

## CONVERTIR EL PAISAJE EN ALGO QUE UNO MIRA (1)

Como antecedente a lo que claramente denomino como mi pintura de paisaje hay algún pequeño cuadro en el que unos trazos de lápiz sobre una línea que dibuja horizonte crean sensación de penetración. Es, por lo visto, un momento idóneo para que estas acotaciones en la superficie interfieran en el caminar de mi obra. Esto definitivamente ocurre en el verano de 1.972.

El espacio abierto del paisaje, del que supongo no son ajenas mis primeras vivencias en La Segarra centrará esta nueva reflexión. Nuestra masia en Folquer (La Noguera), entre campos de cultivo del cereal y en un paisaje paralelo al próximo de La Segarra, es un enorme caserón de planta y dos pisos, en el último de los cuales situé mi estudio. Desde el centro del mismo se dominan dos vistas -espacio abierto y espacio íntimo. Desde una, hacia el sur, a través de una arcada cerrada con grandes ventanales, el paisaje, inmenso, se va escalonando, resbalando, en un espacio completamente abierto, infinito, hasta llegar a la lejana Sierra de Prades. La otra hacia el norte, se ve a través de dos pequeñas ventanas, habituales en las caras norte de las casas de campo de la zona y, por el hecho de estar situadas, estas ventanas, a un nivel bajo, su vista queda enseguida truncada por la Sierra de Comiols. Esta es una vista íntima, cerrada. Los campos de labranza se nos aparecen casi a vista de pájaro. La pequeña ventana recorta el campo, lo deja sin cielo, sin horizonte, sin otros límites que los propios del marco de la misma ventana. El paisaje adquiere la frontalidad del cuadro y únicamente el color en una rica monocromía y la superficie que éste ocupa es su elemento de imagen y de expresión. Estos dos aspectos -íntimo y abierto- han estado configurando bastante los vaivenes de mi pintura.

"Ver" este paisaje a través de la pequeña ventana me crea una nueva vivencia, una nueva situación, que tenía muchos puntos de relación con la de los primeros cuadros con objeto, pero que, evidentemente configuraba otro espacio. Tuve la necesidad de ver como ese espacio se situaba en la superficie del cuadro. Cómo configuraba un cuadro. Para crear una sensación de perspectiva, de penetración, ese verde cálido se degradó hasta obtener una sensación de continuidad. Fue éste primero, un pequeño cuadro titulado "Petit doble paisatge" de 24x33 cm.. Dos superficies superpuestas de un verde cálido degradado enmarcadas por unas franjas de color gris en las que una línea de puntos blancos acotada con las letras A-B retrotráe, como en los cuadros que le siguieron, a mis obras inmediatamente anteriores. Y es que cuando se van encontrando nuevas salidas, las cargas, las imágenes y los signos anteriores querrán seguir estando presentes. Es el miedo a quedarnos sin puntos de referencia, el miedo al vacío.

La primera serie de estos "paisajes verdes" se expuso en la Galería René Metràs en el invierno de 1.973. En ella tuve, por primera vez, conciencia de que estaba empezando a alcanzar "mi independencia".

Al pasar de lo general a lo particular y centrar el interés en un fragmento del paisaje me hace bajar la mirada y prescindir del horizonte. Cuando miro el campo no como una mancha de color, sino detallando el espacio, el cúmulo de espigas forma una trama penetrable, como en una superposición de espacios aterciopelados en los que el movimiento provocado por las brisas, los vientos o las sutilezas de la luz van creando pequeñas retículas que me alejan de una visión impresionista y me hacen ver el color no con el nombre que los define sino por lo que representan. No podría decir que los colores de los cuadros fueran amarillos de cadmio, ocres, verdes de esmeralda o azules de ultramar, sino que se me configuran como lo que representan, es decir: color de trigo maduro, de trigo verde, gláucos, rastrojo o en momentos de una luz que define un paisaje.

Pintando muy lentamente, casi en monocromía, con pincelada muy pequeña y en superposición, con dicción casi imperceptible aprendí otra manera de ver el paisaje. Encontré otra mirada, otros ritmos, otras tensiones.

En ese camino, empezado con una degradación "lógica" voy encontrando las tensiones. Esa primera degradación va desapareciendo en la ambición de convertir la superficie en un espacio más tenso, más en la frontalidad y que con una sobreacumulación de pinceladas, que van en sus distintas capas definiendo el color, que producen gruesos y texturas que dejarán ver, en los límites del cuadro y por el mismo recorrido del pincel, el proceso y el tiempo lento de elaboración.

