



JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

Tornant a un lloc conegut 1972-2002

Dates de l'exposició: del 22 de gener al 23 de març de 2003

Comissària: María de Corral

Producció: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) - Ministerio de Asuntos Exteriores - Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX)

Itinerància: Musée d'Art et d'Histoire, Neuchatel, França (14 juny - 14 setembre 2003)
Malmö Konsthall, Suècia (5 novembre 2003 - 8 de febrer 2004)
Galeria d'Arte Modena, Bologna, Itàlia (dates a confirmar)

Aquesta mostra s'emmarca en el programa "Arte Español para el Exterior", pel qual el Ministerio de Asuntos Exteriores organitza una sèrie d'exposicions monogràfiques de diferents artistes espanyols contemporanis, i que es va iniciar durant la Presidència Espanyola de la Unió Europea.

*La pintura no és reproduïble i és tàtil, té la necessitat de ser vista des d'ella mateixa,
i en ella sempre serà més important el com està dit que el que es vol dir.
Serà més important el com que la idea.
Uneix el que és manual amb el que és intel·lectual, i això sempre ha creat pensament*

Joan Hernández Pijuan, entrevista amb María de Corral (1)

Aquesta exposició recull, a través d'unes cent quaranta obres -pintures, dibuixos i gravats- els moments més importants en el desenvolupament i l'evolució de la trajectòria artística de Joan Hernández Pijuan (Barcelona, 1931) des dels anys setanta fins a l'actualitat. Fidel des dels seus inicis a l'abstracció, la seva obra és testimoni dels canvis pictòrics més importants que s'han produït en les tres últimes dècades i, tanmateix, no ha pertangut a cap tendència o moviment generacional.

Al llarg del seu treball, Hernández Pijuan aborda temes com ara l'espai, la memòria, el paisatge o el buit, prenent com a eix argumental l'anàlisi exhaustiva dels components de la pintura i, en definitiva, la comprensió de la pintura com una forma de coneixement. El paisatge, interioritzat i convertit en memòria pictòrica, és l'element vertebrador en l'obra d'Hernández Pijuan; un paisatge que evita la descripció i esdevé un diàleg permanent entre l'experiència personal, la memòria i la materialitat de la pintura, a la qual cosa cal afegir la intenció, sempre present en el seu treball, d'orientar la pintura cap a noves direccions.

Les preocupacions plàstiques d'Hernández Pijuan han anat sorgint des de la seva pròpia pràctica artística. Tot i que als anys seixanta el seu treball es desenvolupava en el marc de l'expressionisme, al llarg d'aquesta dècada va evolucionar cap a un interès cada vegada més gran per l'espai, potser el seu concepte fonamental. Llavors van anar guanyant importància les superfícies buides; les obres van adquirir un aspecte auster i contingut, el traç gestual es va convertir en un element

geomètric. Així, en la dècada dels setanta la seva obra es va mantenir allunyada de les tendències que en aquell moment reivindicaven la pintura en oposició a les pràctiques conceptuals, i també dels corrents pictòrics d'orientació social. De la mateixa manera, als anys vuitanta Hernández Pijuan es va distanciar de l'exuberància cromàtica i la pintura narrativa característiques de la dècada.

L'exposició s'inicia als anys setanta, moment en el qual el tema del paisatge va suggerir a Hernández Pijuan noves dimensions pictòriques. En obres com *148-149 cm* i *Regle groc*, totes dues del 1972, o *Paisatge amb acotació 0-135* (1974), el pintor reflexiona sobre la qüestió del fons de la pintura, i tracta l'espai com l'acotació d'un lloc precís. Divideix l'espai horitzontalment, amb elements com el regle, o fa servir instruments de mesurament com ara anotacions topogràfiques o fons mil·limetrats.

A mitjan anys setanta la vivència del paisatge real, concretament els grans camps monocroms de la Segarra lleidatana, que Hernández Pijuan coneix profundament i observa des del seu estudi a Folquer, transformen el seu treball en un espai exclusivament pictòric format per severs camps de color formats per textures i gradacions. Aquestes obres austeres, d'equívoc aspecte minimalista, són, segons les paraules de l'artista, "...camps sense cel, sense horitzó ni interrupcions, sense altres límits que els mateixos del marc de la mateixa finestra". En són bons exemples dos tríptics de l'any 1977, *Tríptic I* i *Tríptic II*, obres pintades minuciosament, amb una pinzellada curta i insistent, en les quals el color adquireix un moviment subtil i representa un paisatge interioritzat. Les obres de la darrerria dels setanta ja són un diàleg obert amb el suport a través de procediments diversos com ara l'aquarel·la, l'oli i l'ús d'escales i mesures, com mostra l'obra *Llapis plom, 4H-H-B-2B-4B-6B* (1978), formada per rítmiques gradacions de llapis.

Si en aquests treballs l'espai en ell mateix, demarcat i concret, ocupa el centre d'interès i es caracteritza pel rigor compositiu i estructural, als anys vuitanta Hernández Pijuan va començar a introduir noves formes en la seva pintura i a perseguir els ritmes que li oferien els materials, les pulsions derivades del gest i del dibuix. Es va anar acostant més a la immediatesa de l'execució i va reclamar un diàleg més pronunciat amb el suport i amb els valors exclusivament plàstics. Van aparèixer motius com la flor, la catedral, la casa o el xiprer, en els quals l'abstracció continuava present, però que, alhora, remetien a elements d'aquell paisatge memorat tan característic en tot el seu treball. En aquestes obres, l'espai sembla obrir-se, com a *Buguenvíl·lees a Son Servera* (1982), i la trama de pinzellades deixa respirar el color de les capes inferiors fins a transformar-se en taques de color.

En la segona meitat dels vuitanta, la matèria es va convertir en protagonista i el dibuix va adoptar un to rotund. D'aquesta etapa destaquen les obres *Paisatge* (1984), *Xiprers a Folquer* (1985) i *Pati amb xiprer* (1986), on apareix el marc, una altra de les constants compositives del pintor. El marc dins el marc sembla acotar un espai en el qual és possible l'aparició de la pintura, en aquest cas el paisatge i les seves dimensions abstractes, lingüístiques o literals.

Durant la dècada dels noranta, Hernández Pijuan va reprendre la complexitat textual de les seves obres de la darrerietat dels setanta i primerietat dels vuitanta. Va canviar el pinzell per la brotxa, sovint va fer servir l'espàtula i va començar a dibuixar amb carbonet directament sobre l'oli, amb la qual cosa creava un diàleg cada vegada més intens i radical amb la tela, tal com s'esdevé a *Flor amb límits verds* (1996). En pintures com *Paisatge ordenat* (1995), *Terres blanques* (1996) i

Mirando dejaba pasar el tiempo (1998), el pintor transforma la superfície en una trama de línies o punts que recreen els solcs i els camins ja caminats, o en obres com *Com una flor* (1999) o *Huella sobre blanco* (2000), en les quals apareix una figura sola o doble sobre una superfície empastada. La primacia del color –blanc, siena o negre– torna a ser pràcticament absoluta, i l'espai de la tela adquireix un protagonisme total, com demostra *Projecte per a un paisatge* (1991) i la *Sèrie blanca* del 1997.

Algunes pintures suggereixen la memòria d'un viatge ja realitzat, com ara *Tríptic de Granada* (1994), en el qual l'aparició de la gelosia tanca el pas des de l'interior cap a l'exterior dels anys vuitanta. En paraules de Dan Cameron, pintures com *Huellas en los límites* (2000) i *Memòria del Sud 6* (2002) retraten "... no és el paisatge com a tal, ni els rastres que deixem enrere, sinó la imatge del viatge en la nostra ment, que és l'exploració més elusiva, però també, potser, la que ens recompensa més, de totes les que podem recrear"⁽²⁾. L'obra d'Hernández Pijuan reconcilia abstracció i imatge, superfície i símbol, espai i buit. Parlar d'evolució en el seu treball és, per tant, fer referència a un conjunt de girs, qüestionaments i interrogacions a través dels quals Hernández Pijuan ha aconseguit sobrepassar els límits estrictes de l'ofici pictòric i eixamplar la pintura cap a noves direccions.

