

El espacio que dibuja el color

Maya Aguiriano

Maya Aguiriano: Revisando textos que se han escrito sobre tu obra, Rafael Santos Torroella titula uno con mucho acierto «El Silencio de las Cosas». El silencio de las cosas, el espacio de las cosas, se podría también decir, están siempre en tu pintura.

J. Hernández Pijuan: Pienso que cuando se escoge un terreno como éste, lo difícil es encontrarse a uno mismo. Hay un cuadro de los comienzos, de un viaje por Castilla, de Avila concretamente, en el que ya remarco el borde, ya remarco el límite. Todo ésto del espacio más vacío, del silencio, ya está allí un poco latente. Lo que ocurre es que a veces es muy difícil darse cuenta uno mismo.

Yo empiezo, como todo el mundo, siendo un pintor mimético de otros pintores, de Soulages, de Frank Kline, cuando los descubro en París en 1958, y evidentemente de todo lo que representó para mí en aquel momento el Informalismo español, de Tàpies a El Paso. Pero de alguna forma, cuando me voy quedando con un solo signo, con un espacio mucho más vacío, mucho menos expresivo, es cuando empiezo a tener un poco mi propia identidad.

Soy muy lento, no puedo cerrar ningún capítulo sin haberlo agotado, y llego a la abstracción, al Informalismo, bastante tarde y muy lentamente, yo diría que por eliminaciones y comprensiones. Lo que sí dejo de una manera bastante radical es esta etapa gestual. La dejo porque –eso lo recuerdo bastante bien– un día en el estudio me había puesto a hacer papeles –un metro por setenta, un formato en el que te podías mover un poco en este terreno del gesto–, y me debí hacer en una tarde, no sé, unos cuantos. Al día siguiente me puse a hacer una selección y me encontré con que me era muy difícil porque todos era más o menos válidos. Me di cuenta de que éso no podía ser. Se me había convertido en un juego, en una elucubración y no sabía éso a qué me podía llevar. Había perdido la tensión; había quizás encontrado la situación espacial de ese gesto, pero no conducía a nada. Eso coincidió además con una entrevista que le habían hecho a Tharrats, en la que decía que pintaba choques en el espacio, galaxias. Pensé que choques en el espacio, galaxias, tal, eran cosas que yo no había vivido en absoluto. A partir de ahí hice una marcha atrás, una recuperación –volver a poner los pies en el suelo– de cosas que me interesaban.

Como no soy nada teórico, ni planeo nada de lo que voy a hacer –creo más en el momento del trabajo–, de pronto me encontré con una superficie vacía, y en ella situé objetos aislados, en «trompe l'oeil». Y también más tarde los objetos desaparecieron.

Para que el silencio tuviera un sentido, la pelea era entonces que lo que llamamos el espacio, ese enorme vacío, no se me convirtiera en fondo. Como me gustaba más una superficie vacía que otra que tuviera algún elemento, acoté esa superficie (acabé pintando reglas, titulando cuadros «125 cms.» o «146 cms.»), y ese segundo plano aparecía ya en primer plano, el fondo se me convertía en espacio, que era donde estaba la pintura. Además, estas cotas me daban también unas situaciones de perspectiva, de recorrido visual de la totalidad del espacio pictórico, donde no hay que definir primer plano de otro plano.

Estos paisajes verdes pienso que son el momento mío más realista. Hay un punto de partida donde sólo hay campos, campos de cereal, de trigo, porque en el estudio que tengo en el campo vi por primera vez –lo había visto muchas veces sin haberlo visto– que la ventana me recortaba un trozo de campo sin cielo, sin montaña, sin árbol.

Como todos estos cuadros están pintados muy lentamente, no veía el color hasta que estaba pintado el total. Cuando el color no me producía la sensación que buscaba, la tensión, era otra capa, y otra vez, y otra capa. Entonces se iban produciendo relieves, pinceladas en relieve que le dan al cuadro una luz especial, una vibración al contrastar con una zona más lisa. Como yo jugaba con muy pocos elementos, tenía que enriquecerlos. Estos cuadros hay que verlos en esta tensión. Así como a los minimal ortodoxos la realidad no les interesa, yo pienso que soy en ese aspecto muy mediterráneo, muy sensual. Creo que todas las culturas tienen mucho peso, pero que nos diferencia muy poca cosa. Pero si esa poca cosa está...

M.A. ¿Cómo calificarías tu formación?

