

Todo artista tiende a considerar su propia práctica de estudio como una prolongación del mundo exterior y un escape de ese mundo. Es una prolongación porque el artista suele esforzarse por construir una forma de conocimiento visual derivada de la experiencia personal, y es un escape en la medida en que las exigencias técnicas de la obra requieren que los artistas materialicen sus visiones trabajando en un estado de aislamiento autoimpuesto. En cierto modo, esta paradoja ayuda a subrayar el ambiguo lugar que ocupa el artista visual con respecto a la construcción social y el refuerzo de un consenso general sobre la naturaleza de la realidad. Dicho en otras palabras, si se confiara a los artistas la misión pública de establecer las pautas mediante las cuales se entiende e integra la realidad, pocos se sorprenderían al ver emerger un mundo en el que incluso el sentido más elevado de cultura visual se vería constantemente comprometido y desafiado. Dado que en realidad los artistas no reciben tal autoridad, en lugar de ello luchan por proponer modelos hipotéticos de realidad, que raras veces o nunca se confunden con el hecho real. Aunque es un simple interrogante que sin embargo elude las solu-

ciones fáciles, la pregunta del compromiso/distanciamiento del artista respecto al mundo plantea algunas de las tensiones más vitales que subyacen en la obra de Joan Hernández Pijuan.

Durante las últimas tres décadas, Joan Hernández Pijuan se ha especializado en un modo de representación donde el paisaje siempre es el pretexto, pero casi nunca parte de una convención pictórica donde el espectador puede identificar y aislar referencias actuales en esa categoría de la historia del arte. En otras palabras, sabemos que sus pinturas son paisajes, pero no siempre estamos seguros de *cómo* lo sabemos (aparte de lo obvio, como los títulos). Una de las motivaciones más convincentes que hay detrás de su práctica parece ser la confrontación de Hernández Pijuan con el creciente abismo entre el paisaje como categoría de la historia del arte y como forma de experimentar la naturaleza. Articular esa cuestión implica señalar (sin exagerar lo que es obvio) que la propia naturaleza no contiene paisajes. La forma del paisaje existe principalmente como categoría de experiencia estética, en la que el observador enmarca mentalmente sus interacciones visuales con la naturaleza a fin de producir una visión agradable o instructiva. Esto no significa que nadie tuviera interacciones visuales sublimes con la naturaleza hasta que empezó la pintura paisajística, sino más bien al contrario: la pintura (y más tarde la fotografía) enseñó a la gente un sistema de mirar el paisaje basado en la representación, una convención que persiste hoy con la forma de la instantánea turística, caracterizada por su calculada disposición. Al crearse, la tradición paisajística también promovió todos aquellos conjuntos de creencias sobre la naturaleza que constituían la ideología contemporánea: podía ser domesticada, sus motivaciones eran inescrutables, reflejaba el destino de una nación, etc. En esencia, el paisaje evolucionó rápidamente hacia un recurso pictórico para articular la visión culturalmente asumida de la naturaleza.

Por muy rica y variada que haya sido la tradición paisajística, obviamente se halla a años luz de la experiencia de la naturaleza desde el punto de vista de un científico, un granjero pobre o un halcón. Se encuentra a años luz incluso de la experiencia primaria de la naturaleza en forma de paisaje que tiene la mayoría de la gente: el movimiento individual por el campo, respondiendo al entorno circundante desde una pos-

tura de compromiso psíquico. No quisiera insistir excesivamente en este punto, pero sí creo que vale la pena considerar que el impulso inicial de Hernández Pijuan de trabajar en diálogo con la tradición paisajística se arraiga en cierta medida en sus experiencias personales como observador o partícipe de la naturaleza. Pero dejarse inspirar por la naturaleza (no es una tarea difícil), y transformar ese impulso en un recurso a fin de establecer un nuevo protocolo visual para representar la experiencia estética del paisaje, son cosas muy distintas. Ciertamente, si el artista fuera a concebir esa tarea primaria como una pura cuestión de contemplar el espectáculo de la naturaleza y devolvérselo al espectador en una versión portátil, entonces tampoco costaría imaginar un extravío en el testimonio del propio raptó perceptivo. Pero esta aproximación al paisaje, si alguna vez fue válida en su sentido más estricto, dejó de ser una opción creíble no mucho después de la invención del cubismo. Una vez se invalidaron ciertas reglas que gobernaban los límites de la percepción en la pintura, dejó de ser plausible el retorno a una postura premoderna respecto a la representación de la naturaleza, por ejemplo, insistiendo en que un paisaje reproducido con pincel y paleta comunican más que una fotografía. El éxito de la apropiación del paisaje de algunos surrealistas (Dalí, Tanguy) como motivo pictórico agotado se basaba en su capacidad de recuperar la vitalidad una vez poblada de fantasmagóricas criaturas oníricas bañadas en una luz cinematográfica. Otro ejemplo, más relevante para este caso, es la concienzuda transformación del paisaje de las pinturas de Jackson Pollock, que inventó un espectáculo abstracto de pura velocidad, color y líneas suspendidas en el armazón compositivo más libre, donde la referencia a la naturaleza siempre está cerca, a mano.