NOTES

(1),(2) Citacions extretes del catàleg de l'exposició Joan Hernández Pijuan. *Tornant a un lloc conegut, 1972-2002*. Madrid/Barcelona:Societat Estatal per a l'Acció Cultural Exterior, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003

**Exposició realitzada amb la col.laboració de SEAT,
empresa patrocinadora del MACBA i d'aquesta mostra**



Conversa en veu baixa. Entrevista a Joan Hernández Pijuan

María de Corral

«En pintura, l'únic que val la pena no es pot explicar amb paraules.»
Georges Braque

MdC: ¿Com es definiria, com a pintor o com a artista visual?

JHP: Per mi la mirada i la sensibilitat són molt importants. La transformació de la pastositat de la pintura en «pintura», també. La paraula *artista* des de sempre ha tingut per mi un significat molt ampul·lós, i per això sempre m'he qualificat, fins i tot en el mateix carnet d'identitat, de pintor.

MdC: ¿Quines circumstàncies de la seva vida expliquen la seva decisió de ser artista o pintor?

JHP: Això és molt difícil d'explicar. A la meua família no hi va haver ningú, ni per part de pare ni per part de mare, interessat per aquest tema. No sé si això és estrany, però sí que deu ser freqüent, perquè he conegut força gent que s'ha interessat per la pintura, per l'art, i que també són casos únics a la seva família. Jo diria que poden ser com històries que probablement no s'hereten, que no s'aprenen, sinó que hi són. I, com és natural, començo no sabent res, i continuo així durant uns quants anys, intentant superar la meua poca destresa a base de voluntat. Després, ja més tard, quan vaig anar a Belles Arts, em costava molt de creure, quan em deien com s'havia de pintar, tot allò de la pinzellada fluida, de tipus «impressionista». Probablement en el decurs dels meus anys de treball, de tots aquests anys, des del principi, quan era un pintor molt poc hàbil –diria, fins i tot gens fàcil–, el que he pogut anar fent és intentar dur la pintura al meu terreny.

MdC: ¿Es considera un pintor clàssic, que s'interessa per l'ordre, l'equilibri, la matèria?

JHP: Sí, sí, i a més treballa, i des de sempre ha estat així, amb materials totalment clàssics, com l'oli i el llenç muntat sobre bastidor, amb la tela molt tibant, i frontal. I hi afegiria que, al principi, amb molt d'ordre per mantenir l'equilibri; ordre i equilibri que després, en el treball, es poden evidentment trencar. Sempre m'ha agradat la pastositat i la densitat visual de l'oli –més que la de l'acrílic– i el recorregut de la mà sobre aquesta matèria. No m'he mogut mai en altres terrenys, com ara l'escultura, per exemple. I quan ho he intentat, no m'ho he cregut. Segurament necessito, encara, la superfície plana, les dues dimensions.

MdC: La natura ha estat sempre el seu *leit-motiv*, almenys en els últims trenta anys. ¿Què significa per a vostè la natura?

JHP: Bé, les meves arrels maternes, com ja he dit, vénen del camp, d'un paisatge molt estimat i molt especial, que és tota aquesta banda de la Segarra. De molt petit, hi vaig passar una part dels anys de guerra i un cert temps de la postguerra; i aquesta memòria d'aquest espai (l'ordre, l'aprofitament dels marges, els murs de divisió, les cabanes, els espais buits...) és un paisatge amb uns elements que són sempre unitats, que no estan mai en plural, on pots seguir clarament el recorregut d'un ocell entre dos arbres. Encara hi afegiria que sovint penso que aquest paisatge ha condicionat la meua manera de ser i de viure, i per aquest motiu també, és clar, la meua manera de pintar. I això va començar a ser possible a partir del moment en què

em vaig desprendre de condicionaments «culturals» que no em corresponien i vaig prendre els meus propis.

MdC: ¿Ha pensat mai que pot ser considerat un artista obsessiu, pel fet d'utilitzar sistemàticament la natura com a referent?

JHP: Sí, ho he pensat, i potser és cert. De fet, moltes vegades he dit que la pintura és una obsessió; no sé si deu ser per aquesta dualitat en què s'ajunten pensament i manualitat, per aquesta transformació d'una matèria amb la intel·ligència de pintor.

Certament, de vegades vull escapar, sortir del meu espai, per allò de no dependre d'un «estil». Però sempre que començo un quadre amb voluntat de «trencar», sé que al final hi sortirà guanyant aquesta obsessió pel meu «ordre». En canvi, sí que intento sempre establir un diàleg amb el quadre –no un monòleg–, en què no sigui només jo el que hi tingui alguna cosa a dir, sinó que l'atzar, l'imprevist o l'indeterminat poden tenir un paper important en el procés de realització de l'obra. Per això, si estàs obert al diàleg, aquest et pot obrir nous camins tant conceptualment com formalment. En aquest diàleg, en aquest descobriment de l'imprevist, podran anar creixent noves formes de coneixement.

Jo no sé si utilitzo sistemàticament la natura com a referent. Sí que sovint hi és present, però és evident que de vegades no. El que passa és que potser la meva pintura també s'ha convertit ella mateixa en paisatge, ja sigui per aquesta sensualitat i pastositat de la matèria, per aquesta «tensió» paral·lela que em pot produir el paisatge, per la mateixa frontalitat del quadre, i també, ¿per què no?, pels formats.

MdC: ¿Creu que és important crear un món personal? ¿L'ha inquietat això? ¿El preocupa la idea de ser transcendent, de deixar una petja, una empremta, en una futura història de l'art?; ¿o bé quan pinta els quadres neixen i moren en ells mateixos?

JHP: Bé, aquesta és una de les obsessions que –francament i seriosament–, no m'he plantejat en absolut. El que potser sí que passa en el meu recorregut és que, a mesura que he anat trobant la meva «manera» i sense cap pretensió de ser diferent, s'ha pogut crear un cert paral·lelisme entre la meva manera de ser i la meva pintura, pintura que, pel fet d'haver seguit sempre el meu propi dictat, no ha estat gaire ocupada en el que calia fer a cada moment. Aquesta deu ser la raó per la qual mai no m'han pogut encasellar d'una manera clara, ni tan sols des d'aquesta crítica que compta per dècades: els setanta, els vuitanta o els noranta. No m'han seleccionat gairebé mai per a cap exposició que s'hagi muntat a partir de tendències o de dècades; en aquests moments només recordo *Pintura espanyola. Aspectos de una década, 1955-1965*, a Madrid, i *Pintura dels setanta a Barcelona. Superfície i color*, al Museu d'Art Contemporani de Barcelona, i potser alguna altra, probablement de "la Caixa". He anat treballant gairebé sempre en la meva solitud, amb uns resultats que, millors o pitjors, m'han situat on sóc. I no em puc queixar.

Sobre això de la transcendència..., bé, no ho sé, no em preocupa gaire. Crec que un quadre és un quadre i que començarà el recorregut «real» quan surti de l'estudi, quan en ser exposat passi a ser «realment» obra i quan el temps el situï al seu lloc.

MdC: ¿Quins artistes clàssics o contemporanis li han servit per al seu art o bé l'han inspirat, no solament plàsticament, sinó intel·lectualment o per la seva actitud?

JHP: Clàssics, no ho sé. De vegades han dit que una referència pot ser Zurbarán. De la pintura contemporània és evident que hi ha hagut coses que m'han tocat més de prop, i en diferents moments alguns artistes m'han interessat i influït força. Com molta gent de la meva

generació, durant els anys seixanta em va marcar l'expressionisme abstracte. Després, molt més tard, quan començo a ser jo, crec que actituds com les de Fontana o Twombly, amb aquesta mena de «desvergonyiment» en la «realització» del quadre, i potser Morandi, pel seu silenci, han marcat, efectivament, la meva trajectòria. Hi ha una fotografia meravellosa de Fontana, d'esquena, amb una armilla negra i camisa blanca una mica arremangada, amb un cúter a la mà, plantat davant d'una tela en blanc, amb els peus una mica separats, que defineix perfectament «el seu» temps de «pintura». I amb relació a la meua obra, et puc dir que és com si cada cop m'interessés menys allargar el temps de realització; com si m'interessés més el moment de començar i acabar, aprofitar «aquest» temps meravellós de tensió. Sense ser un «*connaisseur*», potser tinc més referències de les arts primitives o populars, per la qual cosa tornem, de nou, al camp.

MdC: Tornant a la seva resposta anterior, quan diu que allò que l'interessa és el quadre començat i acabat. ¿Això vol dir que no l'interessa el procés? Jo creia que en certa manera el procés era determinant en la seva obra, ja que vostè pinta amb oli, que triga força a assecat-se, les seves pintures tenen moltes capes de color i sobre aquestes dibuixa d'una manera molt espontània i molt immediata. ¿Com és que diu que no l'interessa el procés?

