

Publicado en:

adrià pina, una consciència arquetípica, retrospectiva 1975-2007. Reales Atarazanas de Valencia, 2008

D.L-V-1935-2008

ISBN: 978-84-482-4928-1

CUATRO APROXIMACIONES AL ITINERARIO PICTÓRICO DE ADRIÀ PINA

Se recogen a continuación cuatro textos, revisados ahora nuevamente, que fueron redactados en torno a la actividad pictórica de Adrià Pina, a caballo entre la década de los ochenta y de los noventa.

A decir verdad, he tenido profesionalmente, durante todo ese periodo, la oportunidad, como crítico de arte, de realizar un pormenorizado seguimiento de su itinerario artístico, etapa tras etapa. Y a partir de ese puntual recorrido reflexiva y analítica por sus trabajos y por su estudio, motivado en este momento por la presente muestra retrospectiva que se le dedica, he decidido seleccionar determinados textos, que --por mi parte-- le fueron dedicados a sus diferentes series y que se recogieron en catálogos, revistas y prensa.

Una muestra retrospectiva supone una especie de drástica visión de conjunto, una cierta contrastación de etapas, series y obras ¿Por qué no hacer lo mismo con los textos a ellas dedicados?

La verdad es que tal experiencia nunca había sido puesta en práctica por mí y quizás ahora, que es viable (porque ya se dedican exposiciones antológicas a los artistas, que me ocuparon como crítico en décadas pasadas, y porque ya dispongo de suficientes textos, a ellos consagrados, como para poder seleccionarlos y articular con ellos un aceptable conjunto literario) no he querido dejar pasar la oportunidad de llevar a cabo tal recopilación contrastada. Y así, junto a la revisión de las obras de Adrià Pina, con la relectura de mis textos de entonces --a través de la barandilla del transcurso del tiempo-- pueden ser asimismo sometidos a crítica, los escritos que las respaldaron.

Concretamente se han seleccionado cuatro escritos míos dedicados a diferentes exposiciones suyas. Entre el primero y el último de tales textos transcurre concretamente una década (1984 / 1994). Si el primero y el segundo recogen una especie de revisión general de sus etapas precedentes a lo largo de los años ochenta, el tercero y cuarto hacen lo propio respecto a la década de los noventa, apostando clara y decididamente por sus derivas posteriores.

Creo que con las cuatro aproximaciones, formuladas desde un mismo punto de observación (el mío) sobre una fértil trayectoria pictórica (la de Adrià Pina), se facilitan, en conjunto, determinados elementos de reflexión, a caballo entre la teoría estética y el análisis crítico. De hecho, siempre mis consideraciones han mantenido esa doble faceta, como ejercicio de pensamiento y de aproximación analítica a la práctica artística. Por eso se trata, más bien, de pequeños ensayos, de explicitaciones del gusto, de revisiones contextuales y de meditaciones sobre el hecho artístico contemporáneo.

Concretamente, a través de las cuatro aproximaciones, se recorre esa trayectoria artística de Adrià Pina, que comenzó fijándose intensamente sobre la naturaleza, con una determinada mirada de compromiso afectivo y ecológico (series dedicadas a *l'horta* y al *reclam*), para fijarse luego en los elementos propios de la práctica artística (series *mans*, *eines* o *capses*), penetrar asimismo en la dinámica del hecho artístico y su contexto social (series *museus* y *ciutats*), para luego ensimismarse en las concretas rememoraciones de determinadas obras de arte, asumidas como homenajes y relecturas (serie *escultures*).

A ese recorrido nos vamos a dedicar, rememorando tales décadas de trabajo y de propuestas artísticas, a través de la relectura de los textos y de la contemplación de aquellas imágenes.

I.- Los juegos de la representación (1984).

*«Debido en gran parte a las dos funciones de la mano, presión y tacto, el hombre adquiere la capacidad de conocer y pensar..
La mano es el indicador más seguro del carácter».*

Charlotte Wolff

No es difícil descubrir, a lo largo de la historia del pensamiento estético, la existencia de una especie de rasgos fundamentales que --de manera recurrente-- se van tomando como requisitos definitorios y caracterizadores del quehacer artístico. Unas veces se contraponen e, incluso, se excluyen mutuamente. Otras se combinan de manera variable como justificación de ciertas poéticas. Pero, en cualquier caso, puede decirse que se han convertido en obligadas referencias explicativas de la reflexión estética.

En tal nómina de concepciones destacan, al menos, tres modos --como hemos dicho, no necesariamente excluyentes-- de entender los planteamientos artísticos:

a) Desde un punto de vista manual, ejecutivo y fabril, el arte sería un moda particular de hacer, de producción de objetos más o menos específicos.

b) En otro sentido la creación artística sería, ante todo, expresión, lenguaje y comunicación de sentimientos.

c) No han faltado opciones que han interpretado la tarea artística como un medio genuino de conocimiento de la realidad.

