



# JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

## Volviendo a un lugar conocido 1972-2002

---

**Fechas de la exposición:** del 22 de enero al 23 de marzo de 2003

**Comisaria:** Maria de Corral

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

**Itinerancia:**

- Musée d'Art et d'Histoire, Neuchatel, Francia (14 junio - 14 septiembre 2003)
  - Malmö Konsthall, Suecia (5 noviembre 2003 - 8 de febrero 2004)
  - Galeria d'Arte Modena, Bologna, Italia (fechas pendientes de confirmación)
- 

Esta muestra se enmarca en el programa "Arte Español para el Exterior", por el cual el Ministerio de Asuntos Exteriores organiza una serie de exposiciones monográficas de diferentes artistas españoles contemporáneos, que se ha iniciado en el marco de la Presidencia Española de la Unión Europea

---

***La pintura no es reproducible y es táctil,  
tiene la necesidad de ser vista desde sí misma,  
y en ella será siempre más importante  
que lo que quiere decir el cómo se dice.  
Será más importante el cómo que la idea.  
La pintura une lo manual con lo intelectual,  
y eso ha creado siempre pensamiento.***

<sup>(1)</sup>  
Joan Hernández Pijuan, entrevista con María de Corral

Esta exposición recoge, a través de unas ciento cuarenta obras –pinturas, dibujos y grabados–, los momentos más importantes en el desarrollo y la evolución de la trayectoria artística de Joan Hernández Pijuan (Barcelona, 1931) desde los años setenta hasta la actualidad. Fiel desde sus inicios a la abstracción, su obra es testigo de los cambios pictóricos más sustanciales producidos en las tres últimas décadas, y sin embargo no ha pertenecido a ninguna tendencia o movimiento generacional.

A lo largo de su trabajo, Hernández Pijuan aborda temas como el espacio, la memoria, el paisaje o el vacío, tomando como eje argumental el análisis exhaustivo de los componentes de la pintura, y en definitiva, la comprensión de la pintura como una forma de conocimiento. El paisaje, interiorizado y convertido en memoria pictórica, es el elemento vertebrador en la obra de Hernández Pijuan; un paisaje que evita la descripción y se convierte en un diálogo permanente entre la experiencia personal, la memoria y la materialidad de lo pictórico, a lo que hay que añadir la intención, siempre presente en su trabajo, de orientar la pintura hacia nuevas direcciones.

Las preocupaciones plásticas de Hernández Pijuan han ido surgiendo desde su propia práctica artística. Si bien en los años sesenta su trabajo se desarrollaba en el marco del expresionismo, a lo largo de esta década evolucionó hacia un interés cada vez mayor por el espacio, quizás su concepto fundamental.

Fueron ganando importancia entonces las superficies vacías; las obras adquirieron un aspecto austero y contenido, el trazo gestual se convirtió en un elemento geométrico. Así, en la década de los setenta su obra se mantuvo alejada de las tendencias que en aquel momento reivindicaban la pintura en oposición a las prácticas conceptuales, y también de las corrientes pictóricas de orientación social. Del mismo modo, en los años ochenta Hernández Pijuan se distanció de la exhuberancia cromática y la pintura narrativa características de la década.



La exposición se inicia en los años setenta, momento en el que el tema del paisaje sugirió a Hernández Pijuan nuevas dimensiones pictóricas. En obras como *148-149 cm* y *Regle groc*, ambas de 1972, o *Paisatge amb acotació 0-135* (1974), el pintor reflexiona sobre la cuestión del fondo de la pintura, y trata el espacio como la acotación de un lugar preciso. Divide el espacio horizontalmente, con elementos como la regla, o utiliza instrumentos de medición como anotaciones topográficas o fondos milimetrados.

A mediados de los setenta la vivencia del paisaje real, concretamente los grandes campos monocromos de la Segarra leridana, que Hernández Pijuan conoce profundamente y observa desde su estudio en Folquer, transforman su trabajo en un espacio exclusivamente pictórico compuesto por severos campos de color formados por texturas y gradaciones. Estas obras austeras, de equívoco aspecto mini-malista, son, en palabras del artista, "...campos sin cielo, sin horizonte ni interrupciones, sin otros límites que los propios del marco de la misma ventana." Buen ejemplo de ello son dos trípticos del año 1977, *Tríptic I* y *Tríptic II*, obras pintadas minuciosamente, con una pincelada corta e insistente, en las que el color adquiere un movimiento sutil y representa un paisaje interiorizado. Las obras de finales de los setenta son ya un diálogo abierto con el soporte a través de procedimientos diversos como la acuarela, el óleo y el uso de escalas y medidas, como muestra la obra *Llapis plom, 4H-H-B-2B-4B-6B* (1978), compuesta por rítmicas gradaciones de lápiz.

Si en estos trabajos el espacio en sí mismo, demarcado y concreto, ocupa el centro de interés y se caracteriza por el rigor compositivo y estructural, en los años ochenta Hernández Pijuan empezaría a introducir nuevas formas en su pintura, persiguiendo los ritmos que le ofrecían los materiales, las pulsiones derivadas del gesto y del dibujo. Se fue acercando más a la inmediatez de la ejecución, reclamando un diálogo más pronunciado con el soporte y con los valores exclusivamente plásticos. Aparecieron motivos como la flor, la catedral, la casa o el ciprés, en los que la abstracción seguía presente pero que, al mismo tiempo, remiten a elementos de ese paisaje rememorado tan característico en todo su trabajo. En estas obras el espacio parece abrirse, como en *Buguenvil-lees a Son Servera* (1982), y la trama de pinceladas deja respirar el color de las capas inferiores hasta transformarse en manchas de color. En la segunda mitad de los ochenta la materia se convirtió en protagonista y el dibujo adoptó un tono rotundo. De esta etapa destacan las obras *Paisatge* (1984), *Xiprers a Folquer* (1985) y *Pati amb Xiprer* (1986), donde aparece el marco, otra de las constantes compositivas del pintor. El marco dentro del marco parece acotar un espacio en el que es posible la aparición de la pintura, en este caso el paisaje y sus dimensiones abstractas, lingüísticas o literales.

Durante la década de los noventa Hernández Pijuan retomó la complejidad textual de sus obras de finales de los setenta y principios de los ochenta. Cambió el pincel por la brocha, utilizando con frecuencia la espátula, y empezó a dibujar con carboncillo directamente sobre el óleo, creando un diálogo cada

vez más intenso y radical con el lienzo, como ocurre en *Flor amb límits verds* (1996). En pinturas como *Paisatge ordenat* (1995), *Terres blanques* (1996) y *Mirando dejaba pasar el tiempo* (1998) el pintor transforma la superficie en una trama de líneas o puntos que recrean los surcos y los caminos ya andados, o en obras *Com una flor* (1999) o *Huella sobre blanco* (2000) en las que aparece una figura sola o doble sobre una superficie empastada. La primacía del color – blanco, siena o negro– vuelve a ser prácticamente absoluta, y el espacio de la tela adquiere un total protagonismo, como demuestra *Projecte per a un paisatge* (1991) y la *Sèrie blanca* de 1997. Algunas pinturas sugieren la memoria de un viaje ya realizado, como *Tríptic de Granada* (1994), en el que la aparición de la celosía cierra el paso desde el interior hacia el exterior de los años ochenta.

En palabras de Dan Cameron, pinturas como *Huellas en los límites* (2000) y *Memòria del Sud 6* (2002) retratan "...no el paisaje propiamente dicho, ni siquiera las huellas que alguien deja a su paso, sino la imagen del viaje en la propia mente. Que es la exploración más elusiva, pero quizás también la más gratificante que podemos recrear."

La obra de Hernández Pijuan reconcilia abstracción e imagen, superficie y símbolo, espacio y vacío. Hablar de evolución en su trabajo es, por tanto, referirse a un conjunto de giros, cuestionamientos e interrogaciones a través de los cuales Hernández Pijuan ha conseguido sobrepasar los límites estrictos del oficio pictórico y ensanchar la pintura hacia nuevas direcciones.

#### NOTAS

(1),(2) Citas extraídas del catálogo de la exposición *Joan Hernández Pijuan. Volviendo a un lugar conocido, 1972-2002*. Madrid/Barcelona: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003  
JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. *Camí horitzontal*, 1996. Colección Virginie Pradère, París.