Lo que diferencia la perspectiva de Hernández Pijuan es que toda la historia de la pintura paisajística se ve aquí invertida: el deseo de recrear la imagen de la naturaleza es reemplazado por la urgencia de encontrar la naturaleza en un punto intermedio entre la contemplación y la acción. Si en un principio puede desprenderse de esta descripción que existe una especie de competición entre artista y naturaleza que solo puede contrarrestarse mediante el poder de la imaginación humana de producir algo de la nada, la postura de Hernández Pijuan con respecto a la naturaleza sigue siendo la de un suplicante. La diferencia es que él no

se dedica tanto a pintar motivos visuales del espectáculo de la naturaleza como a cuestionar sus propios motivos frente a la experiencia natural, indagando cuáles pueden reemplazar la experiencia de la naturaleza, como parte de un proceso codificado mediante el cual el vínculo visual entre origen y punto final solo puede reproducirse en el seno de los propios procesos interpretativos del espectador. Experimentar un cuadro de Hernández Pijuan *como paisaje* requiere que reconozcamos este término respecto a su etimología en la historia del arte y que entendamos el acto de contemplar la superficie, color y textura de una pintura abstracta según esa misma tradición. No se trata de un acto de reconocimiento, sino más bien de descubrimiento, un proceso de mirar hacia los propios límites perceptivos y cognitivos para ver la búsqueda del paisaje en el marco de un acto mucho más amplio, el de construir significado a partir de una fuente ambigua. En las pinturas de Joan Hernández Pijuan, la obra de arte deviene la ubicación psíquica de los propios sentimientos de riesgo y/o protección, con cada tela reemplazando un esfuerzo acumulativo de crear la estructura apropiada para alimentar una serie de impulsos potencialmente contradictorios.

En parte, la misión artística de Hernández Pijuan ha implicado desde el principio el reconocimiento tácito de que el paisaje se ha convertido, a pesar de todas las tentativas y objetivos, en un tropo lingüístico. Así por ejemplo, las telas de Hernández Pijuan de principios de los setenta, que a menudo se experimentan como ejercicios minimalistas de color puro, empezaron con la idea de un motivo, una forma de marcador o signo que señalaba al paisaje sin intentar representarlo pictóricamente. Un solo huevo o un árbol, situado frente a un campo de color verdoso, era lo bastante concreto en su referencia al espacio circundante como para hacer innecesaria cualquier referencia visual al paisaje. A finales de esa década, las pinturas se habían reducido a campos de color abstractos, a veces con líneas horizontales paralelas, solo vagamente esbozadas, que constituían la única concesión visual a la categoría del paisaje. Se percibían referencias a Monet, a Corot, a Agnes Martin y Brice Marden, pero siempre de una forma más sugerida que real. Las texturas de la obra, o la interacción sutil de diversas capas de color permitían invariablemente que el espectador participara en esas referencias

sin contradecir la condición deliberadamente ambigua de la obra. En una serie de pinturas de principios de los ochenta, Hernández Pijuan recurría de nuevo a motivos reconocibles, pero mediante un género distinto de aislamiento: una sola hoja o un vástago, contra un fondo aparentemente vacío, bastaba para situar la referencia del paisaje en la mente del espectador y liberarlo.

Solo a mediados de los ochenta empiezan a aparecer con claridad los componentes del estilo de madurez de Hernández Pijuan. El rasgo más característico es su uso de un marco dentro de un marco, un perfil esquemático y difuminado que recuerda a los parámetros físicos de la tela mientras delinea lo que tiene lugar dentro de sus límites como si fuera un evento artificial, circunscrito. Aunque en cierto sentido, ese marco interior también puede interpretarse como una ventana a través de la cual se duplica de algún modo la experiencia del paisaje «real», este no parece haber sido el principal objetivo del artista al ponerlo allí. En efecto, el marco interno actúa para reforzar la idea de que el propio paisaje constituye una especie de marco. Todo lo que ocurre dentro de sus confines se designa no como una cosa en sí, sino más bien como convención de la representación de esa cosa. Al poner tanto énfasis en la artificialidad de la escena enmarcada, Hernández Pijuan transforma sus limitaciones en una especie de ventaja vanguardista. Lo que ocurre en el caso de *Paisatge ocre II* (1987, Colección "la Caixa") es que vemos cualquier posible transformación del cuadro: su abstracción apriorística, su diálogo formal y estructural con la tradición de la pintura paisajística y finalmente sus referencias cercanas, texturales, colorísticas y luminosas en la experiencia real de un paisaje bañado por el Mediterráneo. El hecho de que cada uno de esos aspectos se distinga de los demás parece reflejar el deseo de Hernández Pijuan de crear un espacio en el que las distintas dimensiones de la experiencia del paisaje –abstractas, lingüísticas y literales– puedan coexistir.

En sus cuadros de los últimos diez años, Hernández Pijuan ha revisitado la complejidad textual de su obra de finales de los setenta y principios de los ochenta, bien transformando la superficie de la pintura en una red de líneas blancas entrelazadas y entrecruzadas, o bien creando una superficie elaboradamente empastada sobre la que sitúa una figu-

ra sola o doble. De este modo, ha resituado su práctica para articular una relación más estrecha con las tendencias internacionales de la pintura abstracta y ha reconcebido la división espacial de las superficies pictóricas. En un ejemplo como *Caminant pel daurat 2* (2000), el plano pictórico ya no es una ventana que mira a la naturaleza, ni siquiera una vista aérea desde la cual el artista obtiene una perspectiva omnisciente. En cambio, el título del cuadro, junto con la extrema similitud de los trazos con pisadas, sugiere que se trata de una especie de mapa o un diagrama de un viaje realizado alguna vez. No es de extrañar que ese mapa no se haya concebido ni visualizado como una forma de retrazar el hipotético viaje, sino como sistema de contenerlo. Aunque el imaginario vagabundo trace un curso errático o que describa meandros de un lugar a otro, sus pasos siguen firmemente situados en los márgenes del cuadro. Este recurso significa que la capacidad del cuadro para narrar una experiencia no tiene nada que ver con su capacidad de documentar ningún aspecto literal de ese viaje. Igual que paseamos por la naturaleza, la perspectiva de la que somos más conscientes es la de avanzar y esa es la realidad que Hernández Pijuan parece estar intentando pintar. No es 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.