Es decir que en unos casos se ha hecho más bien hincapié en el proceso de realización mismo; en otros ha sido el juego expresivo que anima y suscita la obra lo que más se ha destacado; o bien, por otro lado, se ha querido potenciar la específica visión que de la realidad (sensible, espiritual o metafísica) era capaz de potenciar el objeto artístico.

Últimamente hemos vivido, sin duda, un intensa *revival* expresivo --que aún perdura, mantenido quizás por su propia inercia-- en el que el lenguaje plástico ha asumido --a moda de relevo-- los ecos pulsionales de la intimidad del sujeto.

Más lejos han quedado ya las experiencias procesuales centradas casi exclusivamente en el diversificado rendimiento de los materiales, con sus texturas, sus contrastes y su directa autostrucción, o basados, de hecho, en los análisis pormenorizados de las etapas del proceso de construcción, a partir de una normativa fijada en calidad de código compositivo.

Justo es reconocer que --lenta pero decididamente-- se ha ido abriendo paso de nuevo, la vinculación del quehacer artístico con la

realidad, pero recuperando, sin duda alguna, muchos de los logros que las otras opciones estéticas habían consolidado.

En este sentido se ha tornado como referente --una vez más-- no sólo la realidad circundante (próxima o lejana), si no también los juegos mismos de la imaginación o el fenómeno pictórico como motivo de cita, meditación o distanciamiento. Todo ello, por supuesto, desde un eclecticismo estético tan diversificado que bien puede ser reconocido como caracterización plena de una posible etapa de transición.

En este contexto destaca asimismo una marcada opción por lo que podría calificarse de estética del fragmento, conscientemente asumida como tal. Fragmentación figurativa, en unos casos, y reducción lingüística, en otros, que adquiere sin embargo una intensidad emblemática por el aislamiento del motivo y su correspondiente simplificación, así como por el énfasis puesto en la explicitación de los recursos pictóricos utilizados.

Con todo ello se ha reforzado el valor de la ambigüedad, destacando así, precisamente, que si el quehacer artístico puede ser vehículo de conocimiento lo es --de manera indirecta y subordinada-- como moda de «cualificar» una actitud, una concepción del mundo.

En las series que ahora nos presenta Adrià Pina bajo las titulaciones genéricas de «Mans» y «Materials» pueden constatarse múltiples aspectos de las observaciones anteriormente indicadas.

En primer lugar destaca concretamente esa predilección por el fragmento, reforzado por su elocuente carácter emblemático: al seleccionar el detalle de las manos como unitario *leit-motiv* de las actuales series, introduce en su pintura todo el poder expresivo de la presencia de lo humano a través del juego metonímico. Y, a la vez, tal particularidad remite, sin duda, poderosamente hacia una totalidad extensiva de asociaciones.

Es así como esa singularidad --representada con la minuciosa querencia que le caracteriza-- adquiere, en su aislamiento, una significación generalizada, que evoca con su fuerza mimética un mundo de intensas relaciones referidas a la existencia cotidiana.

¿Hay algo más profundamente significativo que el lenguaje de las manos? ¿Cuántas asociaciones es capaz de desencadenar un simple

gesto --congelado-- sobre el lienzo, precisamente por la riqueza que emana de su misma ambigüedad?

Sin duda, tal recurso selectivo juega --con ventaja-- en favor de la profundidad evocativa --e incluso simbólica-- de los resultados obtenidos. Pero Adrià Pina no pretende simplemente que sus planteamientos plásticos se limiten a ese papel referencial. Quizás por ello habitualmente introduce ciertos elementos de extrañación que implican, a su vez, un distanciamiento en relación a la inmediata interpretación de la mimesis.

En unos casos dichos elementos se incorporan directamente al planteamiento figurativo, en la medida en que son presentados al mismo nivel de referencia: punzón, destornillador o alfileres. Y refuerzan la ambigüedad del conjunto por su inusual y equívoco incrustamiento --impasible-- en la imagen de las manos.

De este modo, la obra se abre a otro nivel de significaciones y da cabida a nuevos juegos metafóricos con insinuaciones incluso oníricas, de fuerte carga simbólica.

Sin embargo, en otros casos, los recursos de extrañación son incorporados a la imagen resultante, para siguiendo ahora otras estrategias figurativas, de manera que su sola presencia introduce ya de por sí una diferenciación de estratos --interrelacionados-- en la lectura selectiva: las manos ocuparían --como imagen mimética-- un plano intermedio sobre un fondo variable directamente relacionado con el material y el instrumento pictórico utilizado en cada caso, que es «depositado» sobre la imagen de las manos. Esta superposición y la conexión con el material que ha destacado --y constituido-- el fondo compositivo nos remite a un nuevo juego metalingüístico. Es un modo de hablarnos del hecho pictórico a partir de la obra misma.

El realismo de las mancs queda como neutralizado por dicha superposición, ya que se subraya así su auténtica bidimensionalidad. La ficción tridimensional que es realzada, por un lado, queda, por otro, parcialmente anulada al recordarnos su específica cualidad de imagen pictórica.