---

**Exposición realizada con la colaboración de SEAT,  
empresa patrocinadora del MACBA y de esta muestra**





## **Conversación en voz baja. Entrevista a Joan Hernández Pijuan**

**María de Corral**

---

*En pintura, lo único que vale la pena no se puede explicar con palabras.*

Georges Braque

---

María de Corral: ¿Cómo se definiría, como pintor o como artista visual?

Joan Hernández Pijuan: Para mí la mirada y la sensibilidad son muy importantes. La transformación de la pastosidad de la pintura en «pintura», también. Para mí la palabra «artista» ha tenido desde siempre un significado muy ampuloso, y por eso me he calificado siempre, hasta en el mismo carné de identidad, como pintor.

MdC: ¿Qué circunstancias en su vida explican su decisión de ser artista o pintor?

JHP: Eso es muy difícil de explicar; en mi familia no hay ni hubo nadie, ni por parte paterna ni materna, a quien le interesara el tema. No sé si es algo extraño, pero sí debe de ser frecuente, puesto que he conocido a bastantes personas interesadas en la pintura, en el arte, que también son casos únicos en sus familias. Yo diría que pueden ser historias que posiblemente no se heredan, que no se aprenden, sino que están. Como es natural, empiezo y sigo durante unos años no sabiendo nada, intentando superar mis torpezas a base de voluntad. Ya más tarde, cuando fui a la Facultad de Bellas Artes, me costaba mucho creerles cuando me decían cómo se debía pintar, todo aquello de la pincelada fluida, a lo «impresionista». Posiblemente en el transcurso de mis años de trabajo, de todos estos años, desde mis principios como pintor nada hábil –nada fácil, diría–, lo que he podido ir haciendo es llevar la pintura a mi terreno.

MdC: ¿Se considera un pintor clásico que se interesa por el orden, el equilibrio, la materia?

JHP: Sí, sí, y además desde siempre he trabajado con materiales totalmente clásicos como el óleo y el lienzo montado en su bastidor, con la tela muy tensada y frontal. Y añadiría que, al empezar, con mucho orden para mantener el equilibrio; orden y equilibrio que luego en el trabajo pueden, evidentemente, romperse. Siempre me han gustado la pastosidad y la densidad visual del óleo más que la del acrílico y el recorrido de la mano sobre esa materia. No me he movido nunca en otros terrenos, como en la escultura, por ejemplo. Cuando lo he intentado, no me lo he creído. Debo necesitar todavía de la superficie plana, de las dos dimensiones.

MdC: La naturaleza ha sido siempre su *leit-motiv*, al menos en los últimos treinta años. ¿Qué significa para usted la naturaleza?

JHP: Bueno, yo tengo unas raíces maternas que, como ya te dije, vienen del campo, de un paisaje para mí muy querido y especial, que es toda esa parte de La Segarra. De muy pequeño pasé allí parte de la guerra y una época durante la posguerra, y la memoria de este espacio, el orden, el aprovechamiento de los lindes, los muros de división, las cabañas, los espacios vacíos... Es un paisaje cuyos elementos son siempre como unidades, nunca están en plural, y



en el que puedes seguir claramente el recorrido de un pájaro entre dos árboles. Añadiría que con frecuencia pienso que ese paisaje ha condicionado mi forma de ser y de vivir, y por ello también, claro, mi forma de pintar. Y esto comenzó a ser posible en cuanto me desprendí de condicionantes «culturales» que no me correspondían y tomé los míos propios.

MdC: ¿Ha pensado alguna vez que puede ser considerado un artista obsesivo, al utilizar sistemáticamente la naturaleza como referente?

JHP: Sí, lo he pensado y puede ser cierto. De hecho, he dicho muchas veces que la pintura es una obsesión y no sé si será por esa dualidad de juntar pensamiento y manualidad, por ese transformar con inteligencia de pintor una materia.

Realmente, pretendo escaparme, salirme de mi espacio, por esa cosa de no ser dependiente de un «estilo», pero en un mismo cuadro, empezado con voluntad de «romper», esa obsesión por mi «orden» acabará ganadora. Lo que sí intento siempre es establecer un diálogo con el cuadro, no un monólogo en el que solo yo tenga algo que decir, sino que el azar, lo imprevisto o lo indeterminado puedan desempeñar un papel importante en el transcurso de la realización de la obra; si estas abierto al diálogo, este puede abrirte nuevos caminos tanto conceptual como formalmente. En ese diálogo, en ese descubrimiento de lo imprevisto, podrán ir creciendo nuevas formas de conocimiento.

No sé si empleo sistemáticamente la naturaleza como referente. Sí que está con frecuencia presente, pero es evidente que hay veces que no. Lo que ocurre es que quizás sea también mi pintura la que puede haberse convertido en paisaje por sí misma, sea por esa sensualidad y pastosidad de la materia, por la «tensión» paralela a la que puede producirme el paisaje, por la misma frontalidad del cuadro y también, por qué no, por los formatos.

MdC: ¿Cree que es importante crear un mundo personal, ha sido algo que le ha inquietado? ¿Le preocupa la idea de ser trascendente, de dejar una huella, una impronta, en una futura historia del arte? ¿O bien cuando pinta los cuadros nacen y mueren en sí mismos?

JHP: Bueno, esa es una de las obsesiones que –francamente y en serio– no me he planteado en absoluto; lo que quizás ocurre en mi recorrido es que, a medida que he ido encontrando mi «manera», y sin pretensión de que fuese distinta, ha podido crearse un paralelismo entre mi forma de ser y mi pintura, pintura que por haber seguido siempre mi propio dictado no ha estado demasiado metida en lo que debía hacerse en cada momento. Es posible que esa sea la razón por la que no se me ha podido encasillar casi nunca de una manera muy clara, ni siquiera desde la crítica que cuenta por décadas: los setenta, ochenta o noventa. Casi nunca he sido seleccionado para una exposición de tendencias o de décadas; en estos momentos solo recuerdo *Pintura dels setanta a Barcelona. Superfície i color*, en el MACBA, y quizás alguna otra, posiblemente en “la Caixa”. He ido trabajando casi siempre en mi soledad, con unos resultados que –mejores o peores– me han situado donde estoy. Y no me puedo quejar.

Sobre la trascendencia... No sé, no me preocupa demasiado; pienso que un cuadro es un cuadro y que empezará su recorrido «real» en cuanto salga del estudio, en cuanto, al ser expuesto, pase a ser «realmente» obra, y cuando el tiempo lo sitúe en su sitio.

MdC: ¿Qué artistas clásicos o contemporáneos le han servido o inspirado en su arte, no solo plásticamente sino intelectualmente o por su actitud?

JHP: Clásicos... no lo sé. Algunas veces han dicho que una referencia puede ser Zurbarán. De la pintura contemporánea es evidente que me han tocado cosas más de cerca, y en diferentes momentos ha habido artistas que me han interesado e influido bastante. Como a muchos de mi generación, en los sesenta me marcó el expresionismo abstracto. Mucho más tarde, cuando empecé a ser yo, pienso que actitudes como las de Lucio Fontana o Cy Twombly, con esa especie de «desfachatez» en la «realización» del cuadro, y quizás Giorgio Morandi por su



silencio, efectivamente han marcado mi trayectoria. Hay una fotografía maravillosa de Fontana, de espaldas, con un chaleco negro y camisa blanca algo arremangada, con un cúter en la mano, plantado frente a una tela en blanco, los pies algo separados, que define perfectamente «su» tiempo de «pintura». Y en relación con mi obra puedo decirte que es como si cada vez me interesara menos alargar el tiempo de realización, como si me interesara más el momento de empezar y terminar, para aprovechar «ese» tiempo maravilloso de tensión. Sin ser un *connaissanceur*, puede haber en lo mío más referencias de las artes primitivas o populares, por lo que, de nuevo, volvemos al campo.

MdC: Cuando dice que lo que le interesa es el cuadro empezado y terminado, ¿significa ello que no le interesa el proceso? Yo pensaba que, en cierta medida, el proceso era determinante en su obra. Ya que usted pinta con óleo, que tarda bastante en secar, sus pinturas tienen muchas capas de color, y sobre ellas dibuja de una forma muy espontánea o muy inmediata ¿Cómo dice que no le interesa el proceso?

