

Vivanco, Eduardo, *El viaje a ninguna parte. Una sucesión de palabras sobre las primeras obras de Adrián Navarro*, Madrid, Galaxia, UBS Bank, 2007, Cat. Exp.

EL VIAJE A NINGUNA PARTE/THE ROAD TO NOWHERE.

Una sucesión de palabras sobre las primeras pinturas de Adrián Navarro.

Una sesión muy larga / *One Life stand*. Lo diré sin rodeos: los cuadros de Adrián Navarro son fragmentos de un gran cuadro, de un único cuadro. Son cortes transversales del gran cuadro en el que Adrián lleva metido desde que colgó el compás y agarró el pincel.

Cuando en *High Fidelity* (Stephen Frears, 2000) Rob Gordon (John Cusack) decide reordenar su discoteca, no lo hace alfabéticamente. Tampoco cronológicamente, ni por géneros; su opción es radical: autobiográficamente. Recordará el primer vinilo que compró y reconstruirá la secuencia personal de las siguientes adquisiciones. Es un viaje en el tiempo que está hecho y que quiere volver a recorrer para entender su propia evolución y, tal vez, encontrar los momentos irracionales que tanto le preocupan en su vida actual. ¿Podemos volver al origen de nuestra actividad tan fácilmente?

En los cuadros de Manet, como bien nos cuenta Ángel González, existen elementos que "saltan" de un cuadro a otro, estableciendo una continuidad no sólo narrativa, sino también sensorial. Se trata de una continua experimentación de la obra. ¿Son estas acciones deliberadas a priori o tesis retroactivas?

En su estudio, Adrián suele pintar varios lienzos a la vez. Pero, al contrario de otros pintores que realizan series, sus cuadros no forman conjuntos cerrados. Son rehenes. Uno sale (se termina) cuando otro entra (comienza). Este relevo produce algo muy parecido a lo que ocurre cuando uno hace yogures: parte del primer yogur, el cual va a formar parte de todos los yogures futuros. En realidad, el último es siempre el primero al que se le ha ido añadiendo leche. Algo parecido ocurre en los cuadros de Adrián. Cualquier detective de novela barata sería feliz transcribiendo el orden en que se pintaron los cuadros. Son huellas del autor en diversos momentos, pero su material y contenido es continuo; la misma pintura que aparece en el primer cuadro sigue presente en los demás.

Tabula Rasa

Me resulta bastante divertido que alguien que comienza a crear un alfabeto imaginario acabe encontrando en objetos prehistóricos las piezas de ese nuevo lenguaje: rocas y huesos y las distintas maneras de apilarlos. Tal vez en esos primeros cuadros, al frotar las rocas, Adrián pretendía obtener el fuego capaz de poner en marcha toda aquella máquina y emprender el viaje del que hablaba Javier Montes. ¿Por qué elementos tan arcaicos? En una entrevista con Joseph Ablow de 1966, Philip Guston da alguna pista

La cuestión es que la pintura y la escultura son formas muy arcaicas. Es lo único que queda en nuestra sociedad industrial en lo que una persona pueda hacer algo sólo con sus manos, pero también con su cerebro, su imaginación e incluso con el corazón. Es una práctica muy arcaica. Lo mismo se puede decir de las palabras, de la poesía, hacer sonidos, música. Es algo único.



Formicaca

Y, efectivamente, en estas pinturas esos primeros elementos son arcaicos. Pero están tratados de una manera sintética, casi como una caricatura o un logotipo de los objetos en sí. Los huesos no son verdaderos huesos. Son los que nos imaginamos en los dibujos animados, o una bandera pirata. Es en esa mirada irónica e intelectualmente distanciada de la realidad donde Adrián se acerca a algo que Guston denominaba *formicaca*. Lo explica Philip Roth a propósito de su amistad con el pintor americano:

Al comienzo de nuestra amistad, hubo en un primer lugar un acercamiento debido a afinidades intelectuales y a la pasión por los mismos libros, pero fue el gusto por lo que Guston solía referirse como *formicaca* (término que englobaba igualmente los carteles publicitarios, los garajes, los restaurantes baratos, las hamburgueserías, los mercadillos, los desguaces de coches y todo tipo de baratijas) lo que, en definitiva, selló nuestro compañerismo.



Transformaciones / Private and Public Battles

La elipsis mayor y más famosa de la historia del cine es aquella de *2001, una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968) en la que un simio no muy lejano arroja un hueso al aire que, unos cuantos miles de años más tarde, se convierte en una nave espacial. No sé si Adrián apunta tan lejos, pero las transformaciones de los huesos y las rocas son claras y se realizan paulatinamente para no perder el equilibrio. Como dice el propio Adrián:

Se trata siempre de no perder el equilibrio, de llevar el ritmo, de ser natural.

Las cabezas de los huesos quedan reducidas al trazo partido de su perímetro, asemejándose a unos muelles, como trazos en forma de *m*, y las rocas se simplifican en formas cerradas de aspecto semicircular. Son el *punto* y la *línea* de un nuevo lenguaje que es consciente de lo arbitrario de su signo, pero que busca la autonomía dentro de su espacio pictórico.

Sobre la tendencia a transformarse de las formas Philip Guston, de nuevo, escribía en 1958 en la revista *It Is*:

El equilibrio, el aislamiento, de la imagen que contiene el recuerdo de su pasado y la promesa del cambio no es posesión ni frustración. Las formas, sabiéndose distintas unas de otras, avanzan sin embargo de nuevo, marcando su gravedad en su escape de la inercia.



Montones de cuadros / Stacking

Las transformaciones no se limitan sólo a las formas; actúan también en la estructura del cuadro. Es una evolución natural y, por tanto, paulatina; pero mantiene la gramática de los anteriores estadios. El apilamiento de estas rocas y huesos estilizados origina una pantalla (que en *Tierra abierta* queda explicitado) cuyo principal orden es la fuerza vertical de la gravedad. Pero, al tomar estos cuadros y superponerlos, Adrián genera no sólo una doble escala (siendo *Doble ritmo* el primer y mejor ejemplo), sino un espacio en caída. Son paisajes semejantes a las vistas por un microscopio: elementos bidimensionales que conviven en distintos planos, separados por el vidrio que los sostiene, como una secuencia de distintas cortinas de densidad variable. Y es esta sucesión de planos dentro del cuadro la que nos produce una sensación de caer hacia el cuadro (ahora la gravedad es horizontal) para atravesar el espacio pictórico formado por una interminable sucesión de fragmentos del gran cuadro en el que, aún hoy, sigue trabajando Adrián Navarro.