Es como si se nos mostrara desmitificadamente el elemento que ha dado al fondo sus calidades pictóricas (lápiz litográfico, acuarela, *rotring*, pluma, cera, etc.) depositándolo sobre la representación de las manos. Pero he aquí que tal instrumento, unas veces real --a base de

collages-- y otras veces representado por la ficción pictórica, introduce asimismo un nuevo equívoco visual en relación con el resto de la obra.

El contraste de los procedimientos empleados para desarrollar el fondo y para construir la imagen de las manos se complica, pues, nuevamente con la referencia instrumental superpuesta, que aunque es también presentada de manera realista, en cuanto sirve para mostrar la plenitud bidimensional, se destaca a sí mismo y enlaza (como sinécdoque visual: en la relación causa / efecto) con el cromatismo y la modalidad constitutiva del espacio pictórico de base.

Adrià Pina pretende así hacer compatibles dos modos de acercamiento a la realidad pictórica: la aproximación frutiva de la contemplación y la correspondiente reflexión, que este juego de niveles propicia. Con ello, el espectador oscila entre ambos polos: entre la imagen-sensible y el concepto de representación.

No se trata, por tanto, de una simple cita histórica, es decir que la pintura haga y desempeñe el papel de la propia pintura (recurso éste ampliamente utilizado, por otra parte) sino, más bien, de una calculada autorreferencia, que explicita a su vez esa «autoconsciencia lingüística» que las diversas artes han ido incrementando a lo largo de buena parte del siglo XX.

El arte habla de sí mismo y desvela las claves de la ficción exactamente en el instante en que el sujeto contemplador comienza a dejarse llevar por la seducción refleja de la imagen. Lo cual --por otra parte-- no deja de ser una táctica irónica y calculada que no sólo permite sino que obliga a que el libre juego --tan kantiano-- de la imaginación y el entendimiento se haga posible --ahora-- en el plano empírico y concreto de la experiencia estética.

«Manos» del artista o «manos» simplemente con las que juega el artista. «Manos» que permiten abrir nuevos ámbitos lúdicos de representación y de lectura. «Manos», en fin, sólo existentes en la analogía que desencadena nuestra respuesta visual ante el lienzo. Y ahí radica la paradoja. Si entendemos por realismo --siguiendo la acepción del antiguo principio de la «mímesis»-- la reproducción estética fiel o "natural" es decir, sin distorsiones aparentes de los fenómenos, tal como se presentan a la percepción común, ella supone ante todo la impersonalidad de la representación, o sea la carencia de toda interferencia por parte del autor. Pero, sin embargo, Adrià Pina sí que juega --y abundantemente-- con las interferencias: con una especie de

«guiño», nos sorprende y aleja de la directa analogía perceptiva con lo real. Nos recuerda que aquella «realidad» está saturada de ficción y --sobre todo-- que no pretende ser tomada como realidad en base a un mero *trompe-l'oeil*.

La importancia de tal hecho está en que se enfatiza la calidad lingüística --de signo-- que la pintura posee y no --simplemente-- el significado narrativo que engendra.

Por eso no nos cansaremos de subrayar que el realismo es una categoría directamente relacionada con el significado, sin tener por ello que serlo del signo. Aunque --dada la correlación existente entre la pintura como signo y el significado que promueve-- para ello deban recalcarse las distintas funciones comunicativas de la obra.

¿No es eso lo que --desde el interior del quehacer plástico-- logra indicarnos Adrià Pina? ¿No se trata de diferenciar analíticamente, en la propia experiencia estética, entre el lenguaje-estilo (signo) de la pintura y el realismo (significado) que promueve? Por eso el lenguaje de la pintura se metamorfosea en el lenguaje de las manos, y el lenguaje de las manos nos indica, a su vez, el lenguaje de los materiales...

Podrá --eso sí-- nuestra mirada rezagarse o detenerse en cualquiera de estos niveles. O, incluso, recorrerlos todos. Pero esa será nuestra opción y con ella se elucidará asimismo nuestra propia sagacidad estimativa. Podremos quedarnos en la pintura, transitar sobre ella o saciarnos con su presencia y de sus posibilidades semióticas.

Al fin y al cabo, el «mundo propio» de la obra encierra --intensivamente, como diría György Lukács-- una totalidad de universos de discurso en los que el hombre, de una u otra forma, nunca está ausente. Pero sólo el genuino hacer del artista conseguirá encarnar en la obra la riqueza y la profundidad de esa virtual comunicación de valores plásticos, expresivos o vitales que, en última instancia, deberá caracterizarla.

II.- La pintura y la realidad (1988).

Del grupo que, hace más de tres décadas, se consolidó en torno al quehacer pictórico de Manolo Boix --en la comentada Escola de l'Alcúdia-- quizás sea Adrià Pina el representante que más fielmente ha seguido y sigue aún cultivando los códigos de representación que definen, como eje y objetivo fundamentales el despliegue de una figuración capaz, por sí misma, de mantener un auténtico reto con nuestra percepción visual.