JHP: Pues sí, me interesa cada vez menos el proceso en el sentido de las distintas sesiones, tomar y volver a retomar el cuadro. Intentaré explicarme: estos cuadros grandes que están por aquí tienen muy poco tiempo de trabajo material. En cuanto empiezo a poner color, lo hago, porque ello ya tiene sentido; y entonces todo se sucede escalonadamente y provocado por lo que ya está en la tela, en decisiones muy rápidas, hasta que sitúo, provocado por la misma materia, ese dibujo o esa acotación. Y el óleo, por su secado lento y su pastosidad, al dejar que un color penetre en el otro y permitirme esa incisión con el carboncillo o con la espátula, sigue siendo mi material idóneo. Intento trabajar en la tensión de ese tiempo de pintura; en cuanto dejo el cuadro, ahí está. Esa otra reflexión, en otro tiempo, puede no servirme más que para quedarme con él o eliminarlo y volver a empezar.

MdC: ¿Y ha ido cambiando?

JHP: Sí, aunque no tanto de actitud desde los setenta. En los setenta trabajaba muy lentamente, porque lo que yo perseguía lo requería, pero también tenía que empezar y terminar toda la superficie, y las superposiciones debían pintarse sin dejar secar las capas inferiores, por la penetración de un color en el otro. Quizás ya intentaba eliminar todo lo que podía hacer visible el «proceso» a fin de dar una impresión de naturalidad. La visibilidad del proceso ha ido quedando casi siempre en los márgenes, en los límites del cuadro.

MdC: ¿Qué ha supuesto para usted la práctica de la enseñanza?

JHP: Dejando al margen algunos problemas que puede conllevar la misma organización universitaria, debo decirte que ha sido y sigue siendo –soy profesor emérito– una época muy bonita. En primer lugar, porque he aprendido mucho más enseñando que cuando me enseñaban. He aprendido porque no he pretendido enseñar ninguna verdad. Como tengo pasión por la pintura y por la práctica de la pintura, cuando he estado hablando en los talleres de la Facultad, seguramente habré puesto pasión, y puede que esa pasión les haya servido para algo a mis alumnos. A mí personalmente me ha servido para aprender a mirar y para traducir esa mirada en palabras, para que la palabra no quede en expresión hueca. En fin, ya sabes... espacio, textura, atmósfera... ajustar la palabra, y quizás el silencio, a lo que «hay» en el cuadro. Me ha servido para ver, intentando comprender en el paso de las distintas generaciones los cambios de conceptos, de pensamiento, de lenguajes. Me ha servido también para conocer a mucha gente ansiosa de aprender; tengo muchos y buenos amigos entre ex alumnos; algunos –bastantes– buenos artistas, otros se han dedicado a la enseñanza, y otros siguen en esa lucha. Y seguro que también me ha ayudado a no envejecer demasiado deprisa.

MdC: ¿Qué diferencias fundamentales existen para usted entre la pintura, el dibujo y el grabado, a la hora de utilizarlos para expresarse?



JHP: Para mí hay evidentemente un concepto que puede ser el «palo del pajar», el que sostiene todo, lo demás son técnicas distintas o maneras diferenciadas de afrontar el cambio de técnica, el cambio de soporte. Cuando estoy trabajando en el cuadro debo afrontar la materialidad de la pasta, el color, la sensualidad de la materia, la dureza del lienzo y esa «otra» tensión. En el dibujo hay más proximidad y la sensualidad del tacto del papel. Lo que alguna vez hemos llamado «la piel de la pintura».

El grabado es diferente, y aunque el concepto y la imagen sean los de uno mismo, debe guardar sus propias cualidades técnicas y no intentar imitar las de la pintura o el dibujo. El grabado tiene otro tiempo, otro soporte, una técnica no tan inmediata, y va a depender de una posterior estampación. Aunque parezca una verdad de Perogrullo, la pintura debe ser pintura, el dibujo, dibujo y el grabado, grabado. Normalmente mis tiempos de grabado son tiempos de reposo de la densidad de la pintura, que quizás haya recibido mayor influencia del grabado que viceversa. Esa pequeña diferencia está, como siempre, en la actitud con la que te enfrentas con el soporte.

MdC: Espacio, color y luz, son los elementos que entretejen su pintura. ¿Los considera también los elementos básicos de su arte?

JHP: A menudo pienso que mi pintura está a caballo entre lo que podríamos llamar figuración o abstracción y curiosamente, sin ser un pintor de paisaje de una forma tradicional, ese espacio ¿abstracto? que pinto se reconoce como un espacio de mi paisaje. Y ese espacio, aunque los cuadros sean blancos, negros, amarillos, sienas o verdes, se reconoce como perteneciente a ese paisaje. Cuando Remo Guidieri estaba escribiendo un ensayo sobre mi obra quiso conocer Folquer, quiso ver «mis campos». Íbamos charlando en el coche y al remontar Cervera, la capital de La Segarra, me dijo: «Huy, para, me parece que estamos en tu territorio.» Lo mismo ocurrió con la galerista Jutta Müller hace un par de meses, cuando vino a seleccionar mis obras para Colonia. Son personas de otras latitudes, nada familiarizadas con ese paisaje, y en él reconocieron el trasfondo de mi pintura. Lo mismo me ha ocurrido con gentes del país. Te diría, pues, que espacio, color y luz, aunque no siendo imitativos, entretejen mi pintura, y te añadiría otros conceptos más abstractos como tensión, sensualidad y tactilidad, conceptos que también «siento» en ese paisaje. Hay otra razón, un poco ajena a lo que me preguntas, que puede también ayudar a definirlo. Es algo en lo que pensé este verano recorriendo con mi hija Elvira los pueblos de la comarca: el paisaje de La Segarra es mayoritariamente ondulado, los pueblos están en lo alto y cuando los veo recuerdo las puestas de sol de Montoliu, el pueblo de mi madre. El sol se ponía en el horizonte, más bajo que el montículo del castillo, y en verano todo alcanzaba una luz dorada, como en monocromía.

MdC: Ha comentado varias veces que sus motivos, es decir, los momentos que quedan en su memoria sobre el paisaje, no solamente vistos sino vividos desde su infancia y que usted traslada a sus cuadros, son efímeros. Indiscutiblemente nada cambia más que el verde de la hierba o el del trigo cuando empieza a crecer, a lo largo de todo un día, o el ocre del trigo maduro o los campos agostados después de la siega, pero al mismo tiempo es algo que se viene reproduciendo en ciertas estaciones del año y que es prácticamente igual desde hace siglos. ¿Le interesa esta permanencia en el tiempo, además del instante efímero?

JHP: Si seguimos hablando de paisaje te diré que, para mí, ese paisaje por el que he pasado, paseado y estado cientos de veces, siendo igual o siendo el mismo, siempre puede ser distinto; siempre hay un momento en que la luz cambia, en que el horizonte esta más nítido...

Hay una escena en la película *Smoke* que lo explica muy bien. Uno de los personajes —el estanquero—hace fotografías, fotografías tomadas todos los días del año a la misma hora y desde el mismo sitio. Un día se las muestra al otro protagonista, el escritor, que mirándolas,



empieza a pasarlas cada vez más deprisa hasta que el fotógrafo le pregunta: «¿Por qué vas tan deprisa?» «Porque siempre es la misma», le contesta el escritor. «No», le dice el fotógrafo, «todas son distintas, porque ha cambiado la luz, porque hay otro personaje...» ¿Recuerdas esa escena? Volviendo a tu pregunta, un cuadro no es efímero y su permanencia en el tiempo dependerá no solo de su calidad, sino de su verdad.

MdC: ¿Desea reproducir la naturaleza o las emociones que le produce la naturaleza, o bien le interesa más crear su propia naturaleza?

JHP: No sé si la emoción es reproducible, pero creo que puede estar presente en un cuadro. Algo que sí es verdad –y me parece que ya te lo apunté antes– es que evidentemente yo no tengo el deseo de reproducir la naturaleza, aunque quizás sí de intentar meter en el cuadro la emoción que esta naturaleza puede producirme, y por eso tal vez sea mi pintura la que es paisaje.