H.P. Tengo una formación de Bellas Artes, aunque no sé si Bellas Artes en Barcelona era una formación académica, porque no he dibujado academia. Pertenezco a esos pintores que pintaban el espacio sin saber, que dibujaban ese espacio distinto sin tener todavía la noción de lo que era el espacio. Pienso que éste es un país en el que a la formación le falta ver arte, ver arte en directo. Ver pintura rompe los esquemas. Sirva como ejemplo: sé –porque tengo todavía el catálogo– que vi la exposición de Arte Americano que se hizo en Barcelona y Madrid en 1953. Figuraba, entre otros, Motherwell. Vi la exposición pero no vi –ni yo, ni creo que nadie– esos cuadros, porque no sabíamos ver, no teníamos las claves. Voy a París en el 57, y en el 58 veo en el Museo de Arte Moderno una exposición de Rothko, y entonces sí, ya lo veo. El estar una temporada en una ciudad donde veas Picassos en los escaparates de las galerías,

donde veías Mirós, Magritte, Max Ernst, Braque... todo eso que era como una mitología increíble, que casi no había visto ni en reproducciones, te hacía entender que la pintura era una cosa completamente distinta de lo que pensabas, te metía de cara a la pared y te hacía ver la pintura en mayúsculas.

Realmente, si soy algo, es a partir de esos momentos de los 70. Creo que en mí hay una historia –después de la desaparición del objeto– que hizo que eso mío le gustara mucho a muy poca gente, poquísima, porque al mismo tiempo que estaba descubriendo este espacio –recortar un campo de trigo–, estaba –no lo digo con pedantería– inventando una forma de pintar para decir eso de una forma coherente.

M.A. O sea que atravesaste el desierto...

H.P. Un desierto muy bonito, porque las galerías que exponían esto, que no vendían nada, estaban absolutamente entusiasmadas, les compensaba. Que yo conociera, habría en toda España ocho o diez personas que soportaron el que yo pudiera seguir pintando.

Eso llegó en un momento –una exposición que hice en la galería Joan Prats en el 79 u 80– a una radicalidad total. Después de esa exposición estuve unos nueve meses buscándole salidas, porque por mi forma de ver el arte, por mi forma de ser, me aburre mucho convertir mi pintura en un sistema. La salida fue trabajar más por manchas, por yuxtaposiciones de color, intentando encontrar una vía más hacia el Impresionismo, aunque para mí es un momento más bajo, porque si algo tengo claro es que mi forma de pintar es muy poco desde el Impresionismo.

M.A. Cuando lo que pintas es la naturaleza, es cuando menos límites pones al espacio. Todo el plano son buganvillas en estos cuadros del 82, o las hojas y la vegetación ocupan todo el cuadro y tienen una presencia muy cercana en «A partir de los álamos» (1983) o «Planta en el jardín Nr. 3» (1985).

H.P. 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. Esta hoja, que parte de una planta de salón, puesta en otro cuadro más en vertical, se me convierte en un ciprés. De pronto ese ciprés, puesto el cuadro en otra postura, se me convierte en nube, y estoy pintando nubes.

M.A. «El espacio es la imagen». ¿A qué te refieres con esta afirmación que he encontrado reiteradamente en tus escritos?

H.P. Mondrian nos puede servir de ejemplo para lo que quiero decir. Mondrian parte de un postexpresionismo en el que hay unos paisajes pintados con dicción de pintor, de pinceladas y tal. Bien. En cuanto Mondrian se queda con el árbol, con la copa del árbol, al mismo tiempo que se queda con eso pinta de otra manera, deposita el color de otra manera, en función de lo que él quiere decir. En cuanto las superficies se van convirtiendo más en el, diríamos, Mondrian que mejor conocemos, aquella expresividad quizás ha desaparecido totalmente, está en otro terreno la función de la pincelada. O sea, Mondrian ha tenido, al mismo tiempo que cambiaba su concepto de la pintura, que inventarse una forma de pintar, porque se pintaba siempre el gesto y la pincelada era muy evidente. A él eso acaba por dejar de interesarle y está pintando de una forma hasta aquel momento no ortodoxa, apretando la pintura, con unas pinceladas sin expresividad ninguna, como metiendo la pintura allí dentro. Es un ejemplo de cómo la manera de pintar va a incidir en lo que se pinta.

En los paisajes de los 70, en aquellos campos verdes, me tuve que inventar, entre comillas, una forma de pintar poco pictórica según entendíamos lo pictórico en aquel momento, porque es una forma de depositar el color un poco sistemática, en la que la pincelada no es brillante, ni fácil ni ágil. Lo que entendíamos como pictórico era la pincelada que describía el gesto, la que de alguna manera dibujaba toda una secuencia, y la mía era una pincelada en función de esa no expresividad que yo pretendía. O sea, buscaba más la expresividad –si la buscaba–, no en el detalle de la pincelada, sino en el total de la obra.

Aquellos paisajes eran trozos de campos más o menos vividos y más o menos acotados por tonos de color, por movimientos del aire o de la luz. Eran evidentemente espacios de pintura, pero eran también la «imagen de un espacio».

M.A. Con variantes que tienen que ver sobre todo con la manera de poner o quitar el color, se puede decir que también tu pintura actual es eso.