Insistamos, una vez más, en el hecho de que tal reto va, dirigido, sin duda, más a la percepción humana que a la simulación de la realidad, dado que el equívoco --que, en cualquier caso, también quiere incluir el efecto del *transpantojo*-- queda a *priori* asumido y desvelado, en la medida que el espectador conoce todas las convenciones que este tipo de figuración pormenorizada implica.

De todo ello se mantiene, pues, en primer plano, el *tour de force* que supone la existencia de un elocuente juego de lenguaje icónico, cuyo objeto es el hecho de "construir" un ámbito de realidad pictórica que, a pesar de saberse "autorreferencial" --ya que se presenta ella misma como pintura-- posibilita, simultáneamente, un eficaz contrapunto de nuestra experiencia de "reconocimiento" figurativo. Esta es la clave de la mimesis, tal y como se entiende generalmente, en la actualidad, a pesar de que no coincida, sin más, con toda la compleja herencia clásica que el término históricamente --como ya se sabe-- comporta.

Adrià Pina, curiosamente viene desplegando, en sus propuestas, una especie de reflexión plástica entorno de un conjunto de elementos fundamentales del hecho artístico, que son así "tematizados" por él en sus composiciones, como sucede en todo un conjunto de series: *mans*, *eines* o *museu*, por sólo citar algunas de las más destacadas.

Si, en un principio, fueron las "manos" del artista, en el acto de manipular los diversos registros pictóricos, las que protagonizaron los primeros planos --con encuadres casi completos-- en sus propuestas, luego llegó el turno a otros instrumentos, medios y materiales para seguir atendiendo a las citas y referencias museísticas, arquitectónicas o escultóricas.

De esta manera, la pintura de Adrià Pina convierte en tema inmediato de las obras no sólo sus elementos originarios y constitutivos (“mans, eines y materials”), sino también su correlativo y aceptado ámbito de destino (los museos). El hecho artístico mismo queda así extensivamente tematizado. Es decir que el arte reflexiona sobre sí mismo a través de la estricta práctica.

Al moverse, de este modo, en un contexto intraartístico todo queda / permanece en su propia casa. Diríamos que se trata de generar una especie de semiosis ilimitada: cada uno de sus elementos nos remite a otro y éste, de manera encadenada, al siguiente, forma ilimitada. El museo consagra la obra, la obra explicita un lenguaje, apunta hacia unos referentes y hacia unos orígenes y este lenguaje, en su capacidad mimética, no hace sino remitirnos, sistemáticamente y a la vez, hacia los unos y los otros.

Incluso, simultáneamente, “les eines” y “els museus” se relacionan entre sí en las composiciones, a base de técnicas mixtas (acrílicos, acuarelas, polvo de mármol, lápiz y pan de oro), como si se tratase de un homenaje y relectura de la propia historia del arte. Las series dedicadas al Pergamonmuseum o a las ciudades monumentales, son un buen ejemplo concreto y específico de lo dicho.

De esta manera, la realidad de la pintura juega, algo más que equívocamente, con la pintura de lo real. Nos habla de sí misma y es capaz de apelar a su propia historia, no sabemos si con ironía o con devoción, o quizás a través de ambos recursos a la vez.

Del hecho de “pintar pintura” se puede pasar, sin ninguna duda y de forma gradual, al registro de la historia correspondiente. Es una manera de “pintar la memoria de la pintura” o --en este caso concreto--, de registrar el recuerdo personal (el de Adrià Pina, en cuanto que viajero) de unas experiencias inolvidables en sus itinerarios por los espacios museísticos.

III.- Las ciudades, los viajes y las imágenes (1990).

De siempre las imágenes de Adrià Pina --presentadas en series-- han tenido mucho que ver con determinadas propuestas de viajes reales o imaginarios.

Sin duda sus primeras series pictóricas suponían ya --como tal repertorio de propuestas visuales-- un puntual viaje por el entorno natural que le era más próximo. La naturaleza como medio existencial desvelaba sus propias carnes: las huellas de la intervención humana. Y, de algún modo, aquellos cuadros suyos de la década de los setenta jugaban --testimonialmente-- a levantar acta de ciertos viajes protagonizados por la mirada inmediata, capaz siempre de sorprenderse ante esos detalles cotidianos que, al destacarse del conjunto, acompañan con su presencia el pausado deambular perceptivo a través de los alrededores de la propia tierra.

Aquellas imágenes constituyen aún hoy el recuerdo de una geografía íntima, a pesar de esa minuciosa obsesión observadora que persistentemente ha definido el quehacer pictórico de Adrià Pina. Son el resultado de escrutar una naturaleza que le era próxima tanto en el sentido espacial como afectivo. Y aquellos viajes se empeñaban en ser elocuentemente descriptivos, frente a la normalidad de lo natural, sin estridencias expresivas de ningún tipo. La mirada propiciaba fielmente el diario diálogo con el medio rural, y el viaje físico se transmutaba así en un viaje perceptivo, reescrito pormenorizadamente, a su vez, en el espacio pictórico como modelo determinado de simulación.

