Conversación en voz baja

Entrevista

María de Corral

En su estudio de Barcelona, 2002 I In his study, Barcelona, 2002

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

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

Georges Braque

a Joan Hernández Pijuan

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 *leitmotiv*, 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 estás 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 crease 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 *connaisseur*, 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 lenta-

En su estudio de Folquer, 1998 | In his study, Folquer, 1998

mente, 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 está 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 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 venga 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» habituales, 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?

JHP: 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.