

Publicado en:

adrià pina, Marilyn 000, Carlet, Fundació Caixa Carlet, 2010

D.L- V-869-2010

ISBN: 978-84-935017-3-0

ADRIÀ PINA

I. - 1,1,2,3,5,8,13,21,44. (NOTA INTERNA: POR QUÉ)

Las series de Adrià Pina juegan alrededor de una propuesta icónica y conceptual que ha contribuido a definir las, tematizarlas y situarlas en el contexto de la dilatada trayectoria del artista de l'Alcúdia. "Capses", "Ciutats", "Mans" o "Eines" hacen referencia a un solo ítem identificador que retiene en nuestro recuerdo las series como un conjunto que les da carta de naturaleza. Una forma de sistematización, - o de identificación -, que ayuda al espectador a seguir (y al crítico a explicar) con más o menos matices, la obra de Pina desde 1981, año en el que comienza este método de trabajo.

Evidentemente, la obra de Pina forma un corpus mucho más complejo que una serie, -en este caso de etiquetas-, sobre unas determinadas temáticas sobre las que el autor ha ido centrando su actividad en un momento determinado de su trayectoria. Las series tienen a su vez una intrahistoria, que se ha ido salpicando y enriqueciendo con otras "visitas" (elementos de extrañamiento, en palabras de Román de la Calle). Estos elementos no sólo se redefinen en el contexto de la obra, sino que alteran los significados que tendrían en la realidad para emerger como propios. En su concreción formal, podemos decir que se trata de pequeños "cameos", utilizando un símil cinematográfico, que van introduciéndose como nuevos elementos, -quizá menores-, y que contribuyen a ampliar el imaginario iconográfico del autor y a macerar la personalidad de la obra de Adrià.

Son referencias que en un momento dado pueden desencadenar una nueva serie, que es redefinida sobre un punto primigenio y catalizador, y que, en definitiva, suma y explora, -a partir de intenciones pictóricas quizá apenas apuntadas-, nuevos recursos experimentales y compositivos.

En su coherencia, la obra de Pina se construye entonces como una suerte de sucesión de Fibonacci¹, formulada incluso en su condición matemática de recurrencia. Se necesita conocer y calcular varios términos

anteriores para dar solución satisfactoria a un término nuevo y específico, o en este caso, para reconocer en una nueva propuesta todo lo que ella tiene de evolución en su madurez artística, con estos elementos que adquieren, dentro de un contexto diferente, una nueva dimensión. En cada nuevo planteamiento con identidad propia, el espectador avezado en la carrera del autor puede rastrear motivos icónicos o modelos que van formando parte de ése imaginario acumulativo, y que a su vez, pueden generar unas nuevas expectativas de las que podremos esperar, o intuir quizá, algunos guiños y detalles que prefiguren experiencias para el futuro.

Estos modelos icónicos ya han sido advertidos y fijados en los numerosos análisis teóricos que han visto la luz sobre la pintura de Adrià y vienen a ser definidos de maneras diferentes. “Elementos de extrañación”, como ya comentábamos anteriormente, o en palabras de Olga Real, comisaria de la exposición retrospectiva celebrada en 2008 en las Atarazanas de Valencia: “...estructuras que siguen existiendo a guisa de “perchas” donde colgar su pintura; iconos preestablecidos que secuencialmente construye, destruye y reconstruye una vez más...”.

En el trasfondo de estas citas, propias o recurrentes, y de su relectura y nueva contextualización, subyacen no obstante las características ideológicas que vienen caracterizando el estilo de Pina a lo largo de los años.

Primero, “un quehacer fuertemente vinculado con la realidad, no sólo circundante, sino también en los juegos mismos de la imaginación o el fenómeno pictórico como motivo de cita”ⁱⁱⁱ. No obstante, debemos hacer una necesaria referencia al no-realismo de la pintura de Pina pese a su aparente factura técnica. Porque los objetos de Pina, sus temas, de raíz figurativa, sólo se revelan como realidad en el contexto del propio cuadro. Es la transposición y la tergiversación visual las que añaden componentes suficientes para discernir la verdadera naturaleza de su pintura.