Luego la itinerancia inquisidora ante el entorno --ya en las puertas mismas de la década de los ochenta-- parece modificar doblemente su alcance: materialmente el interés va a centrarse en una serie de registros, instrumentales cada vez más próximos en su inmediatez utilitaria y funcional; y de ahí nacerán las series del *Reclam* (1981), las *Mans* (1983), *Eines* (1985) y *Capses* (1987); pero también formalmente el modo de aproximación compositiva a esa realidad figurada va a experimentar ciertos reajustes. Ante todo, cabría subrayar el recurso a las frecuentes fragmentaciones producidas por primeros planos y por auténticos insertos que enfatizan a ultranza el intenso latido del minucioso detalle.

La serialidad de las imágenes se refugia incluso en el cuadro individual, quizá para mejor poder subrayar el juego de contraste y de complementación desde la propia obra, según la paulatina variación de las escalas que regulan los diferentes encuadres del objeto. Porque, en realidad, de objetos se trata: la naturaleza, como concepción global del entorno en su conjunto, ha cedido el paso --como hemos ya indicado-- a la atención concentrada primero sobre un determinado artefacto (el reclamo) utilizado, con habilidad, para imitar/engañar visual y

sonoramente a la misma naturaleza, recurriendo a la apariencia de sus propios registros.

Siempre he pensado en esta amplia serie --el *Reclam*-- como en una especie de sutil metáfora directamente referida al quehacer pictórico mismo: la pintura como reclamo visual, como ficción codificada que hace ala, de la propia convención como estrategia y fundamento constructivo.

Después vino el reclamo de las propias manos convertido en patente *leit-motiv*, con su lenguaje directo de gestos congelados y la inclusión, no menos inusitada, de hirientes elementos que parecían volverse contra él.

Tampoco he dejado de considerar que esta extensa serie --*les Mans*-- venía a ser como una especie de fórmula metonímica del autorretrato. Prefiriendo la parte al todo, se soslayaba el directo reflejo personal y potenciaba una ambigüedad funcional de horizontes más universales: esas manos siempre podían ser las nuestras y delatar --en su marcada proximidad-- nuestras intenciones.

Pera en realidad las mancs condujeron pronto a los instrumentos que ellas mismas manipulan como herramientas de trabajo, en el sentido más amplio del término: *les eines*.

¿Cómo evitar que, en esa sesgada referencia al autorretrato, tales instrumentos no se fueran circunscribiendo prontamente a los utensilios que rodean, y de los que habitualmente hace uso inmediato, el propio quehacer artístico? Es así como, entorno al ecuador de la década de los ochenta, asistimos a la persistente mostración de un enlace que, de alguna forma, conecta entre sí el paulatino desarrollo de tres series: las manos dialogan con el instrumental artístico y la desaparición de aquellas dará luego paso a la inclusión de esos elementos de uso cotidiano para el artista, en sus correspondientes cajas, mostrando una cierta necesidad de ordenación y de clasificación tipológica de utensilios en el espacio acotado y definido casi emblemáticamente por el propio tema de *les capses*.

De nuevo el viaje se establece ahora, aunque sólo sea en el marco restringido de la propia mesa de trabajo. Las manos visitan con el tacto los diferentes utensilios, mientras la mirada va sorprendiendo --y captando-- esas mismas relaciones. El universo del discurso ya no es la naturaleza sino el entorno inmediato del taller y muy concretamente los

objetos cuya presencia es más típicamente familiar: lápices, reglas, tijeras, tubos, pinceles, estuches, cintas adhesivas...

La posibilidad de ordenación del conjunto, las distintas formas de sus objetos, sus respectivos contrastes cromáticos y su secreta historia se ofrecen, como punto de partida, para ejercitar numerosas composiciones en las que prima, ante todo, la plasticidad combinatoria de esa serie estudiada de elementos.

Estas series de Adrià Pina tienen, pues, mucho de autorreferenciales, desarrollándose como en radios concéntricos en torno a la trayectoria cotidiana que traza su mirada. Pero él sigue ocultándose -como si dijéramos- tras la espalda del virtual espectador: sus manos, sus utensilios y sus cajas van desfilando una y otra vez por los lienzos de esos años. Viajes reiterados alrededor de su mesa de trabajo, que nos hablan de sugerentes interrelaciones con el propio "hacer", con los medios, con sus características, con las pequeñas historias silenciosas que protagonizan los objetos.

Personalmente sigo descubriendo estas series como lecturas diferentes del viejo tema del "reclamo". ¿Y qué otra cosa son --incluso para el artista-- sino un reclamo que juega al reto de la ocultación del referente mismo entre las imágenes espectaculares de los objetos?

Ese lápiz "real" que se mimetiza en la imagen y queda irónicamente encolada en el contexto de la obra, o esa "mancha" que como mancha salida / derramada de un tubo de pintura permanece, con toda la fuerza de su cromatismo, autorreferencialmente recogida en el casillero correspondiente, ¿evocan quizás algo aparte de a sí mismos?