H.P. Sí, es posible que sí. Lo que ocurre aquí es que el espacio que dibuja la pintura es un espacio más amplio; hay un espacio ficticio mucho más amplio.

En estas cosas más recientes, hay como una especie de voluntad de defi-

nición del paisaje, de ver el paisaje como historia sensible y visual de «tu» paisaje, como si te envolviera, como si fuera el total, como si vieras el campo desde el centro del amarillo del campo, del verde, y que eso fuera lo único en lo que estás envuelto.

Pero además a mí siempre me ha interesado la pintura bastante monocroma, muy definida por planos de color monocromos. Como lo que no pretendo con la pintura es la descripción de, me parece que la monocromía es una forma de separar la pintura de otros lenguajes del arte actual, de la fotografía, del cine, de otras expresiones.

El color es la pintura, el espacio es el color, el espacio que dibuja el color. El color juega como pintura, como elemento reconocible. Posiblemente sea ésta una de las razones por las que pinto con muy pocos elementos.

M.A. Esa monocromía de la que hablas, tiene matices, zonas de contraste, vibraciones...

H.P. Bueno, no es un timbre o una matización buscada. Evidentemente que son texturas, o transparencias, siempre hay una vibración, pero es el resultado del proceso, no de la búsqueda de transparencia o textura. Son los elementos que quedan y que ayudan a definir ese espacio.

El espíritu ése de la inmediatez del apunte es el que siempre pretendo que esté en la obra terminada; el del dibujo pequeño, donde rectificas mucho menos o donde la rectificación es total, ese clímax me interesa conservar en el cuadro.

Ese diálogo del pintor con el soporte, con la tela, tiene que estar siempre enormemente vivo. Tienes que estar siempre pendiente, dejando que el cuadro te diga, porque si sólo dijera yo, como mi idea fue suprimir la línea torcida aquella, la hubiera quitado, pero en cuanto la ves te está funcionando, te crea allí dentro unas historias más vivas. Es como si no quisieras saber, ni te interesara saber, a qué se va a parecer al final lo que estás pintando. Porque cualquier cosa, una mancha, algo que cae, te puede hacer recuperar un trazo en el momento de la pelea con el cuadro.

M.A. Huyes sin embargo de cualquier forma de expresionismo.

H.P. Siempre tenemos la referencia de que la pintura es algo en lo que tu yo personal está muy presente. Cuando vas adentrándote en otros terrenos, esa expresividad la buscas por otro lado. Por eso decía que he tenido que inventarme, de alguna manera, una forma de pintar para crear la imagen que quiero dar, esa imagen no expresiva, puramente visual, no reproducible, muy de silencio, en la que no tiene que haber ningún

elemento que entorpezca ese recorrido visual en lentitud. La potencia, si la hay, está buscada por otras coordenadas, por el total de la imagen, no por la expresividad o brutalidad del momento de pintar.

Además, no sé tanto si trato de expresar algo. Yo diría que esto es una manera de ir viéndome yo mismo, más que de querer describir una historia para que todos la vean. Es una manera de conocimiento mío que, evidentemente, al mismo tiempo está describiendo una historia.

M.A. En cuanto a las delimitaciones que tienen muchos de tus cuadros, dos sugerencias: una más teórica, más a posteriori, el concepto de «internal frame» (marco interno) del que habla L. Steinberg; otra es que a lo que ocurre en el interior del cuadro tiendes a protegerlo, a aislarlo, dándole un espacio autónomo.

H.P. Hay quien dice que eso puede ser la mirada desde la ventana, pero eso sería lo fácil. Un amigo arquitecto me decía un día que es como si yo tuviera miedo a lo desconocido y tuviera que arrojarme siempre. En muchos casos, yo qué sé, cierra lo que podríamos llamar el tema, cierra el cuadro. Pero me interesa mucho también lo que queda fuera, de manera que abre también la visión, que sin éso no sería tan clara. En otros momentos ya en sí es un tema: remarcar los límites del cuadro, crear una intimidad.

La pintura —que no puede verse en reproducciones— cubre, deja ver, hace que ocurran cosas, crea una tensión. La tensión es fundamental. Es la tensión, la credibilidad de ese momento lo que tiene que tener la pintura.

M.A. ¿Cuál es el paisaje concreto del que te nutres?

