectiva, hacia la lejana frontera de los años ochenta, en el contexto artístico valenciano», en TIÓ BELLIDO, Ramón (ed.): *Dossier comunidad valenciana*, Ars Nova, Barcelona | pp. 4-13.
- (2006 a): *El ojo y la memoria. Materiales para una historia del arte valenciano contemporáneo*, PUV, Universidad de Valencia.
- _ (2006 b): «Los ochenta como motivo. La escultura valenciana», *El ojo y la memoria. Materiales para una historia del arte valenciano contemporáneo*, PUV, Universidad de Valencia.
- DE LOS ÁNGELES, Álvaro (2002): «La reivindicación del deseo», en TIÓ BELLIDO, Ramón (ed.): *Dossier comunidad valenciana*, Ars Nova, Barcelona | pp. 28-39.
- FRASQUET BELLVER, Lydia y otros (eds.) (2011): *La conservació d’art contemporani. Casos d’estudi a partir de la Col·lecció Martínez Guerricabeitia de la Universitat de València*, Fundació General de la Universitat de València, València.
- F. H. (1991): «Grandes efectos» en *El País*, 4 de noviembre de 1991.
- GALIANA, Antonio (1993): «Año nuevo, arte joven» en *Diario 16*, 3 de enero de 1993.
- GARCÍA, José Miguel (1988): «La renovación, la escultura en valencia» en *Revista Cultural*, junio de 1988.
- GARNERÍA, José (1989 a): «III Bienal de Escultura de Mislata. Premio a Maribel Doménech y Ana Navarrete» en *Levante*, 20 de enero de 1989.
- _ (1989 b): «El siglo de la modernidad ha concluido ya» en *Levante*, 18 de agosto de 1989.
- _ (1991): «Todo al seis» en *Levante*, 3 de mayo de 1991.
- GIL IMAZ, M^a Cristina (1991): *V Premio de Escultura Pablo Gargallo*, Delegación de Acción Cultural del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza.
- GÓMEZ, Pilar: «Muestra de arte joven. Entre el pasado y la renovación» en *Revista Reseña*.
- GUISASOLA, Félix (1989): *Muestra de arte joven, 1989*, Instituto de la Juventud, Madrid.
- _ (1991): *Confrontaciones. Comentarios a la década*, Instituto de la Juventud, Madrid.
- ISTITUTO PER I BENI AARTISTICI, CULTUTALI E NATURALI DELLA REGIONE EMILIA-ROMAGNA (1992): *Conservare l’arte contemporanea*, Nardini Editore, Firenze.

- INSTITUT VALENCIÀ DE CONSERVACIÓ I RESTAURACIÓ DE BENS CULTURALS: «Texto resumido, 300 palabras», Departamento de Arte Contemporáneo, Castellón de la Plana.
- JARQUE, Fietta (1988): «Calderilla para las artes» en *El País*, 24 de octubre de 1988.
- MACARRÓN, Ana (2008): *Conservación del Patrimonio Cultural. Criterios y Normativas*, Editorial Síntesis, Madrid.
- MADERUELO, Javier (1988): «El lenguaje de los jóvenes artistas» en *Periódico el Independiente*, 11 de noviembre de 1988.
- MADRID S. C. (1988): «IV Muestra de Arte Joven: quince artistas en busca de un lenguaje personal» en *ABC*, 22 de septiembre de 1988.
- MARI, Rafa (1989 a): «Livianos, descreídos e irónicos» en *Las Provincias*, 29 de agosto de 1989.
- _ (1989 b): «Arte joven valenciano en Madrid» en *Las Provincias*, 25 de noviembre de 1989.
- MARÍN-MEDINA, José (1990): «De la presencia de la mujer en la cultura valenciana» en *Revista Art*, junio de 1990.
- MARTÍNEZ, Rosa (1998): *Mar de fondo: Ghada Amer, Teresa Cebrián, Victoria Civera, Ayse Erkmen-Irit Hemmo, Gülsün Karamustafa, Jenny Marketou, Carmen Navarrete, Shirin Neshat, Eulàlia Valldosera, María Zárraga*, Generalitat Valenciana, Valencia.
- MORALES, Alfredo (1996): *Patrimonio histórico-artístico*, Historia 16, Madrid.
- NAVARRETE, Ana (2001): «Esto no es un mueble. Esto no es una escultura» en GARCÍA, Jorge (ed.): *Dibujos y esculturas*, Fundación Antonio Pérez, Diputación de Cuenca, 2001 | pp. 15-20.
- NAVARRETE TUDELA, Ana (1992): «La conquista del filósofo. The conquest of the philosopher» en *EL DIENTE DEL TIEMPO* (ed.), Valencia | pp. 6-23.
- NAVARRETE TUDELA, Carmen (1992): «Carmen Navarrete: Proyectos 1989-91», *Carmen Navarrete, Pedro Ortuño, Joan Verdú*, Sala Parpalló. Diputación Provincial de Valencia, Alzira | pp. 9-16.
- _ (1994): Lectura en *Le cabinet des Estampes*, IVAM.
- _ (2000): «¿Más allá de los géneros?», Charla EACC, ciclo Castellón.
- THE RIFFE GALLERY (1991): *New Currents: Recent Art in Spain*, Ohio Arts Council, Columbus.