MdC: ¿Le interesa expresar o mostrar algo preciso? ¿Que las formas sean claras? ¿O prefiere jugar con las sugerencias y tratar de despertar la imaginación del espectador, seducirlo?

JHP: Mi pretensión es ser lo más preciso posible. Indudablemente, lo que para mí puede ser un resultado muy claro puede no serlo para el espectador. Pero al espectador puede costarle más comprender este lenguaje, máxime cuando este lenguaje es «muy claro» y no admite, al igual que el mío, lecturas grandilocuentes ni búsquedas de significados ocultos. Tengo que decir, sin embargo, que el espectador, aunque poco a poco, ha ido entrando en él y comprendiéndolo.

MdC: Casi siempre se habla de su pintura como de pintura del silencio o pintura silenciosa, y esto nunca lo he entendido. Para mí es de una elocuencia abrumadora –sin estridencias, claro–; es más bien una conversación en voz baja, me inspira una necesidad de diálogo, de compartir sensaciones, de vivir los momentos. ¿Puede tener que ver ese silencio con la dificultad de contar su obra, o la imposibilidad de reproducirla?

JHP: Yo entendería mejor lo de pintura del silencio que lo de pintura silenciosa, pero me gusta más tu definición de conversación en voz baja, de compartir sensaciones, de vivir momentos concretos que, creo recordar ahora, ya mencionaste en una presentación improvisada durante mi exposición en el Centro de Arte Reina Sofía, y no sé si es difícil contar mi obra. Lo que sí es difícil es reproducirla. La reproducción dará la imagen, pero no la tensión ni, sobre todo, el formato, algo muy importante en mi trabajo. Muy a menudo lo que te cuelgan son tópicos que normalmente van creciendo. Quizás lo del silencio venta de aquella exposición en el Centro de Arte Reina Sofía, *Espacios de silencio*, y también se deba a que mientras que gran parte de la pintura de lo que podríamos llamar mi generación se ha movido en el ruido, yo aparezco con superficies muy desnudas y, como tú dices, de «conversación en voz baja»; y de la conversación en voz baja al silencio hay poca distancia, aunque esa distancia existe. Quizás pueda definirte esta pregunta con una anécdota maravillosa: hace unos años expuse en Chicago, y en mi obligada visita al Chicago Art Institute se me acercó una señora que me preguntó si yo era español, ya que no le sonaba a español la lengua que yo estaba hablando con mi mujer. Le contesté que yo era y hablaba catalán, y entonces me preguntó si era pintor, ya que el día anterior había visto mi obra en la Feria, y mis cuadros eran iguales a mí. Y desde luego creo que los cuadros son iguales a quien los pinta. Los míos andan pausados, sin hacer demasiado ruido, no empujan y mantienen ante la vida la misma actitud que yo.

MdC: ¿Qué sensación le produce el haber sido más apreciado y entendido en el extranjero que en España? Aquí su obra y su persona han gozado siempre de gran respeto, pero su pintura ha tardado mucho en ser comprendida y querida por el público y los coleccionistas españoles.



JHP: Demasiadas veces se ha dicho que España es un país de pintores, o un país de pintura, y yo lo he puesto casi siempre en duda. Con demasiada frecuencia el coleccionista ha buscado el cuadro que él hubiera querido pintar, el que ya «sabía», y esto ha condicionado a bastantes pintores. Es verdad que ahora las cosas han cambiado, y mucho. Sin embargo, en referencia a mi obra también es verdad que fuera he tenido y sigo teniendo una gran comprensión. Aunque es verdad que aquí siempre se me ha respetado, sobre todo los pintores y los de generaciones más jóvenes que la mía, y eso resulta muy estimulante. Y aunque he tardado en ser comprendido por el público y el coleccionismo español, también creo que es estimulante seguir creciendo a mi edad y en mi propia casa sin haber renunciado a mí mismo.

MdC: Hábleme de su pintura de los noventa, de esa insistencia en el color blanco, de la delimitación de sus cuadros, bien por la línea dibujada o bien por la que aparentemente producen las capas de pintura que surgen por los bordes, también de la utilización de las líneas, de los surcos en el campo, de los caminos...

JHP: Me enamoré del blanco posiblemente porque lo entendí y me apasionó. Ese «no color», su misma dureza frente a colores más cálidos y brillantes o sugerentes. Por estar al principio de la «gama». No sé, la realidad es que me lo encontré buscando los plateados del sol rasante sobre los trigales y me quedé con él, quizás por no ser un color tan «imitativo» como el que buscaba. La cuestión de las delimitaciones y de los cierres ha sido una constante en mi trabajo desde hace muchos años. Es como querer enfatizar y dar sentido al vacío. Alguien dijo que era una protección de mí mismo. Hay también una cuestión de mi propio orden. Cuando estoy trabajando en el cuadro casi nunca «arreglo» los finales, y ese no llegar hasta el borde, ese dejar ver las «tripas» del cuadro en los límites, ha sido algo que ha ido dibujando lo que podríamos llamar mi estilo. En cuanto a los surcos, los caminos o algunos otros de mis «temas», no son más que la transposición de mis andares.

MdC: ¿En qué medida han podido influir en su pintura otras disciplinas artísticas como la música, la literatura, la poesía, el teatro o el cine?

Desde luego me han podido influir la literatura, la poesía y la prosa poética. La literatura que más me interesa es esa en la que no se cuenta casi nada y que no pretende relatar grandes cosas. Lo mismo –o parecido– me ocurre con el cine y con el teatro, aunque soy más espectador de cine. Escucho música, pero no cuando trabajo, y en cuanto a ella podría decir lo mismo que Paco Ibáñez el otro día en un concierto, cuando alguien gritó que no se oía: «Yo no canto para que se me oiga, canto para que se me sienta.» También soy muy sensible al espacio de la arquitectura.

MdC: ¿Y vivir en una ciudad no le afecta a la hora de meterse en el estudio y pintar?

JHP: Meterme en el estudio y «esperar» esa hora de pintar es mi vida, y la ciudad me ofrece, entre otras muchas cosas, la tensión, el debate y una realidad de la que no he querido prescindir. Tensión y realidad siguen siendo necesarias para mi trabajo.

MdC: Y por último, ¿qué es la pintura hoy en día?

JHP: Vaya... tema difícil, pero te digo que ahí está, que seguirá estando y seguirá habiendo buena pintura. Es un lenguaje, y como tal, perfectamente válido. Quizás lo que ocurra es que con demasiada frecuencia se confunde la pintura con la imagen. Y siendo la pintura una imagen, como es, no debe confundirse con lo que hoy entendemos por imagen. La pintura no es reproducible y es táctil, tiene la necesidad de ser vista desde sí misma, y en ella será siempre más importante que lo que quiere decir el cómo se dice. Será más importante el cómo que la idea. La pintura une lo manual con lo intelectual, y eso ha creado siempre pensamiento.

MdC: Indiscutiblemente la pintura sigue existiendo, pero actualmente su lenguaje es más cerrado, suele hablar de sí misma, del hecho mismo de pintar. Parece como si la imagen



(fotografía o vídeo) pudiese expresar cosas más complejas, o ser más narrativa. Pero últimamente me voy encontrando con muchos artistas que utilizan la fotografía y el vídeo para hablar de pintura, en cierta medida para pintar. Parece que les interesase la pintura o su lenguaje, pero no supieran o no quisieran utilizar los métodos tradicionales.

JHP: Estas dos últimas preguntas son las que ahora se plantean siempre a la pintura. No he leído nunca una entrevista con gente de otros soportes a quienes de entrada se les cuestione su medio. Pero es cierto que la pintura, hoy, habla más de sí misma, aunque no creo que eso sea malo para ella, sino al contrario, puesto que la coloca donde debe estar, donde ha estado siempre, ya que siempre se ha valorado más, como te comentaba antes, el cómo estaba pintada que lo que expresaba. No creo que necesite ser narrativa, y en cambio sí debería provocar los sentimientos inherentes a ella. Quizás la imagen (fotografía y vídeo) deba o pueda ser más compleja y narrativa, porque parte de otros soportes en los que pienso que la idea puede ser más importante que la forma en que se ha realizado.