Esta acumulación de pintura puesta en franjas horizontales, crea una serie de modulaciones y una superficie rugosa y ondulante que con el reflejo de la luz produce una cierta sensación de movimiento.

Este diálogo entre pintura y paisaje, paisaje limitado, me absorberá. En el paisaje real el paso visual de un límite a otro es lento, es gradual, no se configura como corte sino como paso. El cuadro sí marcará muy claramente sus límites. Dejar entrever el proceso en los límites de entrada y salida para crear una mayor intensidad que recorra el cuadro de fuera a dentro, una entrada y una salida lentas, como en el paisaje o en los campos de deporte donde el espacio válido es el enmarcado en las líneas, no del límite del espacio, pero sí del límite de lo válido.

En el trasfondo de estas pinturas seguirán interviniendo los elementos de siempre: las divisiones en horizontal o vertical y el espacio. Estas divisiones y el hecho de enfatizar el soporte como elemento importante me hizo, también, prestar especial atención a los formatos. El hecho de trabajar sobre una superficie que no quiere aparentar

mayor profundidad o más espacio que el que representa me hace seleccionar unos formatos que tendrán que estar emparentados con el resultado final. Tenía como un deseo de no querer pintar "el cuadro" y sí pretendía pintar "espacios" o "ambientes". Trabajo con formatos muy horizontales, en dípticos y trípticos. Verticales, muy altos y estrechos que a menudo denomino como tiras de color y que pretenderé situarlos, no tanto como cuadros en su sentido tradicional, sino como espacios modulados, casi de silencio.

Habrà en todo este proceso una evidente relación entre mirada y obra. Tendré que colgar los cuadros por debajo de los códigos establecidos - aquellos en los que la mirada se sitúa en el centro del cuadro-. Bajando el cuadro pretendo crear una relación más íntima con el espectador. La mirada queda más concentrada sobre lo que uno mira y no se pierde, al levantarla, en esa otra dimensión, más abierta y más general del espacio.

He pensado a menudo que el momento más radical de estos paisajes quedó reflejado en mi exposición en la Galería Joan Prats, de Barcelona, de 1.979. Como consecuencia de ésta y en cuanto se produjo el retorno al taller, al trabajo en solitario y sin tener ya en el mismo las referencias inmediatas de la obra que se ha ido -vivir con la obra- me aparece muy latente la tentación de la repetición. No "tener" aquí el cuadro quiere decir "pensar" en el cuadro y la posible "mitificación" de una obra determinada podrá llevarme a repetirla.

Empiezo a intuir la terminación de una "etapa" cuando, en el trabajo adivino que aquellos cuadros expuestos son los más radicales, más duros y con menos concesiones que habían salido del estudio. Esta misma radicalidad y dependencia del paisaje me cerró caminos. Moverme entorno a mí mismo me hizo "ver", pocos años después, la obra con otras lecturas. Al reencontrar alguna de estas obras se me abrió otra posible lectura. Aquella varió en el sentido de que sí, al pintarlos estaba más en la idea del espacio como tema, se me configuran ahora como imágenes, imágenes de un paisaje y de un espacio determinado -el espacio como imagen-. La distancia, el tiempo y lo que estaba pasando en mis nuevas obras a partir de los ochenta, pudo cambiar y dar otra identidad a estas.

No quisiera caer en la tentación de hacer crítica de mi propia pintura y sí más bien explicar un proceso pero, para dar mayor claridad a mi concepto de pintura y espacio, quiero clarificar, partiendo de mi propia obra, unos conceptos que siempre consideré, cuando se producían, erróneos. Si se asoció en su día y posteriormente también a estas obras más con lo que se denomina el expresionismo abstracto americano, me pareció siempre, y más ahora, que no tengo el problema de la proximidad y, con los años suficientes para gozar de mi propia libertad, una falta de rigor y hasta diría que una frivolidad. 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, sino que más bien, por la misma meticulosidad y lentitud del proceso y la inmediata, querida y buscada referencia del paisaje vivido, convertía estas obras en espacios íntimos -imágenes- y de la realidad. Es más, diría, que nunca como en aquel momento he estado más cerca de la interpretación de la realidad. Estaba fragmentando visiones de campos reales.

Mi trabajo se ha movido, casi siempre, a partir de mi propio taller, a partir de mis propias vivencias personales y no tanto de pensamientos intelectuales 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 este no era realmente el caso ya que si, conceptualmente, yo estaba en la realidad de mi paisaje y en la realización, la acumulación del pigmento, que daba rugosidad y movilidad a la superficie, así como la lenta superposición del color hacían aparecer unas texturas y unas tensiones que calificaría como de no demasiado alejadas del barroco y que me apartaban del "minimalismo" internacional más ortodoxo y teórico. Es posible que el "minimal" y el "conceptual" ayudaran a esta visión del paisaje. También el "sentimiento personal".