Después, la ironía y el desenfado que pese a la profundidad de su reflexión, impregna toda su obra. Juegos de palabras e imágenes, juegos de heteronimia semántica y visual, donde el repertorio pop desvela su faceta más desenfadada, donde una caja en tres dimensiones se resuelve sobre un plano del cuadro y un texto plano se resuelve con formas escultóricas. En definitiva, dobles y triples significados con los que el espectador puede jugar a buscar sus propias referencias, que añaden nuevas lecturas a la obra. Sirva de ejemplo en esta serie que ahora presenta, la utilización de pesetas –rubias- para componer la tipografía del nombre Marilyn, quizá, una de “las rubias” del cine por antonomasia.

II. - Marilyn y el Sr. McGuffinⁱⁱⁱ (NOTA INTERNA: QUÉ)

Focalizar gran parte de nuestro argumentario en la utilización de estilemas (un nuevo término que añadir a nuestras citas o perchas), como la forma de enfocar el trabajo artístico de Pina, es evidentemente una lectura parcial y una reducción al amplio campo de matices que requeriría un estudio más profundo de la obra de Adrià y que aquí sólo dejamos apenas esbozado. Asimismo, es exagerado porfiar, descontextualizando, el peso icónico de la obra al “fenómeno pictórico como motivo de cita”^{iv}.

Sin embargo, nuestra elección no es baladí, porque esta es una de las características especialmente destacables en esta nueva serie; no sólo como una de sus notas más reseñables, sino como el resultado de un ejercicio de contextualización en el desarrollo de su obra anterior.

Marilyn Monroe es la figura a través de la cual se desarrolla esta propuesta que el propio Adrià ha bautizado como “Marilyn 000”^v. La figura de la actriz se afronta desde tres puntos de vista. En primer lugar la imagen de la famosa serigrafía de Andy Warhol como icono artístico y pop; después, la mitología de Marilyn a través de célebres imágenes de fotogramas de sus películas más conocidas, y por último, imágenes de su vida como personaje público. Marilyn es, con toda la carga que como símbolo representa, el punto de partida que cataliza una suerte de respuestas subjetivas del autor, en terminología de Barthes. En definitiva, un McGuffin del que Pina se sirve para explorar nuevas posibilidades técnicas y compositivas.

Pese a su fuerza como referente icónico de “fenómeno pictórico como motivo de cita”, en esta serie la figura de Marilyn surge en puridad a partir de un elemento colateral de la serie “jocs” que, en este caso, deviene en protagonista. La cita a la obra de Warhol es evidente, pero aquí, Marilyn no es un elemento “de etiqueta pop” surgido a partir de la archiconocida imagen, sino un recurso del universo del propio autor, ya utilizado anteriormente y que con el paso del tiempo y la maceración se ha convertido en una más de las herramientas icónicas de Adrià. Es decir, la imagen de Marilyn surge a partir de una cita que en el pensamiento del autor pertenece al universo de “jocs” y no al de Warhol. Cita que en este caso es tomada ahora como elemento principal y ampliada hacia nuevos derroteros. En “jocs” la imagen de la serigrafía de Marilyn es “un elemento de extrañamiento”, una percha, un cameo, de la que también participan otros personajes de la cultura de masas como Groucho Marx, Einstein, Mao, Chaplin, entre otros elementos de sello pop como los botes de sopa de tomate Campbell’s. Y es en ése contexto en el que sí cabría referir a Warhol como referencia, pero no aquí, en la que Marilyn, debe ser considerada en rigor, una autocita del propio Adrià.

Es importante reseñar esta circunstancia, sobre todo si tenemos en cuenta que Pina llevaba unos años imbuido en un discurso que giraba en torno al intimismo. Las manos, tanto propias como de las personas más cercanas al pintor, habían vuelto a ser protagonistas años después de su primera incursión en “mans”. Como el propio pintor ha señalado, el hecho de volver al tema de las manos, responde a un ciclo vital de necesaria introspección en el que, de tomar como modelo las manos de su madre, el artista vuelve sobre sus pasos para utilizar las manos de sus hijos.