H.P. Bueno, Remo Guidieri dice algo bastante claro de la memoria. A mí gustarme, gustarme, el que me emociona es el campo de Lérida, ese campo rayando en lo desértico, los Monegros; esa cosa árida, muy ascética, de alguna forma sería mi paisaje, porque mi madre era de la provincia de Lérida. Es un paisaje que está más en la memoria que en el recuerdo. El recuerdo es nostálgico, pero la memoria es más profunda, y, más que viajar, a mí me gusta mucho volver al sitio conocido. En ese paisaje ando mucho por el campo, me encuentro envuelto por todas partes, un poco sin la frontalidad del pintor de «plein air». Ando mucho, tomo notas, si no tengo colores con palabras, porque al pintar me vuelve... Ayer había en San Sebastián una luz enormemente blanca, no sé si hay a menudo una luz tan blanca. Si la hubiera tenido que acotar, hubiera escrito: «Luz blanca que me recuerda, no sé, la custodia de la Catedral de Vich». Luego eso es sólo un punto de partida.

M.A. «Dibujo desde fuera» es otra expresión recurrente que me gustaría que explicaras.

H.P. Cuando era alumno de Bellas Artes y tenía problemas en el dibujo, por ejemplo, de la pierna de la modelo, muchas veces lo veía mejor cuando lo que dibujaba la línea era el espacio, que cuando la que dibujaba era la misma forma. ¿Me explico?

¿Tú has visto fotografías de Matisse, antes de empezar a dibujar, midiendo el papel, haciendo así con la mano, midiéndose el papel? El pintor, cuando tiene un papel sobre la mesa, sobre el tablero, casi siempre se lo mide con las manos, con la mirada, y ésto le ayuda a acotarlo, para que toda esta superficie le esté jugando en lo que luego va a meter dentro. Yo diría que eso es el entendimiento de la superficie sobre la que trabajas. En el dibujo de Matisse, es tan importante la línea que él hace como los huecos que van quedando entre las líneas, y entre esas líneas y los límites. Ahí creo que hay una diferencia fundamental entre el dibujo del pintor y el dibujo del escultor, en muchos casos. Porque el escultor (en el más tradicional, posiblemente ahora la escultura también ha variado), normalmente pone dentro del papel su dibujo, sin tener en cuenta las dimensiones del papel. Casi siempre es una forma mucho más cerrada, en la que los límites podrían ser más grandes o más pequeños y lo mismo daría, porque está haciendo más su escultura y el papel lo quiere como soporte, pero no lo ve como espacio.

M.A. Tus grabados –pienso especialmente en los aguafuertes de la época de los paisajes verdes– son todavía más austeros, más esenciales si cabe que la pintura.

H.P. En el fondo es más o menos la misma imagen. Pero, dentro de los procedimientos del grabado, la litografía está, por lo elementos con los que trabajas, mucho más cerca de la visión que podemos tener del dibujo con lápiz, o del dibujo con pincel, que la calcografía. En el aguafuerte, en la punta seca, el procedimiento manda de otra manera. Yo grabo siempre muy ortodoxamente, y cuando grabas así, las líneas son muy exactas, sin matizaciones. La línea tiene un grosor muy fino, por-

que la punta con la que grabas siempre es mucho más dura que el lápiz o el pincel. La superficie, cuando rayas con la punta, no puede ser más ancha, y se asemejaría, aunque tampoco es así, a un dibujo de plumilla. No he sido nunca demasiado amigo en mi obra de lo que podríamos llamar texturas, cocinas. Cuando en el grabado te quedas a palo seco, juegas con muy pocos elementos. En esa misma exposición de Arte Americano de la que te he hablado, vi por primera vez también grabados mucho mayores de formato que lo que aquí se hacía, con unas texturas y unas cocinas impresionantes. En la Escuela, estando con otros compañeros de taller, le pregunté a D. Antoni Villa-Arrufat, que para mí fue un maestro, que eso cómo se hacía. «Bueno –nos dijo–, eso se llama la técnica del escupitajo. Tú escupes en la plancha y entonces echas unas gotas de ácido al escupitajo, y como la saliva deja huecos, el ácido va a incidir más en unos sitios que en otros». Claro, los siguientes días en clase nos pasamos escupiendo sobre la plancha de una manera increíble para llegar a tal, pegando mantillas encima y todas esas historias de crear texturas extrañas en la superficie del grabado. A medida que fue pasando el tiempo, me fui quedando con los elementos puros del grabado. Es decir, grabo con pincel y con punta, y se acabó. No me han hecho falta más elementos, sería como embellecer artificialmente la superficie.

De todas formas, tampoco esa esencialidad es algo que yo haya buscado de una forma directa. Está en mi sentimiento del trabajo. Si te has fijado viendo un poco el recorrido de mis cosas, hay siempre un proceso de eliminación, y entonces viene un proceso de carga otra vez, de acumulación, para después volver a ir eliminando. Hay como un rozar el límite de lo vacío, para luego volver a esas acumulaciones. La misma acumulación, la repetición del mismo elemento –esto en lo que estoy ahora–, tampoco está demasiado alejada del vacío, pienso yo, no sé.

M.A.

Arteleku, San Sebastián, Junio
Barcelona, Noviembre de 1992.