## **Espacio, superficie y sustancia: reflexiones sobre la obra de Hernández Píjuan**

Arthur C. Danto,

Más que viajar, yo prefiero volver a un sitio que conozca bien. En ese paisaje, doy muchos paseos. Me siento envuelto por todos lados, en lugar de tener esa visión frontal del pintor de *plein air*.

Hernández Píjuan

Al principio de *The Transfiguración of the Commonplace* —el libro en el que empecé a establecer los cimientos de mi filosofía del arte —construí una exposición imaginaria que consistía en nueve paneles monocromos indiferenciados, cada uno de los cuales era un cuadrado rojo. Mi objetivo trataba esencialmente de ejercer cierto grado de presión conceptual sobre la distinción entre obras de arte y objetos ordinarios, una propuesta imbuida de cierta urgencia filosófica a raíz del descubrimiento, por parte de los propios artistas, de que no hacía falta una base perceptiva para establecer tal distinción. Este descubrimiento tuvo lugar a principios del siglo XX, aproximadamente hacia 1915, con la pintura monocroma, por una parte, y los *ready-mades* de Marcel Duchamp por otra. Uno de mis cuadrados rojos no era en absoluto una obra de arte, sino simplemente un panel cuadrado, todo pintado de rojo, por alguna razón utilitaria. Otro era en cierto modo ambiguo en este aspecto: era un panel cuadrado que yo imaginaba pintado con una capa roja de minio por un artista como Velázquez, con el ánimo de ejecutar una pintura encima pero que, por la razón que fuese, nunca llegó a hacerlo. Tal vez los albaceas del artista tendrían ciertas dificultades a la hora de decidir si la obra pertenecía al legado del pintor o no, ya que el artista había depositado efectivamente el pigmento en el panel, pero en una época en que era inconcebible que la pintura monocroma existiera como arte. No todo es posible en cualquier época, como escribió el historiador de arte Heinrich Wölfflin en su texto magistral, *The Principles of Art History*.<sup>1</sup> En este sentido histórico de posibilidad e imposibilidad, la pintura monocroma habría sido imposible como arte en la Venecia del siglo XVI, o en la España del XVII. En efecto, el hecho de que la pintura monocroma se convirtiera en una posibilidad define parcialmente el sentido del arte moderno, y dado que cuando algo se hace artísticamente posible enseguida se hace



artísticamente real, podemos concluir que la existencia de la monocromía proclamó la realidad del arte moderno como un estilo establecido. Pese a todo, no toda forma pintada de rojo se convirtió en pintura monocroma cuando la pintura monocroma se hizo posible. Por tanto, el problema de dónde radica la diferencia cuando no puede haber una base visual para la diferencia se convirtió, como he dicho, en una urgencia para la filosofía del arte.

De hecho, los cuadrados rojos restantes de mi selección eran obras de arte, aunque tenían identidades divergentes y debo referir al lector al texto original, que actualmente existe en una excelente traducción española, para las explicaciones e interpretaciones detalladas de cómo se desarrolla esto. En cuanto a los objetivos del presente artículo, dedicado a la obra de Hernández Pijuan, debo detenerme un momento en la cuestión de distinguir entre el objeto físico, consistente en un cuadrado pintado de rojo, y las diversas obras, pinturas rojas monocromas, que se parecen lo suficiente entre sí como para afirmar que no hay ninguna diferencia perceptual significativa entre uno y las otras. La cuestión inmediata es decidir dónde debería situarse la diferencia, cuando resulta invisible a todo efecto práctico. En cierto sentido, el problema guarda un paralelismo con la distinción entre el cuerpo humano y la persona, cuya identidad externa es su propio cuerpo. La obra de arte es lo que se ve, más algo que no se ve, y que yo tiendo a identificar como significado, en el mismo sentido en que una persona es un cuerpo y también algo más que no puede verse por sí solo: el espíritu o el alma o la mente de la persona a la que pertenece el cuerpo. El simple cuadrado rojo que no es una obra de arte es como un cuerpo sin alma. Captar la obra, en cualquier caso, es captar el espíritu –o el significado– del cuadrado rojo, si es que realmente *tiene un espíritu*. Nunca sabremos con certeza si lo tiene y esto supone una dificultad ineludible, pero creo que la mejor forma de empezar es decidir qué propiedades del objeto físico pertenecen a la obra, si su significado es el que le atribuimos, y cuáles no. Por poner un ejemplo simple, todo objeto físico tiene un peso determinado. Pero el peso de una pintura raramente corresponde a su significado. Supongamos que cada uno de mis paneles está hecho realmente de tela, el soporte tradicional de la pintura occidental durante siglos. En algunos casos, las propiedades de la tela pertenecen a la obra, pero en la mayoría de los casos no. Pero en algunos casos, la dimensión física de una tela pertenece a la obra, pero en muchos otros no, y corresponde a la crítica decidir en cada caso si la dimensión es relevante para la obra o no.

---

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

Consideremos ahora la superficie. En la idea renacentista clásica de la pintura, según la cual un cuadro debe considerarse una ventana que enmarca el tema de una Anunciación o una Visitación, la superficie de la pintura no interviene en la interpretación de la obra, que debe tratarse efectivamente como pura transparencia. El artista intenta, según los principios albertianos, situar al espectador en presencia de la escena, o hacer presente el tema. Esto significa idealmente que el espectador debería poner entre paréntesis el hecho de que se trata de una pintura: la pintura debería retirarse discretamente, por decirlo así, en interés de una ilusión. En la *Madonna del rosario* de Caravaggio, situada idealmente en una capilla mejor que en un museo, debería haber un momento en que la Virgen y los feligreses parecieran pertenecer al mismo espacio: la distinción entre las figuras del cuadro y del espacio de la capilla debería desvanecerse. Sería incompatible con esta experiencia aproximarse a la superficie con el espíritu de un *connoisseur* del manejo del pincel.

Una de las diferencias entre las obras de la pintura tradicional y la moderna es que las superficies de estas últimas no deben considerarse necesariamente transparentes en el sentido renacentista. Hay que mirar las superficies, más que mirar *a través de* ellas. La pintura moderna es un objeto por derecho propio, más que una falsa apertura a un mundo ilusorio. Aun así, hay diferencias y me gustaría mostrar lo que es distintivo de las superficies de Pijuan, contrastándolas con otras superficies, en este caso las de la legendaria serie de Robert Rauschenberg titulada *White Paintings*, que este artista realizó cuando era alumno del Black Mountain College, en 1951. Estos cuadros consistían en telas modulares donde había aplicado la pintura a rodillo, y las superficies pretendían reflejar los cambios de la luz o atrapar las sombras de los transeúntes. Como observaron algunos comentaristas, eran «fotografías» de efectos fortuitos, obviamente siempre cambiantes. Por tanto, ejercieron un impacto increíble en el arte posterior, de un modo especialmente célebre en la composición de John Cage, *4'33*», donde se creaba un campo de silencio sobre el cual los ruidos accidentales de la vida cotidiana se transfiguraban en música. Cage calificó las pinturas de Rauschenberg de «aeropuertos para las luces, sombras y partículas.» Podemos especular sobre cuál habría sido la respuesta de Rauschenberg a una mancha o un derrame accidental de vino sobre sus superficies blancas. Mi impresión es que por muy receptivo que el artista fuese respecto al azar, o hacia las huellas o las salpicaduras fortuitas, habría borrado esas manchas como excrecencias, incoherentes con el espíritu de sus obras. Se ha dicho que algunos medios no eran lo bastante fortuitos para Rauschenberg en aquel período, pero ciertas modificaciones en la superficie podían resultar demasiado fortuitas para las superficies de aquellas pinturas completamente blancas.