Es entonces cuando terminado éste discurso, entendido como una parada técnica en las dialécticas de la intimidad, saca de nuevo su pintura a la iconografía de lo público y vuelve a poner sobre el discurso pictórico parte del arsenal acumulado durante años en sus trabajos seriados.

Bajo el manto de Marilyn, se aprecian importantes referencias de la serie “ciutats” a partir de arquitecturas que, en este caso, tienen como modelo los edificios más emblemáticos de la ciudad de París, paradójicamente un lugar que nunca fue protagonista en la serie “ciutats”.

También podemos recordar la propia serie “capses”, o “jocs”, con el juego irónico ya señalado del doble significado de la rubia o la imagen de Warhol. Y vemos trazos de la serie “escultures”, donde uno de los esclavos de Miguel Ángel pertenecientes a la colección del Louvre está guarnecido por un fondo cromático de iconografía gay, y parece ironizar, como en un efecto Kuleshov^{vi}, sobre si el artista y el espectador se pueden permitir el lujo de reflexionar sobre la “verdadera” tendencia sexual de una estatua de mármol.

Con esta serie Adrià no sólo pretende evolucionar y avanzar en su carrera. Terminado el discurso de “mans” (al menos momentáneamente), parece poner sobre el lienzo gran parte de su discurso histórico para revisitarlo, de nuevo, y volver a generar significados propios (la poética personal). No es ésta por tanto una serie de profundización y sistematización como aquellas en las que Adrià sigue explorando un camino en profundidad, sino la apertura de una caja de Pandora de muchos de sus recursos iconográficos.

En este sentido, las series de Adrià Pina funcionan como un universo oscilante en el que los temas tratados inician un proceso paulatino de contracción, de eliminación y connotación para después surgir de forma inversa como un proceso expansivo. Por eso, esta serie sobre Marilyn, más que profundizar –un proceso de contracción que culminan las últimas experiencias de “mans”- parece optar por una expansión en la que se comienza por reflexionar sobre la propia pintura. Una serie que abre nuevas perspectivas teniendo como punto de partida la experiencia acumulada y un discurso que gana en complejidad con la multiplicidad de elementos que llaman nuestra

atención y que, en muchos casos, vuelven a estar presentes después de experiencias aparentemente abandonadas.

Casi como un trabajo de prefiguración, es posible que la próxima serie de Adrià Pina surja de aquí, de algún detalle, de algún hallazgo y es posible también que inicie un camino de síntesis hacia nuevos territorios ahora sólo esbozados.

III. - MENS AGITAT MOLEM^{vii} (NOTA INTERNA: COMO)

A veces, la pulcritud formal de la pintura Adrià Pina puede parecer ajena a la experimentación técnica. Sin embargo, no debemos caer en el error de pensar que adquirida una maestría, en el caso de Adrià fuera de toda duda, la carrera de éste se limita a explorar simplemente horizontes formales.

En “Marilyn 000”, la investigación y la experimentación llegan también desde el ámbito de la materia de trabajo, y la técnica se pone al servicio de la transgresión (a veces ya utilizada anteriormente) de lo aparentemente establecido en un estilo de tanta pulcritud formal.

Más allá de recombinar las técnicas artísticas comúnmente aceptadas, lo que refuerza la contemporaneidad de su discurso, el propio Pina establece retos personales con su propio estilo formal, de forma que desde una óptica puramente técnica se puede establecer también una taxonomía que nos permita agrupar la serie en sucesivos grupos.

En primer lugar llama la atención,-dentro de este juego de “retos” autoimpuestos-, como Adrià se ha adentrado en la utilización de encáusticas, una técnica de difícil control por su sensibilidad a la temperatura y que aparentemente choca con un estilo que requiere de pincelada rigurosa. Sin embargo, el objetivo y su resultado no es realizar un ejercicio manierista de “aparentar” la utilización de una técnica mediante otra, sino comprobar y experimentar el resultado que una técnica aparentemente heterodoxa tiene sobre el estilo formal del autor.

De nuevo a modo de subserie, con la imagen de Warhol explora los mecanismos de los brillos metálicos (plata y oro) y juega con ellos a que el propio espectador altere el cromatismo de la obra y, de nuevo, no sólo construya su significado, sino su “apariencia” formal a través de los diferentes puntos de vista que se pueden establecer y de la relación que la luz establece con los materiales metálicos. Podemos decir que Pina “obliga” al espectador a

perseguir un cuadro que cambia mientras el espectador y el ambiente cambian con él.