Evocan, sin duda, la fuerza de la ficción y encarnan el simulacro pictórico que, en este caso, reflexiona además en torno a los medios materiales, instrumentales y técnicos de que se vale todo proceso de conformación artística. De la secundariedad del anonimato --como causas instrumentales que son-- pasan ahora por el obligado protagonismo que supone el hecho de convertirse en imágenes de sí mismos.

Pero, de pronto, el círculo así constituido, por las series citadas, quiebra sus límites. El viaje diario, a través de ese mundo de objetos familiares y próximos, se traslada a otro contexto: *los museos* y, junto con ellos, *las ciudades* que los albergan abren --como de improviso-- un nuevo itinerario a la referencia pictórica de Adrià Pina. Y con ello se

inaugura drásticamente un ciclo diferente de series: *les ciutats*. Berlín, Barcelona y Viena ocuparán obsesivamente ahora su mesa de trabajo.

En realidad, Adrià Pina seguía trenzando el rizo interno que define el ámbito de los fenómenos artísticos, aunque ya desde otras perspectivas. No serán los medios, las herramientas o los utensilios, pero serán los museos como contenedores de arte, las construcciones urbanas como manifestaciones artísticas colmadas de historia, las intervenciones de decoradores y arquitectos en el diseño y el reclamo mercantil de las fachadas insertas en el trazado de la ciudad, las que cautivarían totalmente su atención.

De nuevo, pues los viajes y las imágenes, conjugados en el marco de la ciudad, de las ciudades.

Sin embargo, Adrià Pina seguirá propiciando el recurso de contrastación. En un principio, insertando junto a la refiguración de las fachadas, animadas por la presencia humana, ese toque sintomático de la referencia inmediata a los materiales, las técnicas, los utensilios o los procedimientos pictóricos, abriendo una franja "metalingüística" sobre la propia dicción estética de su minuciosa figuración.

Es como si no quisiera, del todo, que el simulacro acabara de dominarnos por completo, ayudando así a mantener un cierto distanciamiento ante la narratividad inmediata que desarrolla la obra.

Otras veces, acentúa determinados virados que homogeneizan una parte del espacio pictórico o introduce una segmentación que da dualidad temática a la propuesta resuelta en planos compositivos diferentes o preserva intactas voluntariamente determinadas zonas del lino del soporte.

Es así como la serie de *Berlín* (1988) y la de *Barcelona* (1988) nos ofrecen una especie de memoria de viaje, reconstruido y tergiversado plásticamente en su taller. Porque, en realidad, le seduce a Adrià Pina la doble estrategia de la tergiversación y del contraste, llevadas a cabo precisamente dentro de los márgenes previamente establecidos por la fidelidad figurativa. Y tales recursos quedan bien enfatizados, una vez más, en la última de estas series, dedicada a *Viena* (1989-90).

Curiosamente se ha ido a fijar, de forma sintomática, en el diseño y la construcción arquitectónica de determinadas tiendas, todas

ellas de diferentes estilos entre sí, atendiendo no sólo a su estructura compositiva sino también a los reclamos publicitarios e incluso a su entorno.

Esta lectura selectiva de la ciudad, como otras tantas instantáneas, conforma el repertorio de base de la serie. Ahora bien, en realidad, es sólo una de sus partes, toda vez que a partir de cada una de dichas imágenes, desarrolla paralelamente un juego de articulaciones compositivas sobre una escenografía fija: un claustro solemne, de doble planta, sirve de marco contrastado para la inclusión alternativa de cada una de dichas imágenes de la ciudad.

La deformación de la perspectiva de la arcada superior, al optar por un forzado punto de fuga, refuerza con intensidad el carácter escenográfico del conjunto, lo cual funciona como arropamiento ennoblecedor de la imagen urbana inserta en ese ambiente, a modo de eficaz metáfora.

Sin duda, al quedar rodeada --con una escenografía fija-- cada imagen, se apela al doble procedimiento del aislamiento y de la recontextualización, potenciando, en cierta medida, su significación, rodeándola de un aura característica que nos hace pensar de manera casi inmediata, en el papel específico del museo como marco de consagración y legitimación.

De algún modo, se articula, a partir de la serie, el argumento subyacente de que muchos elementos de la ciudad --en este concreto caso, monográficamente centrado el tema en las imágenes de ciertas arquitectura específicas-- podrían en su cualificación estética, tener plena cabida en un contexto museístico. De hecho, Adrià Pina rinde un sutil y atinado homenaje, en esta serie, a la ciudad de Viena. Sus imágenes pueden ser, al quedar estratégicamente arropadas por la citada escenografía, misteriosas y hasta inquietantes, como sacadas de un imaginario montaje, que las convierte a ellas mismas en parte de una enigmática instalación.

En otras propuestas de esta misma serie, las construcciones elegidas no son ya secciones arquitectónicas sino edificios enteros recontextualizados también en una especie de paisaje indefinido, casi intemporal, que, refuerza asimismo idénticos efectos de legitimación cualitativa, referidos a la dignidad de la construcción.