#### LOS OCHENTA: LA BUSQUEDA DE NUEVAS SALIDAS

La tela está en blanco y tendré que seguir. Habrá que arriesgar y comprender que la búsqueda de nuevas salidas puede dar resultados no demasiado brillantes. Estas salidas tendré que encontrarlas en el cuadro, en la lucha con el cuadro. Apuntarme a algo "intelectualmente" podrá dejarme en el vacío. Habrá que seguir intentando tirar del hilo conductor, la propia referencia, la propia vivencia.

Para mantener la continuidad he debido estar abierto a mis propias sugerencias y a mi propia sensibilidad. "Vivir" el momento de pintar e intentar encontrar en cualquier accidente, en cualquier azar un punto de seguimiento para saber encontrar esa salida continuada. El material, aunque este haya sido siempre ortodoxo y los utensilios de los que me sirvo, mientras no sea empleados de una forma sistemática, podrán también jugar un papel importante en el proceso.

El hecho de intentar pasar de unas imágenes realizadas con pinceles pequeños y blandos, que por la propia realidad del espacio, imagen y textura que pretendía, tenían que estar configurados con pequeñas pinceladas sobrepuestas casi sistemáticamente, ya que estaban en función de esa misma "no expresividad" y el querer encontrar una salida me obliga, también, además de a lo que podía significar

conceptualmente, a ir desechando ese gesto que había perdido sentido y me parecía, ya, un gesto mucho más "sistemático".;

Podría pues decir que, en aquel momento, los utensilios me abrieron nuevos caminos. Y, si, mi interés por el dibujo había quedado algo marginado por la fijación de ese ambiente más que de una imagen, al retomar un gesto de mayor recorrido visual, más marcado por la pincelada, volvió la voluntad del dibujo.

Para describir este proceso hacia lo inmediato tendré que remitirme a las obras realizadas en los primeros años ochenta. Con alguna excepción, se me va perfilando una crisis, unos años bajos, de autocomplacencia. Es el momento en el que de las grandes superficies duras y tensas voy a los recorridos visuales que, como tales, se me quedan en pinturas de ligeros toques superficiales, aéreos, en los que el gesto del recorrido, más que la profundidad, se adueña de la superficie. Más que pinceladas con intención se convierten en toques, el recorrido se banaliza y el cuadro se ablanda.

Pasaba de un color y una superficie con significado a un color que no me correspondía, a un color y a una luz que pretendía atmosférica, más impresionista y que en realidad no debía entender y que por la dureza de mi paisaje tampoco me debía corresponder. De la dureza de "mi paisaje" pasaba, pues, a un recorrido visual de un paisaje no vivido. Entre 1.982 y 1.983 empiezo a recuperar mi espacio. Es la serie de cuadros que se titularon "Marquesa" y "Albes del Segre" en los que el dibujo y la forma empiezan a sustituir los toques de color. Estas primeras formas, estos primeros dibujos, me imponen su seguimiento y la pincelada que referenciaba el recorrido pierde su condición solamente de pincelada, de toque en un recorrido visual y recupera el dibujo y diría que la fuerza.

Si el dibujo había desaparecido -el espacio era la imagen- ahora se me despierta grandemente el interés por dibujar. Dibujar otra vez del natural me señala nuevas salidas y en hacerse patente ese interés por el dibujo, desaparece el color brillante, más superficial en mí, diría que menos sentido. También va desapareciendo la yuxtaposición de pinceladas, con pretensión de "pictoricidad" por lo que los resultados empiezan a recobrar esa "mi" radicalidad en la forma de entender la superficie. Y es que un cuadro no puede ser un cúmulo de ideas. Si en un principio "todo" ha de estar en "su sitio", no quiere decir que tenga que ser "todo" sino que, y en la medida en que la pintura pretende ser claramente el tema, la radicalidad de un sólo concepto deberá mandar claramente en el resultado y todo deberá estar en función de este concepto. Al ir clarificando mis resultados diría que iban sobrando ingredientes.

Recupero el gris y el negro como color. El dibujo es más evidente y el color es también más entero, más pastoso y cubre, nuevamente en

tinta plana, la superficie. Entro, de nuevo, en esa doble dimensión visual desapareciendo esa autocomplaciente relación atmosférica. Me acerco más a la inmediatez de la ejecución. El diálogo con la obra vuelve a ser más denso, más tenso y este renovado diálogo me hará cambiar maneras de trabajar, no de forma premeditada, sino por esa inmediatez y por esa otra materialidad en la realización.