JHP: Doncs sí, el procés m'interessa cada cop menys en el sentit de les diferents sessions, d'agafar i de tornar a agafar el quadre. Intentaré explicar-me: aquests quadres grans que tinc per aquí tenen molt poc temps de treball material. Quan començo a posar color ho faig perquè això ja té sentit, i aleshores tot s'esdevé esglaonadament i provocat pel que ja hi ha a la tela, amb decisions molt ràpides, fins que situo, provocat per la mateixa matèria, aquest dibuix o aquesta acotació. I l'oli, perquè s'asseca a poc a poc i per la seva pastositat, perquè deixa que un color penetri en l'altre i em permet aquesta incisió amb el carbonet o amb l'espàtula, continua sent el meu material idoni. Et puc dir que intento treballar en la tensió d'aquest temps de pintura, que així que deixo el quadre, és allà. Aquesta altra reflexió, en un altre temps, potser només em serveix per quedar-me'l o per eliminar-lo i tornar a començar.

MdC: ¿I ha anat canviant?

JHP: Sí, per bé que no tant d'actitud des dels setanta. En els setanta treballava molt lentament, i allò que buscava m'ho exigia; però també havia de començar i acabar tota la superfície, i també havia de pintar les superposicions sense deixar assecat les capes inferiors, per allò de la penetració d'un color en l'altre. Potser ja intentava eliminar tot el que podia fer visible el «procés» per donar una impressió de naturalitat. La visibilitat del procés ha anat quedant gairebé sempre als marges, als límits del quadre.

MdC: ¿Què ha suposat per vostè la pràctica de l'ensenyament?

JHP: Deixant de banda alguns dels problemes que pot comportar la mateixa organització universitària, he de dir-te que va ser i continua sent –sóc professor emèrit– un temps molt bonic. En primer lloc, perquè he après molt més ensenyant que quan m'ensenyaven. He après, diria, perquè no he pretès ensenyar cap veritat. Com que tinc passió per la pintura i per la pràctica de la pintura, quan he estat parlant als tallers de la Facultat probablement hi he posat passió, i és possible que aquesta passió hagi servit d'alguna cosa als alumnes. A mi, personalment, m'ha servit per aprendre a mirar i traduir aquesta mirada en paraules, perquè la paraula no quedés en una expressió buida. En fi, ja saps...: espai, textura, atmosfera..., ajustar la paraula i potser el silenci al que «hi ha» al quadre. M'ha servit per veure –intentant comprendre– els canvis de conceptes, de pensament, de llenguatges que s'han donat en el pas

de les diferents generacions. M'ha servit també per conèixer gent amb moltes ganes d'aprendre. Tinc molts i bons amics entre els exalumnes: n'hi ha alguns –bastants– que són bons artistes, d'altres que s'han dedicat a l'ensenyament, i alguns altres que continuen en aquesta lluita. I de segur que també m'ha ajudat a no envellir massa de pressa.

MdC: ¿Quines diferències fonamentals hi ha, segons vostè, entre la pintura, el dibuix i el gravat a l'hora de fer-los servir per expressar-se?

JHP: Per mi hi ha evidentment un concepte que és el «pal de paller», el que ho sosté tot. La resta són tècniques diferents o maneres diferenciades d'afrontar el canvi de tècnica, el canvi de suport. Quan estic davant del quadre, he d'afrontar la materialitat de la pasta, el color, la sensualitat de la matèria, la duresa de la tela i aquesta «altra» tensió. En el dibuix hi ha més proximitat i aquesta altra sensualitat del tacte del paper. Allò que de vegades hem anomenat «la pell de la pintura».

El gravat és diferent, i encara que el concepte i la imatge són els d'un mateix, ha de conservar les seves pròpies qualitats tècniques i no intentar imitar les de la pintura o les del mateix dibuix. El gravat té un altre temps, un altre suport, una tècnica no tan immediata, i depèn d'una estampació posterior. I, encara que pot semblar una bajanada, la pintura ha de ser pintura, el dibuix, dibuix, i el gravat, gravat. Normalment els meus temps de gravat són temps de repòs de la densitat de la pintura, i potser aquesta ha rebut més influència del gravat, que no pas aquest de la pintura. Aquesta petita diferència rau, com sempre, en l'actitud amb la qual t'enfrontes amb el suport.

MdC: Espai, color i llum són els elements que entreteixeixen la seva pintura. ¿Considera que són també els elements bàsics del seu art?

JHP: Sovint penso que la meua pintura està a cavall entre allò que podríem anomenar figuració o abstracció. I, curiosament, sense ser un pintor de paisatge d'una manera tradicional, aquest espai –¿abstracte?– que pinto, es reconeix com un espai del meu paisatge. I aquest espai, encara que els quadres siguin blancs, negres, grocs, sienes o verds, es reconeix que pertany a aquest paisatge. Remo Guidieri, quan escrivia un assaig sobre la meua obra, va voler conèixer Folquer, va voler veure «els meus camps». Anàvem xerrant al cotxe i en pujar cap a Cervera, la capital de la Segarra, em va dir: «Ui!, para! Em sembla que estem al teu territori». Va passar el mateix amb la galerista Jutta Müller fa un parell de mesos, quan va venir per seleccionar les meves obres per a Colònia. Són persones d'altres latituds, gens familiaritzades amb aquest paisatge, i hi van reconèixer el rerefons de la meua pintura. M'ha passat el mateix amb gent del país. Així, doncs, que espai, color i llum, tot i que no són imitatius, sí que entreteixeixen la meua pintura, i hi afegiria altres conceptes més abstractes, com ara tensió, sensualitat i tactilitat, conceptes que també «sento» en aquest paisatge. Hi ha una altra raó, un mica allunyada d'això que em preguntes, que pot ajudar també a definir-ho. És una cosa que vaig pensar aquest estiu, quan amb la meua filla Elvira recorriem els pobles d'aquesta comarca: el paisatge de la Segarra és majoritàriament ondulat, els pobles són a dalt, i quan els veig recordo les postes de sol de Montoliu, el poble de la meua mare. El sol es ponía a l'horitzó, més baix que el turó del castell, i a l'estiu tot s'inundava d'una llum daurada, com en monocromia.

MdC: Diverses vegades ha comentat que els seus motius, és a dir, els moments que queden en la seva memòria sobre el paisatge –no solament vistos sinó viscuts des de la seva infantesa– i que vostè trasllada als seus quadres, són efimers. Indiscutiblement res no canvia tant com el

verd de l'herba i el blat quan comença a créixer, al llarg de tot un dia, o l'ocre del blat madur o el camp rostollat després de la sega; però al mateix temps és una cosa que es va reproduint en determinades estacions de l'any i que és pràcticament igual des de fa segles. ¿L'interessa aquesta permanència en el temps, a més de l'instant efímer?

JHP: A veure, si continuem parlant de paisatge et diré que, per a mi, aquest paisatge per on he passat, passejat i estat centenars de vegades, essent igual o essent el mateix, sempre pot ser diferent; sempre hi ha aquest moment en què la llum canvia, en què l'horitzó és més nítid...

Hi ha una escena a la pel·lícula *Smoke* que ho explica molt bé. Hi ha un personatge, l'estanquer, que fa fotografies, fotografies preses cada dia de l'any a la mateixa hora i des d'un mateix lloc. Un dia les ensenya a l'altre protagonista, l'escriptor, que les mira i les va passant cada cop més ràpid, fins que el fotògraf li pregunta: «¿Per què vas tan ràpid?» «Perquè sempre és la mateixa», li contesta l'escriptor. «No», li diu el fotògraf, «totes són diferents, perquè ha canviat la llum, perquè hi ha un altre personatge...» ¿Recordes aquesta escena? I, a més, tornant a la teva pregunta, jo diria que un quadre no és efímer, i que la seva permanència en el temps dependrà no solament de la seva qualitat sinó també de la seva veritat.

MdC: ¿Vol reproduir la natura o les emocions que li produeix la natura, o bé l'interessa més crear la seva pròpia natura?

JHP: No sé si l'emoció és reproduïble, però sí que crec que pot ser present en un quadre. Hi ha una cosa que és certa: em sembla que és evident que jo no tinc el desig de reproduir la natura, potser sí d'intentar ficar dins el quadre l'emoció que aquesta natura em pot produir. I per això, potser, el que és paisatge és la meva pintura.