Una precisión más sobre las superficies de Rauschenberg y podremos volver a la pintura de Pijuan. Se trata del hecho de que las *White Paintings* tienen superficie en tanto que objetos físicos y en tanto que obras de arte, pero ambas tienen identidades metafísicas muy distintas. Por ejemplo, bajo las superficies físicas siempre hay algo, algo que puede revelarse «penetrando bajo la superficie». Pero no hay nada debajo en el caso de las *White Paintings* como obras, pues podríamos decir que son pura superficie, como en el plano de un teorema geométrico. Así, en la quinta definición de sus *Elementos de geometría*, Euclides estipula que «Una superficie es aquello que sólo posee longitud y anchura» y en la séptima definición: «Una *superficie plana* es una superficie que yace por igual sobre todas las líneas que contiene.» Así, la línea no penetra la superficie y no puede haber ninguna respuesta aceptable a la pregunta de qué grado de profundidad tiene una línea euclidiana. En las *White Paintings*, el objeto físico existe en función de la superficie plana que hace posible, para que las luces y las sombras puedan modularla. En lo que respecta a la obra, las superficies son pura bidimensionalidad abstracta.

En un contraste crucial, las superficies de Pijuan son físicas. Tienen trasfondos significativos. Su densidad física facilita la profundidad metafísica que posee la obra. Pijuan siempre puede revelar el trasfondo, y es importante que el espectador de la obra pueda experimentarla como una entrada, una vía de acceso a lo que queda bajo la superficie. En cierto sentido, en su caso, la pintura es como arar la tierra, una intervención física, un rompimiento de la superficie. Este hecho confiere a las pinturas de Pijuan una cualidad natural, terrestre. Sus superficies se construyen para revelar lo que hay debajo. Y también les confiere una intimidad similar a la que existe entre el labrador y el campo. Es una relación casi sexual. Y esto es así incluso cuando las pinturas son completamente monocromas, sin formas o imágenes superpuestas. Podría decirse que ofrecen una invitación constante a imaginar sus profundidades, aún cuando las aperturas no hayan revelado nada. La superficie *parece* profunda. Es realmente una superficie expresionista abstracta, a la que Rauschenberg se había opuesto con sus *White Paintings*. Como propuesta en la historia del arte, las pinturas de Pijuan, como las de su amigo Sean Scully, son encarnaciones contemporáneas de las superficies profundas y llenas de vida que pertenecen esencialmente al expresionismo abstracto. Merleau-Ponty utiliza una expresión poética: «la carne del mundo». En la pintura de Hernández Pijuan, la superficie es la *carne de la obra*. Mi impresión es que hay una relación interna entre la gama de imágenes que Hernández Pijuan se permite, y el modo en que, como escribe Hegel, *Innere und aussere Welt machen erst zusammen die konkrete*

*Wirklichkeit aus*. Las imágenes, por así decirlo, se hacen una con la pintura. O bien, dado que la pintura y el espacio son uno, en la obra de Hernández Pijuan, el propio espacio es imagen.

Hernández Pijuan cuenta que se sintió profundamente conmovido por las pinturas de Franz Kline, a causa de «su sentido del espacio como elemento vivo y total del cuadro y no como fondo sobre el que uno dibuja o sitúa algo y de la fuerza de su grafía...».<sup>2</sup> [p. 33] El propio Kline habría aplaudido esta percepción. Era un lugar común describir la obra de Kline como «caligráfica», compuesta de gruesos trazos negros sobre superficies blancas. Pero Kline hizo la astuta observación de que los calígrafos no pintaban los espacios blancos en torno a los caracteres, mientras que en sus pinturas, los espacios blancos eran tan decisivos como las formas negras. Y así tenemos que pensar –o experimentar– también las superficies de Hernández Pijuan. El espacio no es el fondo de una imagen, sino que espacio e imagen se unen de un modo integral, tal como él explica en su texto: «Pintura y espacio: una experiencia personal» una conferencia que presentó junto con una serie de sus pinturas, a modo de tesis doctoral, en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona en 1988.

El verdadero problema ha sido, sigue siendo, encontrar un espacio como protagonista total del cuadro. Diría que el espacio abierto del paisaje vivido y no un espacio más imitativo del de «fondo-figura». Un espacio como elemento vivo del cuadro y no como fondo sobre el cual uno dibuja o sitúa algo. [p. 31]

Se trata de una distinción profunda. Imaginemos un artista cromañón dibujando un caballo en una cueva. ¿Dibuja –él o ella– la figura *sobre* la pared de la cueva, como en lo que Hernández Pijuan llama un «espacio imitativo»? ¿O hay un sentido más profundo en el que el espacio de la pared de la cueva es protagonista en sí mismo, de modo que el caballo surge mágicamente de las profundidades misteriosas de los muros? ¿Ocurre del mismo modo en que, inmersa en el líquido revelador, emerge la imagen de un caballo a partir de un negativo fotográfico? Los compañeros del artista de las cavernas sabían muy bien cómo era un caballo. En ese sentido, el artista no tenía nada que comunicarles. Pero aquel que tuviera la capacidad de evocar un caballo desde el espacio de la

---

<sup>2</sup> Todas las citas identificadas con un número de página que aparecen a lo largo de este ensayo están extraídas de la publicación: «Pintura y espacio: una experiencia personal», *Hernández Pijuan. Espacios de silencio 1972-1992*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2 febrero - 5 abril 1993, extracto de la tesis doctoral de Joan Hernández Pijuan *Pintura i espai: una experiència personal* (1988). [NdE]



cueva sería, por utilizar el título de una célebre exposición, un *magicien de la terre*. Podemos imaginar el acto de crear una imagen como parte de un ritual.

En inglés, el término *draw*, dibujar, explica esa segunda manera de entender el acto creativo de los antiguos artistas de Chevigny. Normalmente, dibujar significa hacer un trazo o una marca en una superficie con un pincel, un lápiz o un carboncillo. Pero también puede significar «extraer» *–draw out–* como cuando el dentista saca una muela, o un médico extirpa el veneno de una herida *–to draw the poison–*, o se le arranca una confesión a un preso durante un interrogatorio. La práctica del arte es sustancialmente distinta en estas dos lecturas, y tenemos todas las razones para creer que Hernández Pijuan piensa en imágenes proyectadas más allá o hacia fuera *–drawn forth–*, y no sobre *–draw on–* el espacio protagonista de la pintura. Creo que es en este sentido como tenemos que entender su maravillosa afirmación de que «La práctica de la pintura es una forma de conocimiento y no tanto de comunicación como generalmente se afirma...» [p. 31.] Una vez más, la palabra conocimiento ofrece una doble posibilidad. Por una parte, está el conocimiento que se analiza exhaustivamente en las disciplinas de la epistemología, el conocimiento proposicional, en que uno permite comprender el número *pi*; o ese otro conocimiento perceptivo que permite percibir con los sentidos el rojo de las manzanas o la humedad de la lluvia. Pero también está el poderoso sentido bíblico en el que se decía que Adán «conocía» a Eva en un sentido carnal; ahí «conocimiento» significa relación carnal.

Hernández Pijuan distingue reiteradamente el conocimiento, tal como se ejemplifica en el acto de la pintura, y lo que él denomina «comunicación». Y aunque, si el espacio es protagonista, se produce una impresión directa e inmediata de que existe una especie de intercomunicación entre el artista y el espacio –como entre dos amantes en el acto amoroso–, no es difícil entender lo que quiere decir. Su afirmación implica que el significado de las pinturas no es en su caso lingüístico o proposicional, como demuestra su declaración de que le interesa más «cómo lo digo» que «qué quiero decir». Y esto implica que, en su caso, la explicación crítica debe consistir más en registrar los términos del «decir» que el «contenido» de lo que se dice. El equilibrio es delicado en cualquier caso, pero está claro que existe toda una corriente crítica, que ha constituido casi la ortodoxia desde la emergencia en el discurso artístico de un paradigma lingüístico, que aborda la pintura desde una perspectiva semiótica y sintáctica, y que resulta radicalmente inadecuada para la obra de Hernández Pijuan, como también lo era en la atmósfera estética del expresionismo abstracto. La mentalidad que debe activarse para responder a la obra es una modalidad en cierto modo anticuada,

la del *sentir*. Se trata de representar encontrando las formas que emergen del espacio a través del acto de la pintura. Así por ejemplo, tomando una de sus formas características, la del ciprés, debemos *sentir con el artista* cómo toma forma el ciprés con una cierta inevitabilidad, en lugar de anotar simplemente, como en la interpretación de un signo: «¡Ah, un ciprés!»