Otro campo técnico en el que profundiza la serie “Marilyn 000” es en el de la utilización de materiales plásticos y esmaltes, bien utilizados a través de pincelada directa o mediante tramas que permiten una resolución diferente, a través de sistemas más próximos a la impresión serigráfica, aumentando con ello, la variabilidad y el alcance de la serie como forma de analizar y expresar unas posibilidades concretas.

En general, esta propuesta técnica es, en el fondo, una puesta al día, aunque no de forma tan sistemática y analítica, de una de sus series específicamente dedicada a la experimentación y llamada (con un bautismo artístico más que crítico) “materials”. Un gran fresco a modo de Pantone técnico y en el que la misma mano, cómo no, era afrontada cada vez desde una perspectiva matérica diferente.

Evidentemente, Pina tiene una amplia trayectoria como para no saltar al vacío en este campo. No hay que confundir experimentación, avance y evolución con riesgo innecesario e inventiva gratuita. Por ello, algunas técnicas son utilizadas de forma más ortodoxa (como la encáustica) y otras, sobre las que al autor reúne mucha más experiencia, son violentadas de forma más acusada. En definitiva, “Marilyn 000”, con su numeración secuencial, es posiblemente una de las series de Adrià Pina en la que las técnicas artísticas son una de las partes más importantes del proceso investigador. Una serie en la que el autor juega no sólo con un universo formal reconocible, (como buen Mac Guffin sólo como “deux ex machina”), sino con el resultado que diferentes técnicas y materiales tienen sobre él.

“Marilyn 000”: una serie expansiva, experimental, nueva y que prefigura, no sabemos cómo ni cuándo, una próxima serie, un nuevo número de Fibonacci. Por cierto, la división entre dos números de Fibonacci se acerca al número áureo, o sección áurea, cada vez éstos que aumentan y “es” el número áureo, cuando la serie llega al infinito.

ⁱ Una sucesión de Fibonacci es una serie numérica en la que cada número es la suma de los dos anteriores. Evidentemente, cada nuevo término servirá a su vez como sumando del siguiente.

ⁱⁱ Román de la Calle, *Los juegos de la representación (1984)*, en Adrià Pina, una consciencia arquetípica, Valencia, Consorcio de Museos, 2008

ⁱⁱⁱ El Mc Guffin es el nombre que Alfred Hitchcock dio a un recurso cinematográfico consistente en algo en apariencia importante, y que en el fondo sólo sirve para hacer avanzar a la trama, independientemente de su concreción.

^{iv} Román de la Calle, Ídem.

^v Adrià ha utilizado este título genérico y sus correspondientes títulos particulares pensando en la ordenación “lógica” que realizaría una base de datos o una serie de archivos gráficos con el nombre de la obra como nombre de archivo.

^{vi} Lev Vladimirovich Kuleshov trabajó en el campo de la psicología cognitiva a principios del siglo XX. Vio que en la incipiente cultura de la imagen de principio de siglo (centrando sus estudios sobre el cine) el resultado de la obra reside en realidad en la mente del espectador, y experimentó en la creencia de que el cerebro no percibe imágenes aisladas sino que las combina para generar una sensación propia y conjunta.

Hizo célebre el llamado desde entonces “efecto Kuleshov” que cristalizó en un experimento consistente en proyectar para tres públicos diferentes tres escenas diferentes: la imagen de un plato de comida y un plano del actor Iván Mozzhukhin; la imagen de un féretro y otro plano del actor y finalmente, la imagen de una joven y otro plano del actor. Cada uno de los públicos afirmó que los primeros planos del actor reflejaban correctamente el hambre, el dolor y la ternura de cada una de las escenas correspondientes. Evidentemente, el plano proyectado del actor era en todos los casos el mismo.

^{vii} Sentencia Latina proveniente de la Eneida de Virgilio, que viene a ser traducida como “el espíritu mueve la materia” o “la mente mueve la materia”.