MdC: ¿L'interessa expressar o mostrar alguna cosa precisa? ¿Que les formes siguin clares? ¿O prefereix jugar amb els suggeriments i intentar despertar la imaginació de l'espectador, seduir-lo?

JHP: La meva pretensió és ser el més precís possible. Allò que per a mi pot ser un resultat molt clar és evident que per a l'espectador potser no ho és. Però també et diria que a l'espectador li pot costar més comprendre aquest llenguatge, sobretot quan aquest llenguatge és «molt clar» i no admet, igual que el meu, lectures grandiloqüents ni recerques de significats ocults. He de dir, però, que l'espectador, tot i que a poc a poc, hi ha anat entrant i l'ha anat comprnent.

MdC: Gairebé sempre es parla de la seva pintura com de la pintura del silenci o la pintura silenciosa, cosa que no he entès mai. Per mi, és d'una eloqüència aclaparadora, sense estridències, és clar. És més aviat una conversa en veu baixa, m'inspira sempre una necessitat de diàleg, de compartir sensacions, de viure els moments. ¿Pot tenir alguna cosa a veure aquest silenci amb la dificultat d'explicar la seva obra, o la impossibilitat de reproduir-la?

JHP: Jo entendria millor això de pintura de silenci que no pas pintura silenciosa, però m'agrada més la teva definició de conversa en veu baixa, de compartir sensacions, de viure moments concrets que, em sembla recordar, ja vas dir en una presentació improvisada amb motiu d'una exposició meva al Museu Reina Sofía. I no sé si hi ha dificultat per explicar la meva obra. El que sí que és difícil és reproduir-la. La reproducció oferirà la imatge, però no la tensió, ni, sobretot, el format, cosa que és molt important en el meu treball. Moltes vegades el que et pengen són tòpics que normalment van creixent. Potser això del silenci ve d'aquella exposició al Reina Sofía, *Espais de silenci*, i perquè molta de la pintura del que podríem

anomenar «la meva generació» s'ha mogut en el soroll. I jo aparec amb superfícies molt nues, i com tu mateixa dius, «de conversa amb veu baixa»; i, de la conversa amb veu baixa al silenci, hi ha molt poca distància, tot i que sí que hi és. Potser et puc respondre aquesta pregunta amb una anècdota meravellosa. Fa una quantes anys exposava a Chicago, i durant la visita obligada a l'Art Institut se'm va acostar una senyora i em va preguntar si jo era espanyol, ja que no li sonava espanyol la llengua que jo parlava amb la meva dona. Li vaig contestar que era i parlava català, i aleshores em va preguntar si jo era pintor, ja que el dia abans havia vist la meva obra a la Fira i els meus quadres eren igual que jo. I sí, crec que els quadres són iguals que qui els pinta. Els meus caminen a poc a poc, sense fer gaire soroll, no empenyen, i tenen davant la vida la mateixa actitud que jo.

MdC: ¿Quina sensació li fa haver estat més apreciat i més entès a l'estranger que a Espanya? Aquí la seva obra i la seva persona han merescut sempre un gran respecte, però la seva pintura ha trigat molt a ser compresa i estimada pel públic i els col·leccionistes espanyols.

JHP: Massa vegades s'ha dit que Espanya és un país de pintors o un país de pintura, i jo ho he posat gairebé sempre en dubte. El col·leccionista ha buscat massa sovint el quadre que ell hauria volgut pintar, el que ja «sabia», i això ha condicionat força pintors. És cert que ara les coses han canviat i molt. Però, en referència a la meva obra, també és cert que a fora ha tingut i continua tenint una gran comprensió. He de reconèixer també que aquí sempre m'han respectat, sobretot els pintors, i els pintors de generacions més joves que la meva, i això és molt estimulant. I, tot i que he trigat a ser comprès pel públic i el col·leccionisme espanyol, ara també crec que és estimulant continuar creixent, a la meva edat i a la meva pròpia casa, sense haver renunciat a mi mateix.

MdC: Parli'm de la seva pintura dels noranta, d'aquesta insistència en el color blanc, de la delimitació dels seus quadres –ja sigui per la línia dibuixada, ja sigui per la que produeixen aparentment les capes de pintura que sorgeixen per les vores–, també de la utilització de les línies, dels soles al camp, dels camins...

JHP: Em vaig enamorar del blanc, probablement perquè el vaig entendre i em va apassionar. Aquest «no color», la mateixa duresa que presenta davant de colors més càlids i brillants o suggeridors. Perquè és al principi de la «gamma». No ho sé, la realitat és que me'l vaig trobar buscant els platejats del sol rasant sobre els bladars i me'l vaig quedar, potser perquè no és un color tan «imitatiu» com el que buscava. La qüestió de les delimitacions i dels tancaments ha estat una constant en el meu treball des fa molts anys. És com voler emfasitzar el buit i donar-li sentit. Algú va dir que era una protecció de mi mateix. Hi ha també una qüestió del meu propi ordre. Quan estic treballant amb el quadre gairebé mai «arreglo» els finals; i això de no arribar a la vora, això de deixar veure les «entranyes» del quadre en el límits, ha anat dibuixant el que podríem anomenar «el meu estil». Pel que fa als soles, els camins i alguns altres «temes» meus, no són més que la transposició del meu caminar.

MdC: ¿En quina mesura han pogut influir en la seva pintura altres disciplines artístiques, com la música, la literatura, la poesia, el teatre o el cinema?

JHP: Potser sí que m'han influït la literatura, la poesia i la prosa poètica. La literatura que m'interessa més és la que no explica gairebé res, la que no pretén relatar grans coses. Em passa una cosa semblant amb el cinema i amb el teatre, tot i que em considero més espectador de cinema. Escolto música, però no quan treballo. I de la música, en podria dir el mateix que en va dir Paco Ibáñez l'altre dia en un concert, quan algú va cridar que no se sentia: «Jo no

canto perquè se m'escolti, canto perquè se'm senti». També sóc molt sensible a l'espai de l'arquitectura.

MdC: ¿I viure en una ciutat no l'afecta a l'hora de ficar-se dins l'estudi i pintar?

JHP: Ficar-me dins l'estudi i «esperar» aquesta hora de pintar és la meua vida, i la ciutat m'ofereix, entre moltes altres coses, la tensió, el debat i també diria una realitat de la qual no he volgut prescindir. Tensió i realitat, que continuen sent necessàries per al meu treball.

MdC: I, per acabar, ¿què és la pintura avui en dia?

JHP: Vaja..., tema difícil. Però et dic que és allà, que continuarà sent-hi i que continuarà havent-hi bona pintura. És un llenguatge, i com a tal, és perfectament vàlid. Potser el que passa és que massa sovint es confon la pintura amb la imatge. I, tot i que la pintura és una imatge, no s'ha de confondre amb el que potser avui entenem per imatge. La pintura no és reproduïble i és tàctil, té la necessitat de ser vista des d'ella mateixa, i en ella sempre serà més important el com està dit que el que es vol dir. Serà més important el *com* que la *idea*. Uneix el que és manual amb el que és intel·lectual, i això sempre ha creat pensament.

MdC: Indiscutiblement la pintura continua existint, però el seu llenguatge avui és més tancat: sol parlar d'ella mateixa, del mateix fet de pintar. La imatge (fotografia o vídeo) sembla com si pogués expressar coses més complexes o ser més narrativa. Però últimament vaig veient molts artistes que utilitzen la fotografia o el vídeo per parlar de pintura, és a dir, per, en certa manera, pintar. Sembla com si els interessés la pintura o el seu llenguatge, però que no sabessin o no volguessin utilitzar els mètodes tradicionals.

JHP: Aquestes dues últimes preguntes són les que ara es fan sempre a la pintura. No he llegit mai una entrevista amb gent d'altres suports a qui d'entrada se'ls qüestionari el mitjà que utilitzen. Però sí que és cert que la pintura avui parla més d'ella mateixa. No crec que això sigui dolent, sinó ben al contrari, ja que la col·loca on ha de ser, on ha estat sempre, ja que sempre s'ha valorat més, com et comentava abans, com estava pintada que el que expressava. No crec que hagi de ser narrativa i, en canvi, sí que ha de provocar els sentiments inherents a ella. Potser la imatge (fotografia i vídeo) ha de ser o pot ser més complexa i narrativa, perquè parteix d'altres suports en els quals crec que és més important la idea que no pas com està realitzada.