Así, en la obra de Hernández Pijuan, la superficie de una pintura no es como la de una pizarra sobre la que dibujamos o hacemos marcas, sino que es también algo de una naturaleza completamente distinta: es «un espacio de algo vivido» [p. 35], como un campo que uno cultiva para su subsistencia, o incluso un bosque lleno de seres ocultos. El filósofo Heidegger se apropió del término poético *Holzwege* para el título de uno de sus libros, que alude a esos caminos abiertos en un bosque por los leñadores, caminos que permiten entrar y salir del bosque, pero que no lo atraviesan. El libro de Heidegger consiste en cuatro de esos caminos hacia cierto todo integrador, que él no duda en denominar Ser. Heidegger se queja una y otra vez de que los filósofos han perdido contacto con el Ser desde tiempos inmemoriales; y él considera su misión despertarnos a la presencia inminente del Ser. Tal vez habría sido presuntuoso que Hernández Pijuan hubiera utilizado el término catalán o castellano correspondiente a *Sein* –o Ser– en el sentido heideggeriano. Pero ciertamente la palabra *espacio* no entendida como fondo sino como un todo integrador en el que vivimos, tiene ese sentido de plenitud, de «aquello en lo que existimos», que era el punto de partida de Heidegger para su *Holzwege*. Y a mí me parece sintomático que Hernández Pijuan hable en concreto de recorrer caminos en el espacio que no le llevan a ninguna parte, como si paseando por los paisajes abiertos de su país hubiera descubierto independientemente la misma idea que se le ocurrió a Heidegger los umbríos bosques de Alemania. Mi intuición es que las pinturas deben experimentarse como caminos a través del espacio y el espacio como el medio de nuestro ser.

Incluso si el Ser, en la filosofía de Heidegger, es, como el espacio en la de Hernández Pijuan, la condición primordial del pensamiento y la pintura respectivamente, no es ese el punto del que partimos como pensadores y artistas, sino que con suerte, son los lugares donde llegamos cuando cobramos conciencia de cómo nos hemos distanciado, y decidimos, en la terminología realista de Hernández Pijuan, «el camino de retorno a la tierra». En su propia narrativa, esa «recuperación» tuvo lugar tras un período de alienación, cuando empezó a pintar «objetos muy simples» en lugar de, bajo la influencia próxima de sus modelos expresionistas abstractos, escenificar gestos en el espacio pictórico, es decir, tal como yo lo entiendo, sobre las superficies. A



diferencia de la inmediatez que prometía el gestualismo, «se creó una distancia» entre él mismo y su obra, que «se convirtió en obra académica, en gesto por el gesto.» Su salvación artística llegó a través del descubrimiento del espacio como algo vivido, y en el que los «objetos formaban límites o referencias del espacio como el punto y la incisión que un avión traza en el marco del cielo».

El término «límites» nos remite a los dos sentidos de superficie que apuntábamos al principio, las superficies radicalmente externas de las *White Paintings* de Rauschenberg, y las superficies internas de Hernández Pijuan. Las «sombras y luces» albergadas de forma efímera en las superficies blancas de Rauschenberg no son límites en ningún sentido. No definen los espacios en los que reposan. No forman parte de la realidad de los paneles, que no pueden retenerlas mucho tiempo. No surgen de dentro, como en el espacio real, que se forma alrededor de una casa o un árbol o una hilera de árboles, que podrán retenerse en la pintura o mediante el recuerdo de alguien que anda por el campo o traza sus límites, como un granjero. Hay pinturas de Pijuan que consisten en meras marcas concéntricas circundantes, que implican los bordes de la pintura como parte de la realidad del espacio limitado. Pero no existe tal implicación en las *White Painting*, ya que no hay conexión interna entre las sombras y los bordes de la obra. En una magnífica crítica de la obra de Frank Stella, Michael Fried habla de la «estructura deductiva» de las severas telas con formas blancas sobre negro que Stella hacía en su primera época. Aquellas telas consistían en repeticiones de la forma de la tela, sobre la propia tela. Era como si convergieran desde el centro hacia los bordes, aumentando progresivamente, hasta que la forma más externa coincidía con el borde exterior del cuadro. Fried utilizaba el término «deducir» para indicar que la forma real de la tela era el límite sobre el cual convergían las formas pintadas ordenadamente. Era una idea inspirada para conectar el cuerpo material de esas obras con su espíritu. En ese sentido, las pinturas eran casi metafísicas, a pesar del famoso y lacónico rechazo de Stella de tal idea diciendo: «Lo que ves es lo que ves.»

Pero podríamos decir que en las pinturas de Hernández Pijuan, los límites concéntricos son orgánicos y tentativos, como el camino que traza un caminante, humano o animal, siguiendo los contornos de un campo, como en un cuadro de 1998, *Camins als límits*, o en *El camí de la perdiu* de 2001. Estas obras producen la sensación de alguien recorriendo un camino, paso a paso. Sea cual sea la interpretación de estas telas, el tema de fondo de la obra de Hernández Pijuan se basa –y de nuevo el término inglés *ground* permite este significado– en la propia tierra: la tierra de la que crecen las cosas y a la que luego revierten, el suelo, el barro, el paisaje, la propiedad en que

podemos trabajar, plantar, legar y heredar, vallar, supervisar, tener bajo los pies cuando paseamos. Es un concepto de la tierra que surge de la experiencia personal, y no de la aplicación al paisaje de ciertos principios conceptuales de la pintura contemporánea.

...y por ello pienso que aquellos espacios se situaron siempre dentro de un sentimiento de paisaje vivido, íntimo y, también, bañado por su propia luz. Una pintura sin contrastes, sin figura, sin fondo, bien podría entrar en postulados más teóricos, pero pienso que éste no era realmente el caso ya que si, conceptualmente, yo estaba en la realidad de mi paisaje y en la realización... Es posible que el minimalismo y el «conceptual» ayudaran a esta visión del paisaje. También el sentimiento personal.« [p. 39, 41]

Hay un impulso crítico empeñado en situar la obra de un artista en un movimiento o estilo, aunque no tenga mucho que ver con él desde un punto de vista interno. En el pasaje que acabamos de citar, Hernández Pijuan se sitúa aparte del minimalismo como filosofía y movimiento formal, aunque pueda haber ciertas afinidades externas con el arte minimalista tal como se desarrolló en Nueva York a finales de los sesenta y que se internacionalizó en exposiciones tan legendarias como *When Attitudes Become Form* de Harald Szeemann, instalada en la Kunsthalle de Berna en 1969. Pero el minimalismo –tal como lo practicaban canónicamente Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin y Carl André– se representaba mediante una red de proposiciones y contraproposiciones filosóficas, ninguna de las cuales tenía la más leve conexión con la visión de Hernández Pijuan. Los objetos minimalistas no pueden separarse de los discursos que ejemplifican. Por una parte, el minimalismo implicaba la exploración de materiales muchas veces industriales, como madera contrachapada o láminas de metal, poliestireno o ladrillos; muchas veces fabricados por trabajadores especializados. El minimalismo solo incorporaba la pintura con un concepto de superficie que contrasta completamente con el de Hernández Pijuan, quien argumenta: »He trabajado y sigo trabajando con materiales muy tradicionales, óleos, acuarelas, gouaches, también acrílicos y más recientemente, por las necesidades de esa otra pastosidad del material, mezclo con frecuencia los óleos con algo de esmalte industrial.« [p. 45] A Hernández Pijuan no se le ocurriría la idea de encargarle a otro –un «especialista» o un ayudante— el trabajo que constituye su propia razón de ser como artista: encontrar su propio camino, una y otra vez, a través del espacio de sus paisajes. La sobriedad de sus pinturas no las hace minimalistas, de igual modo que la forma en que utiliza la pintura tampoco



las hace expresionistas abstractas: «Pienso que nunca mi pintura ha querido dar la sensación de espacio inmenso, ni el *all over*, ni el *dripping*, ni el gesto, ni la expresión de la pintura americana», [p. 39] aunque existan similitudes, insisto, de un carácter completamente externo entre sus pinturas y las de la llamada Escuela de Nueva York.