- ORTIZ, Carmen (1991): «Sobre el món de les idees. “Todo al seis”» en *Papers d’Art. Espais*, junio-julio de 1991.
- PARRA, Joan A. (1990): «Una visió descarnada de la societat, a través de cinc joves artistes valencians» en *Diari de Barcelona*, 10 de marzo de 1990.
- PASTOR VALLS, M^a Teresa: «Arte Contemporáneo», *Propuesta de texto web*, Instituto Valenciano, CRBC, Castellón de la Plana.
- PÉREZ, David (1992): «La (re)visión como hermetismo. Ana Navarrete» en *Levante*, 4 de diciembre de 1992.
- PÉREZ PONT, José Luís (2009): «La dificultad del arte, hoy», *Puntas de flecha. Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo valenciano*, Generalitat Valenciana, Valencia | pp. 22.
- PÉREZ, Luis Francisco (1989): «La nueva generación española» en *Contemporary Art Magazine New Art (International)*, marzo de 1989.
- PICAZO, Gloria (1990): «Carmen Navarrete. On the road to nothingness», *Round Trip*, Fernando Alcolea, New York.
- _ (1991 a): «Carmen Navarrete», *Todo al 6. Ignacio Barcia, Natividad Bermejo, Gabriel, Ana Navarrete, Carmen Navarrete, Joan Rom*, Galería Paral.lel 39, Valencia.
- _ (1991 b): «Una opción frente a la década de los 90», *Confrontaciones. Comentarios a la década*, Instituto de la Juventud, Madrid.
- POWER, Kevin (1989): «Apuntes sobre escultura», *Muestra nuevos creadores ’89*, Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia.
- PRATS RIVELLES, Rafael (1987 a): «Ana Navarrete, de la joven escultura valenciana» en *Levante*, 16 de octubre de 1987.
- _ (1987 b): «Últimas propuestas de la nueva escultura» en *Levante*, 13 de noviembre de 1987.
- _ (1987 c): «La escultura ya no es lo que era» en *Levante*, 4 de diciembre de 1987.
- _ (1988): «La joven escultura valenciana ataca de nuevo» en *Cartelera Qué y Dónde*, agosto de 1988.
- _ (1989 a): «Así es, si así os parece» en *Cartelera Qué y Dónde*, abril de 1989.
- _ (1989 b): «Cinco jóvenes creadores valencianos en Madrid» en *Levante*, 1 de diciembre de 1989.
- _ (1989 c): «Pretendido repaso al arte de aquí y ahora» en *Cartelera Qué y Dónde*, 28 agosto- 4 septiembre de 1989.

- _ (1989 d): «"Vestigios", según dicen» en *Levante*, 30 de junio de 1989.
- _ (1990): «Del pesimismo y del concepto» en *Cartelera Qué y Dónde*, 15 de abril de 1990.
- PRATS RODENAS, Carmen (1991): «Apología de la idea» en *Cartelera Qué y Dónde*, 24 de abril de 1991.
- REAL, Olga (1989): «Nuevos creadores: tras el arte joven» en *Levante*, 5 de mayo de 1989.
- SALA AMADIS (1991): *Espacio internacional. Emergences. Imágenes jóvenes*, Madrid.
- SALA PARPALLÓ (1991): *Victor Blasco, Fernando Machado, Ana Navarrete*, Diputació de València, Valencia.
- SCICOLONE, Giovanna (1993): *Il restauro dei dipinti contemporanei*, Nardini Editore, Firenze.
- TUSELL GÓMEZ, Javier y otros (eds.) (2001): *Los museos y la conservación del Patrimonio*, Fundación Argentaria, Madrid.
- VILLALONGA, Fernando y Consuelo CISCAR (eds.) (1996): *Femminile, plurale. Donne artiste valenzane*, Generalitat Valenciana.