Espai, superfície i substància: reflexions sobre l'obra d'Hernández Pijuan

Arthur C. Danto, 2002

Més que viatjar, prefereixo tornar a un lloc conegut. En aquell paisatge, surto a passejar sovint. Em trobo embolcallat per totes bandes, en comptes de tenir la visió frontal del pintor plenairista.

Hernández Pijuan

Al principi de *The Transfiguration of the Commonplace* –el llibre on començava a establir els fonaments de la meua filosofia de l'art–, vaig construir una exposició imaginària, que consistia en nou plafons monocroms indestriables, cada un dels quals era un quadrat vermell. El meu propòsit era bàsicament el d'exercir un cert grau de pressió conceptual sobre la distinció entre obres d'art i objectes ordinaris, un propòsit imbuït d'una certa urgència filosòfica arran de la descoberta, realitzada pels mateixos artistes, que aquesta distinció no requeria cap base perceptiva. Aquesta descoberta es va produir a principi del segle XX, cap al 1915, amb la pintura monocroma, d'una banda, i els *ready-made* de Marcel Duchamp, de l'altra. Un dels meus quadrats vermells no era cap obra d'art, sinó simplement un plafó quadrat pintat de vermell, per qualsevol raó utilitària. Un altre era més aviat ambigu en aquest aspecte: era un plafó quadrat que jo m'imaginava pintat amb una capa de mini per un artista com Velázquez, per exemple, amb la intenció de realitzar-hi una pintura a sobre, encara que, per la raó que fos, mai no ho va fer. Els experts que autentifiquen la pintura de Velázquez tindrien algunes dificultats per decidir si l'obra en qüestió pertanyia al llegat artístic del pintor o no, ja que l'artista hauria escampat efectivament el pigment sobre el plafó, però en una època en què era impensable que existís la pintura monocroma. No tot és possible en cada moment, com l'historiador de l'art Heinrich Wölfflin va escriure en el text magistral *The Principles of Art History*.¹ En aquest sentit històric de possibilitat/impossibilitat, la pintura monocroma hauria estat impossible com a art a la Venècia del segle XVI, o a l'Espanya del segle següent. Certament, el fet que la pintura monocroma esdevingués

una possibilitat defineix en part el significat de l'art modern i, tenint en compte que quan una cosa és artísticament possible de seguida esdevé artísticament real, es pot concloure que l'existència de la monocromia va proclamar la realitat de l'art modern com a estil establert. Això no obstant, no totes les formes pintades de color vermell es van convertir en pintures monocromes quan la pintura monocroma com a tal es va fer possible. Així doncs, el problema de determinar on radica la diferència quan no hi pot haver bases visuals per a la diferència va esdevenir, com ja he dit, una urgència per a la filosofia de l'art.

Els altres quadrats vermells de la meua sèrie eren tots obres d'art, malgrat que tenien identitats diferents, i remeto el lector al text original, ara disponible en una excel·lent versió castellana, si vol explicacions i interpretacions detallades de com es descabdella tot plegat. Pel que fa al present assaig, dedicat a l'obra d'Hernández Pijuan, m'he d'aturar un moment en la distinció entre l'objecte físic –un quadrat pintat de vermell– i les diverses obres d'art –pintures monocromes vermelles–, a les quals el primer s'assembla tant que no hi ha diferències de percepció significatives entre ells. D'entrada, doncs, cal decidir on s'ha de situar la diferència, quan és invisible des de qualsevol propòsit pràctic. En certa mesura, aquest problema té un paral·lelisme en la distinció entre el cos humà i la persona, la identitat externa de la qual és el cos. L'obra d'art és tot allò que es veu més alguna cosa que no es pot veure, que jo he tendit a identificar amb el seu significat; de la mateixa manera que una persona és un cos més alguna cosa que no es pot veure per ella mateixa: l'esperit, o l'ànima, o la ment de la persona a la qual pertany aquell cos. El quadrat vermell que no és una obra d'art és com un cos sense ànima. Copsar l'obra, en qualsevol cas, és copsar l'ànima –o el significat– del quadrat vermell, si efectivament *té* una ànima. Mai no en podem estar segurs, i això és una dificultat indefugible; però la millor manera de començar és, a parer meu, decidir quines propietats de l'objecte físic pertanyen a l'obra, suposant que el seu significat sigui el que pensem que és, i quines no. Agafem-ne un cas senzill: tot objecte físic té un pes. Però és molt estrany que el pes d'una pintura pertanyi al significat de l'obra. Suposem que cada un dels meus plafons està fet de tela, el suport tradicional secular en l'art occidental. En alguns casos, les propietats de la tela pertanyen a l'obra, però en la

¹ Heinrich Wölfflin. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Barcelona: Óptima, 2002.

majoria no. En alguns casos, també, les dimensions físiques de la tela pertanyen a l'obra, però en d'altres no és així, i correspon a la crítica decidir, en cada cas, si la mida és rellevant per a l'obra o no.

Considerem ara la superfície. Segons la idea renaixentista clàssica, que entén el quadre com si fos una finestra on s'emmarca el tema –per exemple, una Anunciació o una Visitació–, la superfície de la pintura no intervé en la interpretació de l'obra, que es tracta, en efecte, com una pura transparència. L'artista, d'acord amb els principis d'Alberti, opta per posar l'espectador en presència de l'escena, o per fer present el tema. Això significa, idealment, que l'espectador hauria de posar entre parèntesis el fet que es tracti d'una pintura: la pintura s'hauria de retirar discretament, per dir-ho així, per afavorir una il·lusió. A la *Madona del Rosari* de Caravaggio, col·locada, idealment, en una capella i no en un museu, hauria d'haver-hi un moment en què la Verge i els feligresos semblessin pertànyer al mateix espai: la distinció entre les figures de la pintura i les de la capella s'hauria d'esvanir. El fet d'examinar la superfície amb l'esperit d'un expert de la pinzellada seria incompatible amb aquesta experiència.

Una de les diferències entre la pintura tradicional i la moderna és que les superfícies d'aquesta última no necessàriament s'han de considerar transparents, a la manera renaixentista. Són superfícies que cal observar, més que no pas mirar-hi *a través*. La pintura moderna és un objecte per dret propi, i no una escaleta que s'obre cap a un món il·lusori. Això no obstant hi ha diferències, i m'agradaria esbrinar què és distintiu en les superfícies d'Hernández Pijuan contrastant-les amb una altra sèrie de superfícies, les que trobem en les llegendàries *White Paintings* de Robert Rauschenberg, realitzades quan l'artista estudiava al Black Mountain College el 1951. Aquesta obra consistia en una sèrie de teles modulars on la pintura s'havia aplicat amb corrons, i les superfícies pretenien reflectir els canvis de llum, o atrapar les ombres dels espectadors que hi passaven per davant. Eren, com han comentat alguns assagistes, «fotografies» d'efectes fortuïts que, evidentment, no es van fixar mai. En aquest sentit, van tenir un impacte enorme en l'art subsegüent: el cas més famós és la composició de John Cage *4'33''*, que creava un camp de silenci en el qual els sorolls contingents de la vida quotidiana es transfiguraven en música. Cage qualificava les pintures de Rauschenberg d'«aeroports per a les llums, les ombres i les partícules». Podríem especular sobre quina

hauria estat la resposta de Rauschenberg davant d'una taca o un vessament accidental de vi damunt les seves superfícies blanques. Jo crec que, per més receptiu que fos amb l'atzar, les ditades o les taques accidentals les hauria esborrades, perquè les hauria considerat excrescències, incoherents amb l'esperit d'aquestes obres. Alguns mitjans, diuen, no admetien prou l'atzar per a Rauschenberg en aquella època, però certes modificacions de la superfície potser haurien estat massa atzaroses per a les superfícies d'aquelles pintures blanques.