En realidad, el planteamiento articulado por Adrià Pina no se decanta por opciones simbólicas --junto al énfasis de la ficción perceptiva ya que potencia su figuración-- sino por recurrencias de argumentación conceptual en su discurso expositivo, tal como hemos intentado subrayar. Hecho éste que, a nuestro modo de entender, enriquece globalmente la presentación coordinada de las series en cuestión.

Aquellos viajes de Adrià Pina en torno al habitat natural, que caracterizaron sus primeras etapas pictóricas, fueron luego centrándose, pues, en una insinuante poética de los objetos durante más de un lustro, marcadamente repertoriados en relación a su propio quehacer artístico y sus medios de trabajo, para --siguiendo con los viajes-- abrirse más tarde, en la proximidad de la década de los noventa, hacia determinados horizontes urbanos, como una sugerente temática, en la que luego seguirá moviéndose.

En su trayectoria, plegada por la fidelidad a unos postulados de ilusión figurativa, no asistimos a saltos o a desmarques radicales sino a la continuada profundización en sus propias posibilidades y recursos artísticos, tal como nos demuestra el recorrido de su quehacer. Por eso, frente a las imágenes de sus viajes nos cabe responder --como hemos hecho-- con otro viaje (el nuestro) desarrollado a través de sus imágenes.

IV.- La imagen como campo de batalla (1994).

He tenido la oportunidad --por interés personal y profesional-- de seguir, paso a paso, el itinerario pictórico desarrollado por Adrià Pina en cada una de sus series. Y en todas ellas no he dejado de constatar cómo la imagen pictórica resultante no es si no el inmediato desenlace de una auténtica tensión --explícitamente propiciada-- entre la fidelidad a la imagen originaria, tematizada como punto de partida --a la que evidentemente se rinde un explícito homenaje, paralelo a la directa presencia de su citación-- y los reiterados proyectos de tergiversación visual llevados a cabo en torno / sobre ella.

Ciertamente, por lo general, ante las obras de Adrià Pina suele prestarse más atención --quizás por la cómoda inercia que supone la lectura de la imagen como desvelamiento de la representación-- al primer miembro de esa tensa alternancia citada: nos sentimos atraídos por el estricto proceso de reconocimiento de esa fidelidad a la imagen originaria. Y el riesgo se halla, sin duda, en quedarnos exclusivamente en ese único peldaño, dejando a un lado las estrategias de tergiversación visual, a las que hemos hecho referencia, que unas veces intervienen activamente en el espacio de la representación y otras penetran en el seno mismo de la composición de la imagen, para --en ambos casos-- producir un inquietante *tour de force* que, por supuesto, no deja de impactar al espectador, incluso aunque éste no acabe de explicarse el motivo radical de tales efectos y siga prendido directamente en la innegable seducción de aquella sugerente narratividad que atraviesa --como eje de vertebración-- cada una de las propuestas de Adrià Pina.

Sin embargo, conociendo la capacidad y las innegables dotes pictóricas de su autor, me atrevería a decir que justamente ese juego seductor de la fidelidad a la imagen originaria es, posiblemente, lo que menos le preocupe --aunque, por supuesto, le ocupe intensamente en su desarrollo práctico--, mientras que la concepción imaginativa de cómo arbitrar, en cada caso, los proyectos pertinentes de tergiversación visual, sin duda, deben convertirse en el gozne central de la conformación de cada uno de sus proyectos.

Es así como tiene sentido subrayar en Adrià Pina esa interna polaridad existente entre conceptualización y realismo, a sabiendas de que la segunda es una categoría descriptiva de ordenación estilística y la primera hace estricta referencia a una fase virtual del proceso metodológico de estructuración de la obra. Y si la conceptualización introduce nuevos ingredientes de evidente complejidad y contrastación en sus propuestas, no es menos cierto que incluso éstos quedan, a su vez, estilísticamente asumidos en el contexto homogeneizador de su credo realista.

Tal tensión --repetámoslo-- se halla presente en todas y cada una de sus ya numerosas series, convirtiéndose, pues, en auténtico *leit motiv* de su pormenorizado quehacer artístico.

Con ello, sin duda, además de caracterizar su personal dicción pictórica, consigue un marcado efecto de distanciamiento en la subsiguiente experiencia estética del receptor, que se ve lógicamente impelido a reconsiderar la primera inmediatez de su lectura.

También en las últimas series --dedicadas al tema de "Roma" y de la "Escultura"-- ha potenciado, Adrià Pina, tales estrategias de tergiversación.

Pero antes de penetrar en ellas, no quisiera pasar por alto el hecho, no menos relevante, de cómo cada una de las series --en el conjunta global de su itinerario pictórico-- representa justamente un destacado eslabón de esa diacrónica totalidad.

Alguna vez he subrayado ya que tales series, metafóricamente, representan una especie de viaje intimista en torno al contexto de su personal existencia: la naturaleza, su cuerpo, sus instrumentos de trabajo, los objetos de su quehacer, las ciudades por las que transita, la arquitectura de los museos de su preferencia y, ahora, la presencia de aquellas esculturas que cotizaron su atención, han ido componiendo las etapas de esa continuada trayectoria.