Soy demasiado americano, demasiado neoyorkino ciertamente como para atreverme a decir que las pinturas de Hernández Pijuan expresan la clase de «catalanismo» que a veces se evoca en relación con la obra de Joan Miró. Pero aprendí de mi amigo Robert Motherwell un concepto que él llamaba «el principio creativo original» al que recurría para explicar el carácter idiomático personal de la gran pintura. «El problema americano», dijo una vez en una entrevista, «es encontrar un *principio creativo* que no sea un estilo, ni una estética impuesta.» Y en otra ocasión, desarrolló la idea como sigue: «Con ese principio creativo, los artistas americanos modernos podrían dejar de ser manieristas». Ese principio transformó a Gorky, a quien Motherwell admiraba como un ejemplo a seguir, de ser un manierista de códigos modernos al artista original en que se convirtió. El problema era encontrar una vía para que una persona fuera auténtica respecto a su verdadero yo, y al mismo tiempo pudiera ser moderna. Motherwell insistía a menudo en que, para él, era crucial el hecho de haber crecido en la California de la preguerra... («Las montañas de California son ocres durante la mitad del año.») Pero Hernández Pijuan habla exactamente en los mismos términos cuando se refiere al paisaje rural en que creció:

Si la obligada referencia a los orígenes siempre puede aclarar conceptos, mi origen aragonés por parte de padre y de la Segarra leridana –también un paisaje seco y duro–, por la materna y, después, el de nuestra masía en Folquer (La Noguera), todos ellos paisajes vecinos, de espacios uniformes, alternativamente verdes, amarillos u ocres y que se podrían emparentar con esta especie de sobriedad y de parquedad en la utilización de elementos y con este gusto por los espacios solos, de silencio, que unos años más tarde dibujarán las superficies tersas de mis cuadros. [p. 35]

Obviamente es cierto que, como escribe Hegel, «cada individuo es hijo de su tiempo» y por muy distante que Hernández Pijuan pueda haber estado de ellos, tanto geográficamente como en espíritu, los centros metropolitanos en los que el arte contemporáneo de los sesenta emergió como

minimalismo y conceptual definían una atmósfera en la que él podía buscar su «principio creativo original» de un modo que pertenecía a su momento histórico.

Así pues, las «tersas superficies» de las pinturas de Hernández Pijuan no son imitaciones de la realidad visual de los paisajes en los que vivió como persona: son esos paisajes transformados en espacios en su estudio, en su caballete, que él puede explorar de un modo paralelo o que reescenifica el acto de recorrer los límites de los campos o de abrir un camino en diagonal a través de la escasa vegetación de los «paisajes secos y duros» de su mundo. En un prefacio deliciosamente evocador al catálogo de su exposición en la galería Ramis Barquet de Nueva York en el 2000, Hernández Pijuan decía:

Durante las primeras horas de la mañana, cuando mi modo de vida cambia de la ciudad al campo, es cuando me encuentro retomando uno de los caminos que he recorrido muchas otras veces, aunque no me lleve a ninguna parte. En ese momento es cuando descubro un paisaje que, a pesar de haber sido siempre el mismo, me parece nuevo: porque siempre puede percibirse ciertos detalles que lo distinguen de los días precedentes: un matiz en la luz, un vago rumor, una flor que acaba de abrirse al alba, las roderas de un tractor o una línea en el horizonte que no había percibido hasta ese momento... Esos son los momentos que, enmarcados y ordenados en una composición pictórica, han perfilado gradualmente mi arte.<sup>3</sup>

Yo me lo imagino, aunque por supuesto es una fantasía, frente a una de sus telas ricamente trabajadas y al mismo tiempo desnudas y austeras, reviviendo esos paseos similares al *Holzwege*. ¿Qué vemos realmente en las pinturas? Las roderas de un tractor, una línea en el horizonte, tal vez un muro, una casa, una flor abierta, poco más. Son los «detalles» que transforman el mismo paisaje explorado en el estudio en la aventura de una realidad inexhaustible.

No hace falta decir que los colores, que bordean la monocromía, de las pinturas de Hernández Pijuan son los colores vividos de los espacios circundantes de sus paseos –los ocres y verdes, o los marrones de la tierra artigada, o el blanco de la luz evocada («Ayer, en San Sebastián, la luz era increíblemente blanca. Yo no sé si suele ser blanca...») Tampoco ahora hablamos del pintor pleinairista, que sitúa el caballete ante el paisaje, intentando captar la forma en que la luz

---

<sup>3</sup> Joan Hernández Pijuan, texto para el catálogo de la exposición *Joan Hernández Pijuan, New Paintings*. Nueva York: Galería Ramis Barquet, 29 de marzo - 8 de abril 2001. [NdE]



absorbe los colores de un modo distinto a cada hora del día, como hacía Monet. «Mi forma de pintar tiene muy poco que ver con el impresionismo», dice Hernández Pijuan en una magnífica entrevista con Maya Aguiriano. Son los colores de los paseos recordados, que inundan los espacios circundantes. Y algo análogo podemos aplicar a las imágenes cuando emergen en el espacio pintado:

Es como si al pintar encontrara en ese momento la naturaleza a partir de lo que pinto. (No sé si me explico:) Yo estoy trabajando en las buganvillas y de pronto las buganvillas desaparecen y empiezan a aparecer unas formas de hojas, o de plantas, que es cuando pienso que estoy recuperando el plano. Esa hoja, que parte de una planta de salón, puesta en otro cuadro más en vertical, se me convierte en ciprés. De pronto el ciprés, puesto el cuadro en otra postura, se me convierte en nube, y estoy pintando nubes. [p. 51]

Y así es como se experimentan también sus pinturas. Reconstituimos la realidad conjugando las posibilidades de las formas. No nos revelan sus significados instantáneamente, como descubre el espectador. A finales del año pasado me llegó un paquete desde Barcelona con una litografía, un regalo del artista para desearme un feliz año nuevo. Era sobria y hermosa, pero con cierta indeterminación de contenido y por tanto, de significado. La hicimos enmarcar y la pusimos sobre una silla, donde pudiera verla todo el mundo. Intentaré describirla. La anchura de la imagen supera la altura casi en un tercio. El borde de la lámina impone un rectángulo de gris plateado, que contrasta con el cálido tono arenoso del papel, de dimensiones más o menos similares. Sobre el rectángulo gris, el artista ha dibujado muy libremente, a lápiz, el perfil de un círculo aplanado. En su interior hay una forma blanca brillante que parece pintada dentro. Y en medio de ese espacio blanco, hay un círculo dibujado a lápiz. Podría ser un plato sobre el mantel de una mesa. O un recinto cerrado dentro de otro. La emoción de la obra radica en una misteriosa forma negra de una identidad incierta. Todo el mundo analiza esa forma. Algunos la han interpretado como pimienta – o un pescado– en un plato. Otros ven una forma vaginal. Otros dicen que podría ser un pájaro –un periquito– subido a un aro. Creo que algunas interpretaciones pueden descartarse basándose en un criterio de coherencia con el espíritu general de la obra del artista y del mundo que plasma. Pero aún con esos límites, ninguna interpretación resulta completamente satisfactoria. ¿Es el círculo un lago? ¿Un jardín vallado? ¿Es la forma negra un ciprés o una hoja? Sea como sea, hay una

unanimidad absoluta en que la obra está viva y es intensa, y eso es verdad. Y esa es la sensación que irradia la obra de Hernández Pijuan en su conjunto.

Hace unos meses, cuando mi mujer y yo vimos las pinturas de Hernández Pijuan en el transcurso de una intensa visita a su estudio de Barcelona, sentimos de un modo intuitivo e inmediato que nos hallábamos ante un ejemplo de pintura en su vocación más elevada. No era la clase de obra a la que respondía mi escritura en los años sesenta, cuando empecé a pensar en el arte como un terreno al que podía aportar algo útil como filósofo y con el que podía identificarme. Era, en cambio, la clase de arte sobre el que me hubiera gustado escribir, si alguna vez hubiera escrito filosofía del arte. En el momento en que vi sus pinturas, comprendí que estaban cargadas de lo que me había atraído hacia el arte en un principio, mucho antes de convertirme en filósofo, y que ya entonces hubiera intuido su grandeza, si bien esa grandeza no podría nunca traducirse en palabras.