Una observació més sobre les superfícies de Rauschenberg i podrem tornar a la pintura d'Hernández Pijuan. Em refereixo al fet que les *White Paintings* tenen superfície com a objectes físics i també com a obres d'art, malgrat que responen a identitats metafísiques molt diferents. Per exemple, en el cas de les superfícies físiques, sempre hi ha alguna cosa a sota, alguna cosa que es pot descobrir «penetrant sota la superfície». Però no hi ha profunditat en les *White Paintings* enteses com a obres, que són, podríem dir, pura superfície, com en el pla d'un teorema geomètric. Així, a la Definició 5 dels *Elements de geometria*, Euclides estipula que «una superfície és allò que només té longitud i amplada»; i a la Definició 7, «una superfície plana és una superfície que reposa uniformement sobre les seves línies rectes». La línia, doncs, no penetra la superfície, i no hi pot haver cap resposta completament satisfactòria a la pregunta de quina profunditat té una línia euclidiana. A les *White Paintings*, l'objecte físic existeix en funció de la superfície plana que aquest fa possible, a fi que llums i ombres hi puguin incidir. Pel que fa a l'obra, les superfícies no són més que bidimensionalitat abstracta.

Per un contrast crucial, les superfícies d'Hernández Pijuan són físiques. Tenen substrats significants. La seva densitat física facilita la profunditat metafísica que pertany a l'obra. Hernández Pijuan sempre té la possibilitat de revelar el substrat, i és important que l'espectador de l'obra l'experimenti com una obertura, com una via d'accés a allò que hi ha sota la superfície. En certa mesura, pintar, en el seu cas, és com llaurar la terra: una intervenció física, una rompuda de la superfície. Això confereix a les pintures d'Hernández Pijuan una qualitat terrosa. Les seves superfícies estan construïdes per fer aflorar el que hi ha a sota. I també els confereix una intimitat com la que hi ha entre el llaurador i la terra, gairebé sexual. Aquesta afirmació és pertinent fins i tot quan les pintures són completament monocromes, sense formes ni imatges imposades.

Ofereixen, podríem dir, una invitació a imaginar les seves profunditats, encara que no se n'hagi revelat cap a través d'obertures. La superfície *sembla* profunda. És, realment, una superfície expressionista abstracta, a les quals Rauschenberg s'oposava amb les seves *White Paintings*. Contemplades dins la història de l'art, les pintures d'Hernández Pijuan, com les del seu amic Sean Scully, són encarnacions contemporànies de les superfícies profundes i plenes de vida que pertanyen, essencialment, a l'expressionisme abstracte. Merleau-Ponty utilitza una expressió poètica: «La carn del món». En l'obra d'Hernández Pijuan, la superfície és *la carn de l'obra*. A parer meu, hi ha una relació interna entre el ventall d'imatges que es permet l'artista i la manera en què, com escriu Hegel, *Innere und aussere Welt machen erst zusammen die konkrete Wirklichkeit aus*. Les imatges, per dir-ho així, són u amb la pintura. O, atès que pintura i espai són u, l'espai mateix, en l'obra d'Hernández Pijuan, és imatge.

Hernández Pijuan comenta que les pintures de Franz Kline el van commoure profundament, pel «seu sentit de l'espai com a element viu i total del quadre, i no com un fons sobre el qual es dibuixa o se situa alguna cosa»² [p. 32]. Kline hauria aplaudit aquesta percepció. Ha estat un lloc comú qualificar l'obra de Kline de «cal·lígràfica», feta de contundents traços negres sobre superfícies blanques. Però Kline va precisar amb astúcia que els cal·lígrafs no pintaven els espais blancs que envoltaven els caràcters, mentre que en la seva obra els espais blancs eren tan decisius com les formes negres. I és així com hem de pensar –o experimentar– també les superfícies d'Hernández Pijuan. L'espai no és el rerefons de la imatge; espai i imatge s'entrellacen d'una manera integral, com el mateix artista explica en el text «Pintura i espai: una experiència personal», una conferència que va presentar, conjuntament amb una selecció de les seves pintures, com a tesi doctoral a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona el 1988:

El veritable problema ha esta, i continua sent, trobar un espai com a protagonista total del quadre. Diria que l'espai obert del paisatge viscut, i no un espai més

² Totes les cites identificades amb un número de pàgina que apareixen al llarg d'aquest assaig estan extretes de la publicació «Pintura y espacio: una experiencia personal», *Hernández Pijuan. Espacios de silencio 1972-1992*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2 febrer - 5 abril 1993, extracte de la tesi doctoral de Joan Hernández Pijuan *Pintura i espai: una experiència personal* (1988). [NdE]

imitatiu del de «fons-figura». Un espai com a element viu del quadre, i no com un fons sobre el qual es dibuixa o se situa alguna cosa. [p. 30]

Es tracta d'una distinció profunda. Imaginem-nos un artista cromanyó que dibuixa un cavall en una cova. El que fa és dibuixar la figura *sobre* la paret de la cova, com allò que Hernández Pijuan denomina un «espai imitatiu»? O hi ha un sentit més profund, segons el qual l'espai de la paret de la cova és protagonista per ell mateix, de manera que el cavall aflora màgicament de les profunditats misterioses dels murs (de la mateixa manera que, submergida en el líquid del revelat, la imatge d'un cavall emergeix a partir d'una placa fotogràfica)? Els coetanis de l'artista de la cova sabien perfectament com eren els cavalls: en aquest sentit, l'artista no els havia de comunicar res. Però fos qui fos la persona que va tenir l'habilitat d'evocar un cavall des de l'espai de la cova, havia de ser, per dir-ho amb el títol d'una coneguda exposició, un *magicien de la terre*. Podem imaginar-nos l'acte de crear una imatge com a part d'un ritual.

El terme anglès *to draw* explica aquesta segona manera d'entendre l'acte creatiu dels antics artistes de Chevigny. El significat més immediat de *to draw* és fer una marca en una superfície amb un pinzell, un llapis o un carbonet. Però també significa «extreure», «arrencar» (*to draw out*), com quan un dentista arrenca un queixal o un metge extreu el veri d'una ferida, o bé quan, mitjançant un interrogatori, s'arrenca una confessió d'un pres. La pràctica de l'art és substancialment diferent en aquestes dues lectures, i hi ha prou raons per creure que Hernández Pijuan pensa en les imatges com una cosa que es projecta més enllà o enfora (*drawn forth*) de l'espai protagonista de la pintura, més que no pas que hi està dibuixada al damunt (*drawn on*). És en aquest últim sentit, crec, que cal entendre la seva meravellosa afirmació que «la pràctica de la pintura és una forma de coneixement i no tant de comunicació, com s'afirma tan sovint» [p. 30]. Un cop més, ens trobem amb una paraula, «coneixement», que té més d'una possibilitat. D'una banda, hi ha el coneixement que s'analitza exhaustivament en les disciplines de l'epistemologia, el coneixement proposicional, que permet comprendre el nombre *pi*; o aquest altre que, per mitjà de la percepció, permet saber que la poma és vermella i que la pluja mulla. Però també hi ha el poderós sentit bíblic en què es diu que Adam va «conèixer» Eva, on «conèixer» significa compromís carnal.

Hernández Pijuan distingeix sovint entre el coneixement, com s'exemplifica en l'acte de pintar, i allò que denomina «comunicació». I malgrat que, si l'espai és protagonista, hi ha un sentit directe i immediat que permet inferir una certa intercomunicació entre artista i espai —com entre dos amant en l'acte de l'amor—, no és difícil entendre el que vol dir. Hernández Pijuan postula que el significat de les pintures no és, en el seu cas, lingüístic o proposicional, com es dedueix del fet que digui que està més interessat en «com ho dic» que en «què vull dir». I això implica que l'explicació crítica, en el seu cas, ha de consistir més a registrar els termes del discurs o del «dir» que no pas en el «contingut» d'allò que es diu. L'equilibri és delicat en cada cas concret, però és evident que hi ha tot un corrent crític —gairebé ortodox des de l'emergència dins el discurs artístic d'un paradigma lingüístic—, que aborda la pintura des d'una perspectiva semiòtica i sintàctica, que no s'adequa gens a l'obra d'Hernández Pijuan, com tampoc no s'adequava a l'estètica de l'expressionisme abstracte. La mentalitat que cal activar per afrontar l'obra és una modalitat una mica passada de moda, la del *sentiment*: es tracta de representar trobant les formes que emergeixen de l'espai per mitjà de l'acte pictòric. Així, agafant una de les seves formes característiques, la del xiprer, per exemple, el que cal és *sentir amb l'artista* com el xiprer pren forma amb una certa inevitabilitat, i no limitar-se a anotar, com en una interpretació de signes: «Ah, un xiprer!»