Incluso sin caer en el socorrido teleologismo de querer interpretar, a ultranza, todo ese proceso como algo evolutivamente dirigido, paso a paso, hacia una meta predeterminada, sí que quisiera hacer especial hincapié en la coherencia tanto temáticamente descriptiva de su quehacer, como en el sostenido desarrollo metodológico de sus procedimientos pictóricos. Es decir que el itinerario artístico de Adrià Pina mantiene una sorprendente regularidad en ambos sentidos, sin radicales zigzagueos, haciendo alarde, de este modo, de una profunda reflexión orientadora, a la que --con plena fidelidad-- añade, paulatinamente, nuevas fases de complementación.

Prolongando, pues, la serie de las ciudades, "Roma" viene siendo últimamente el tema arquitectónico de su interés. Aislado limpiamente, en el centro de su horizonte pictórico, un edificio emblemático, no duda en someterlo a las tergiversaciones perceptivas que, en cada coyuntura, considera pertinentes, transformándolo en elemento definitivo de un paisaje imaginario, a veces de pesadilla imposible o de ensueño escenográfico, en cuyo amplio proscenio todo es viable, hasta la irrupción narrativa de una escueta viñeta de cómic, cuyos conocidos personajes --huidos de las Galias-- ejercen de sorprendidos turistas, los cuales, como transterrados invasores de fábula, devuelven, de este modo, la histórica visita a los omnímodos colonizadores de occidente.

Siempre, en cierta medida, los juegos de citación, en el contexto artístico finisecular, hacen alarde de explícita o sutil ironía. De hecho, prácticamente en todas las series de Adrià Pina, tal categoría ha mantenido asimismo su efectiva presencia. Y, por descartado, sigue eficazmente adoptándola como polivalente recurso en su autoconsciencia lingüística. Porque no sólo se trata de articular estrategias de expresión diferenciadas, aceptando estéticamente tal contaminación heterogénea, sino sobre todo de saberse altamente consciente de tales juegos lingüísticos dispares, es decir de poner en primer plano --de superponer-- esa fluencia pauta del lenguaje, sea éste plástico o literario. Al fin y al cabo: dejar que los lenguajes, autónomamente, se manifiesten y digan su última palabra, más allá incluso, de la subjetividad, a través de la cual hablan.

Otro tanto cabe afirmar de la serie "Esculturas", como secuestradas oníricamente de los museos, donde contemplan --ellas-- asombradas la imparable afluencia de visitantes, descansan ahora --imágenes de imágenes de imágenes-- en un triple juego iconográfico, en las obras de Adrià Pina.

Incluso conocemos posiblemente más la imagen --divulgada por los habituales medios de información gráfica-- que las obras mismas. De ahí que, una vez más, a través de la imagen pictórica se rinda indirecto homenaje a su propia existencia y a la aportación histórica, anónima o reconocida, de sus autores.

Es así como Giacometti o Henry Moore son rememorados en nuestro museo imaginario --a la vez que la referencia a sus obras--, mientras la mirada de Sócrates, el doble rostro de Jano o los silentes gritos del Laocoonte son invadidos --generando contradictorios juegos de espacio, en el cruce de perspectivas-- por una multitud de inesperadas esferas de intensos y contrastados cromatismos.

De nuevo, pues, las estrategias de tergiversación, que hemos comentado vienen a confluir junto con la fidelidad a la imagen originaria, como rasgo caracterizador de ese encuentro entre concepción transgresora y configuración realista.

Sin embargo, aunque --como argumentaba Baudelaire en su actividad literaria en torno a los Salones-- a los espectadores y a los críticos de arte les interesen mucho más los "resultados" que "los procedimientos" no sería aconsejable pasar, sin más, por alto el indudable mérito pictórico de éstos últimos.

Compárense los tratamientos diversos a que ha sometido Adrià Pina las texturas de los fondos de sus trabajos, atiéndase a la concreta realización plástica de las figuras --sean éstas representaciones escultóricas o arquitectónicas--, contrástense con los juegos luminosos que definen tanto las esferas flotantes y sus sombras, frente al espacio de la propia representación. Inténtese descubrir la consustancial armonización que la acuarela, el óleo y el acrílico pueden conseguir, junto a la intervención del grafito, los lápices de color o la incorporación del polvo de mármol o el serrín.

Sin duda, se dirá que ésa es siempre la parte sumergida del iceberg artístico. Pero tampoco esta de más que seamos conscientes de esas tres cuartas partes no flotantes --en los resultados-- que suponen los procedimientos. Al menos para detenernos, con mayor parsimonia que la habitual, a la hora de nuestra singular experiencia estética, frente a los trabajos pictóricos comentados.

Porque una cosa son las palabras, otra las imágenes y otra --muy particular-- las obras concretas, que además de motivar la redacción de textos y vehicular las aportaciones iconográficas, se ofrecen ellas mismas, en su integridad, quizás esperando que ni las palabras ni las imágenes interfieran --más allá de lo debido-- sus tácitas expectativas de convertirse en sujetos directos de nuestra inmediata consideración.

Román de la Calle
--Director del MuVIM--