Així doncs, en l'obra d'Hernández Pijuan, la superfície d'una pintura no és com la d'una pissarra on dibuixem marques, sinó una cosa d'una naturalesa completament diferent: és «un espai d'alguna cosa viscuda» [p. 35], com un camp cultivat per extreure'n la subsistència, o fins i tot un bosc ple d'éssers amagats. El filòsof Heidegger es va apropiat per al títol d'un dels seus llibres del terme *Holzwege*, que fa referència als camins que els llenyataires obrien als boscos, camins que et permetien entrar i sortir, però no travessar el bosc. El llibre de Heidegger consisteix en quatre camins d'aquests que s'endinsen en un tot integrador, que ell no dubta a anomenar Ésser. Heidegger es queixa sovint que els filòsofs han perdut el contacte amb l'Ésser des de temps immemorials, i assumeix la tasca de fer-nos adonar de la proximitat de l'Ésser. Potser hauria estat presumptuós, per part d'Hernández Pijuan, haver utilitzat qualsevol paraula catalana que pogués correspondre a l'alemany *Sein* (Ésser) en el sentit que l'utilitza

Heidegger. Però sens dubte la paraula «espai», entès no com un fons sinó com un tot integrador dins el qual vivim, té aquest sentit de plenitud, d'«allò on existim», que era el punt de partida de Heidegger a *Holzwege*. I trobo molt simptomàtic que Hernández Pijuan parli específicament de transitar per uns camins en l'espai que no el porten enlloc, com si passejant pels àrids paisatges del seu país hagués tingut la mateixa idea que va tenir Heidegger enmig dels ombrívols boscos d'Alemanya. Crec, doncs, que cal experimentar les pintures, aquests camins a través de l'espai, com el medi del nostre ésser.

Fins i tot si l'Ésser, en la filosofia de Heidegger, és, com l'espai en el cas d'Hernández Pijuan, la condició primordial del pensament i de l'acte pictòric respectivament, aquests no són els punts d'on nosaltres partim com a pensadors i artistes, sinó, amb una mica de sort, el lloc on arribem, quan prenem consciència de fins a quin punt ens n'hem allunyat i empenem, manllivant el símil que utilitza Hernández Pijuan, el «camí de retorn a la terra». En la seva narrativa, aquesta «recuperació» es produeix després d'un període d'alienació, quan va començar a pintar «objectes d'una gran simplicitat», en comptes de, sota la influència dels seus models expressionistes abstractes, plasmar gestos en l'espai pictòric –és a dir, tal com jo ho veig, sobre les superfícies—. A diferència de la immediatesa que prometia el gestualisme, «es va crear una distància» entre ell i la seva obra, que «es va convertir en obra acadèmica, en gest pel gest». La salvació artística li va arribar amb la descoberta de l'espai com una cosa viscuda, on «els objectes formaven límits o referències de l'espai com el punt i la incisió que traça un avió en el marc del cel».

El terme «límits» ens remet als dos sentits de superfície que apuntàvem al començament: les superfícies radicalment externes de les *White Paintings* de Rauschenberg i les superfícies internes d'Hernández Pijuan. Les «ombres i llums» que s'instal·len d'una manera efímera sobre les superfícies blanques de Rauschenberg no són de cap manera límits. No defineixen els espais on reposen. No formen part de la realitat dels plafons, que no les poden retenir gaire temps. No sorgeixen del seu interior, com en l'espai real, que es forma entorn d'una casa o d'un arbre o d'un rengle d'arbres, que després poden ser retinguts en la pintura, o per la memòria d'algú que passeja pel camp o en traça els límits, com un pagès. Hi ha obres d'Hernández Pijuan que

consisteixen en simples marques concèntriques circumdants, que impliquen les vores de la pintura com a part de la realitat de l'espai delimitat. Tanmateix, no trobem aquesta implicació en les *White Paintings*, ja que no hi ha cap connexió interna entre les ombres i les vores de l'obra. En una magnífica crítica adreçada a l'obra de Frank Stella, Michael Fried parla de l'«estructura deductiva» de les severes teles en blanc sobre negre que feia Stella en aquella època. Aquelles teles consistien en repeticions de la forma de la tela sobre la mateixa tela. Era com si convergissin des del centre cap a les vores, engrandint-se progressivament, fins que la forma més externa coincidia amb els límits de la tela. Fried utilitzava el terme «deductiu» per indicar que la forma real de la tela era el límit on convergien les formes pintades ordenadament. Va ser una idea inspirada connectar el cos material d'aquestes obres amb la seva ànima. Les pintures eren, en aquest sentit, gairebé metafísiques, malgrat que Stella rebutgés de soca-rel aquesta percepció en afirmar: «El que veus és el que veus.»

En les pintures d'Hernández Pijuan, però, les delimitacions concèntriques són, per dir-ho així, orgàniques i de tempteig, com el camí que traça un caminant, humà o animal, seguint els contorns d'un camp, com s'observa en una pintura de 1998, *Camins al límit*, o en una altra de 2001, *El camí de la perdiu*. Aquestes obres produeixen la sensació d'algú que recorre un camí, pas a pas. Sigui quina sigui la interpretació d'aquestes teles, tota l'obra d'Hernández Pijuan es fonamenta en la terra mateixa (i, de nou, el terme anglès *ground* permet la doble lectura, de «terra» i de «fonament»): la terra que fa créixer les coses i on les coses reverteixen, el fang, el sòl, el paisatge, la propietat que pots treballar, plantar, llegar i heretar, la que pots cloure amb tanques i contemplar, la que tens sota els peus quan camines. És tracta d'una concepció de la terra que sorgeix de l'experiència personal, i no d'una aplicació al paisatge de certs principis conceptuals de la pintura contemporània.

...i per això penso que aquells espais es van situar sempre dins d'un sentiment de paisatge viscut, íntim i, també, banyat per la seva pròpia llum. Una pintura sense contrastos, sense figura, sense fons, bé podria entrar en postulats més teòrics, però penso que aquest no era realment el cas, ja que sí, conceptualment, jo em trobava en la realitat del meu paisatge i en la realització... És possible que el

minimalisme i el «conceptual» contribuïssin a aquesta visió del paisatge. També el sentiment personal. [p. 38, 40]

Hi ha un impuls crític que s'entesta a situar l'obra d'un artista dins un moviment o estil, encara que de vegades no hi tingui gaire a veure, internament parlant. En el fragment que hem citat, Hernández Pijuan s'aparta del minimalisme entès com a filosofia i moviment formal, malgrat que hi pugui haver certes afinitats externes amb l'art minimalista que es va desenvolupar a Nova York a final dels seixanta i que es va internacionalitzar amb exposicions llegendàries com *When Attitudes Become Form*, de Harald Szeemann, instal·lada a la Kunsthalle de Berna el 1969. Però el minimalisme – com el practicaven, canònicament, Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin i Carl André– es va materialitzar dins una xarxa de proposicions i contraproposicions filosòfiques, cap de les quals no té la més mínima connexió amb la visió d'Hernández Pijuan. Els objectes minimalistes no es poden separar dels discursos que exemplifiquen. En primer lloc, el minimalisme incorporava l'exploració de materials que sovint eren industrials, com fusta contraxapada, làmines de metall, poliestirè o maons, molt sovint fabricats per treballadors especialitzats. La pintura es va incorporar al minimalisme només en referència a un concepte de superfície que contrasta totalment amb la d'Hernández Pijuan, el qual deixa ben clar que «he treballat i continuo treballant amb materials molt tradicionals: olis, aquarel·les, gouaches, també acrílics, i més recentment, per les necessitats d'aquesta altra pastositat del material, sovint barrejo els olis amb una mica d'esmalt industrial» [p. 44]. A Hernández Pijuan no se li acudiria encarregar a algú altre –un «especialista» o un ajudant– la feina que és la seva raó de ser com a artista: la de trobar el seu camí, una i altra vegada, a través de l'espai dels seus paisatges. La sobrietat de les seves obres no les fa minimalistes, de la mateixa manera que la forma d'utilitzar la pintura tampoc no les fa expressionistes abstractes: «La meua pintura mai no ha volgut fer la sensació d'espai immens, ni l'*all over*, ni el *dripping*, ni el gest, ni l'expressió de la pintura americana», escriu [p. 38], malgrat que hi hagi semblances de caire, repeteixo, totalment extern entre la seva obra i la de l'Escola de Nova York.

Jo sóc massa americà i, sobretot, massa novaiorquès per gosar afirmar de l'obra d'Hernández Pijuan que expressa la mena de «catalanisme» que s'evoca de vegades en

connexió amb l'obra de Joan Miró. Però vaig aprendre del meu amic Robert Motherwell un concepte que ell denominava «el principi creatiu original» i al qual recorria per explicar el caràcter idiomàtic personal de la gran pintura. «El problema americà», va declarar en una entrevista, «és trobar un *principi creatiu* que no sigui un estil, que no sigui estilístic ni una estètica imposada». I en una altra ocasió, postulava que «amb aquest principi creatiu, els artistes americans moderns podrien deixar de ser manieristes». Aquest principi va transformar Gorky –l'exemple del qual era un referent per a Motherwell– d'un manierista dels codis moderns en un artista original. El problema era trobar la manera per aconseguir que una persona fos autèntica amb ella mateixa i, alhora, fos moderna. Motherwell insistia sovint en la importància del fet que hagués crescut a la Califòrnia de preguerra... («Els turons de Califòrnia són ocres la meitat de l'any»). Hernández Pijuan parla exactament en els mateixos termes quan es refereix al paisatge rural on va créixer:

Si l'obligada referència als orígens sempre pot aclarir conceptes, el meu origen aragonès per part de pare i de la Segarra lleidatana –també un paisatge sec i dur– per la materna, i després el de la nostra masia a Folquer (La Noguera), tots ells paisatges veïns, d'espais uniformes, alternativament verds, grocs o ocres, i que es podrien emparentar amb aquesta mena de sobrietat i de parquedat en la utilització d'elements i amb aquest gust pels espais sols, de silenci, que uns anys més tard dibuixaran les superfícies llises i netes dels meus quadres. [p. 34]

El que sens dubte és cert és que, com escriu Hegel, «cada individu és fill de la seva època», i per més allunyat que hagi estat Hernández Pijuan, tant en la geografia com en l'esperit, dels centres metropolitans on, durant la dècada dels seixanta, van emergir el minimalisme i el conceptualisme, defineixen una atmosfera en la qual ell podia buscar el seu «principi creatiu original» d'una manera que pertanyia al seu moment en la història.

Les «superfícies llises i netes» de les pintures d'Hernández Pijuan no són, doncs, imitacions de la realitat visual dels paisatges en els quals ha viscut com a individu, sinó aquests paisatges transformats en espai dins el seu estudi, al cavallet, que l'artista

explora d'una manera que recorda –o reproduïx– la manera de vorejar un camp, o d'obrir una drecera en diagonal enmig d'allò que constitueix, suposo, l'esparsa vegetació dels «paisatges secs i durs» del seu món. En un prefaci exquisidament evocatiu al catàleg de la seva exposició a la galeria Ramis Barquet de Nova York l'any 2000, Hernández Pijuan comentava:

Durant les primeres hores del matí, quan la meua manera de viure canvia de la ciutat al camp, és quan em trobo reprenent un dels camins que he recorregut moltes altres vegades, encara que no em porti enlloc. En aquest moment és quan descobreixo un paisatge que, malgrat que hagi estat sempre el mateix, em sembla nou, perquè sempre es poden percebre certs detalls que el distingeixen dels dies precedents: un matís en la llum, una remor somorta, una flor que s'ha desclòs a l'alba, les roderes d'un tractor o una ratlla a l'horitzó que no havia percebut fins aleshores... Aquests són els moments que, emmarcats i ordenats en una composició pictòrica, han perfilat gradualment el meu art.³

Me l'imagino (i, per descomptat, és pura fantasia) dret davant d'una de les seves teles, tan treballades i alhora nues i austeres, revivint aquestes caminades que ens remetien al *Holzwege*. Què hi veiem, realment, en les pintures? Les roderes d'un tractor, una ratlla a l'horitzó, potser una paret, una casa, una flor que es bada... Poca cosa més. Són els «detalls» que fan del mateix paisatge explorat a l'estudi una aventura que s'endinsa en el caràcter inexahurible de la realitat.

No cal dir que els colors, tendents al monocrom, de les pintures d'Hernández Pijuan són els colors viscuts dels espais que envolten els seus passeigs: ocres i verds, o els marrons de la terra artigada, o el blanc d'una llum recordada («Ahir, a San Sebastián, la llum era increïblement blanca. No sé si passa gaire sovint, això que sigui tan blanca...») Un cop més, no parlem del pintor plenairista, que col·loca el cavallet davant del paisatge i intenta copsar els colors canviants de la natura al llarg del dia, com feia Monet: «La meua manera de pintar té ben poc a veure amb l'impressionisme», afirmava

³ Joan Hernández Pijuan, text per al catàleg de l'exposició *Joan Hernández Pijuan, New Paintings*. Nova York: Galeria Ramis Barquet, 29 de març - 8 d'abril 2001. [NdE]

Hernández Pijuan en una entrevista amb Maya Aguiriano. Són els colors dels passeigs recordats, que inunden els espais circumdants. I el mateix es pot dir de les imatges quan emergeixen en l'espai pintat:

És com si, en pintar, descobrís la naturalesa a partir d'allò que pinto. [No sé si m'explico:] Jo estic treballant en les buguenvílies i, de sobte, les buguenvílies desapareixen i comencen a aparèixer unes formes de fulles, o de plantes, que és quan penso que estic recuperant el pla. Aquesta fulla, que parteix d'una planta de saló, posada en un altre quadre més vertical, se'm converteix en un xiprer. De sobte el xiprer, si canvio la posició del quadre, se'm converteix en un núvol i estic pintant núvols. [p. 50]

I aquesta també és la manera en què s'experimenten les seves pintures: es reconstitueix la realitat conjugant les possibilitats de les formes. No revelen els seus significats instantàniament, com descobreix l'espectador. A finals de l'any passat, em va arribar un paquet de Barcelona que contenia una litografia, un regal de l'artista per desitjar-me bon any. Era tan austera com bonica, però amb una certa indeterminació de contingut i, en conseqüència, de significat. La vam fer emmarcar i la vam col·locar sobre una cadira, perquè tothom la pogués veure. Intentaré descriure-la: l'amplada de la imatge supera l'alçada gairebé en un terç. Les vores de la làmina imposen un rectangle d'un gris platejat que contrasta amb el càlid color sorrenc del paper, les proporcions del qual són més o menys semblants. Damunt el rectangle gris, l'artista hi ha dibuixat, amb llapis, el perfil d'un cercle aplanat. Dins d'aquest cercle, hi ha una forma de color blanc brillant que fa la impressió d'estar pintada. I al bell mig d'aquesta forma blanca, hi ha un cercle dibuixat amb llapis. Podria tractar-se d'un plat sobre unes estovalles en una taula. O un tancament dins un tancament dins un tancament. El que és més emocionant en aquesta obra és una misteriosa forma negra d'identitat dubtosa. Tothom l'examina. Alguns la interpreten com pebre –o un peix– en un plat. D'altres hi veuen una forma vaginal. D'altres diuen que és un ocell –un periquito– penjat d'una anella. A parer meu, algunes lectures es poden descartar basant-nos en un criteri de coherència amb l'esperit general de l'obra de l'artista i del món que plasma. Però fins i tot dins d'aquests límits, a

ningú no el satisfà completament cap d'aquestes lectures. Potser el cercle és una bassa? Un jardí tancat? La forma negra és un xiprer o una fulla? Sigui com sigui, hi ha una unanimitat absoluta, per part dels qui s'ho miren, que l'obra és viva i intensa, i això és ben veritat. Aquest és el sentiment que irradia el conjunt de l'obra d'Hernández Pijuan.

Quan la meua dona i jo vam veure les seves pintures, ara fa uns mesos, en el decurs d'una intensa visita al seu estudi de Barcelona, vam sentir d'una manera immediata i intuïtiva que ens trobàvem davant d'un cas de creació pictòrica en la seva vocació més alta. No era la mena d'obra a la qual responien els meus escrits quan, als anys seixanta, vaig començar a pensar en l'art com un terreny on podia aportar alguna cosa útil com a filòsof, i amb el qual m'identificava. Però, tanmateix, era la mena d'art sobre el qual m'hauria agradat escriure, si mai hagués escrit sobre filosofia de l'art. Em vaig adonar, tan bon punt vaig veure les seves pintures, que les omplia allò que m'havia atret cap a l'art en un principi, molt abans de ser filòsof, i que no era altra cosa que grandesa, encara que sigui impossible traduir-la en paraules.