Sin darme cuenta recupero estados anteriores. Veinte años después empieza a cerrarse un círculo que iniciado en una abstracción gestual que provenía de ocupar la superficie con siluetas casi monocromas de plantas y flores y que, pasando por grandes trazos de negro sobre blanco acaba en un nudo gestual, también, prácticamente, en blancos y negros, en el que el espacio se dividía, generalmente, en líneas de horizonte, verticales o horizontales y que a mediados de la década de los ochenta, en esa inmediatez de la ejecución, recupero una parte de esos momentos.

Dejar que la duda sea duda y que la sorpresa sea importante para que en el cuadro se intuya aquello de que lo aprendido hoy puede no servir mañana. Deberá servirme sólo el propósito que aquello nos deje y no la fórmula. Cada cuadro, cada momento, se puede convertir en una pequeña batalla que tendremos que resolver sobre la marcha y en esa acción de "descubrir" se me generarán nuevas situaciones, nuevos resultados.

Me interesa más el resultado del total, el que configura toda la obra. Por ello pienso que no deberé renunciar a los momentos bajos porque siempre estarán en función de los anteriores y de lo que ha de hacerse. Haciendo un poco de análisis de mi pintura de paisaje puedo decir que esta no es una situación como la de plantar el caballete delante de, o frente a..., sino que, generalmente ha sido a la inversa: he ido "viendo" el paisaje por las situaciones que me ha ido dando mi pintura. No había pensado nunca en campo fragmentado, ni dibujado delante del ciprés hasta que estos elementos aparecieron en el cuadro y, si bien es cierto que la relación claustro-ciprés es obvia, no es menos cierto que "encuentro" este claustro a partir del dibujo externo de la punta del ciprés y, de aquí, al cierre al desaparecer éste, como "patio" o "catedral" al seguir mis líneas habituales de situación del espacio que recorren los límites de la superficie. En algunos cuadros este recorrido, este cierre que señala el total por los laterales será la única imagen visible, además de la que marca la pintura, el color, más en el silencio, del cuadro.

Una visita a la Seo de Lleida en pleno momento del "descubrimiento" de "mi imagen gótica", me hace pensar en todo ello. Al salir, después de la visita obligada a la nave central del templo, al claustro externo, un ciprés se recorta en una de las grandes ojivas. Al fondo, la luz sin horizonte de las tierras de poniente. La forma oscura, vertical, del

ciprés dibujada por el arco de la ojiva del claustro se recorta sobre un espacio en el vacío. Era una situación paralela a la de las obras que trabajé en el verano de 1.985.

Al adentrarme en la obra de esa segunda mitad de los años ochenta tendré que citar las equivalencias encontradas en las diferentes etapas que han marcado mi recorrido y que habrán señalado las que creo "mis constantes". Ya en primeras obras de 1.956, 1958 y 1.963 se me aparecen algunas de ellas. Un principio de cierre bordea los límites, la planta o flor que ocupa, en monocromía, la superficie y la ubicación del gesto aislado en el espacio. También en el reencuentro de cómo ocupo la superficie, en el espacio sensible y en el vacío.

Las plantas y las flores, como manchas antropoides, elementos únicos y aislados de los años cincuenta, continúan vigentes o retomados en los ochenta: los cortes o las divisiones del campo pictórico en horizontales o verticales, enfatizar compositivamente la parte superior del cuadro, el aislamiento del objeto, la frontalidad y la simetría en la composición, el valor clásico de la composición áurea, tomada siempre, cuando así aparece, a nivel sensible, a nivel intuitivo. La parquedad en la utilización del color, la tinta casi plana y la monocromía. La situación en el plano, con poca penetración visual y querer sostener siempre la frontalidad

Para mí, que no pretendo ser un pintor lineal, ha sido importante ese crearme unos momentos de ruptura y, siendo como soy, un pintor de aprendizaje y evolución lenta, no la he temido -y que en el fondo tampoco se produjo- y si me ha gustado preguntarme con frecuencia, quizás con demasiada frecuencia, el que es y para que sirve la pintura, lo que me ha llevado a creer que aquello que he aprendido se me hace aburrido de seguir. A pensar que pintar sin covicción, sin aventura, debe ser una acción sin sentido alguno.

Quizás esa pretensión de ruptura esté más en la manera de decir que en lo que se dice. No es lo que quiero decir sino como se dice: disponer solamente de las siete notas del pentagrama y manipularlas.

## LA SEGUNDA MITAD DE LOS OCHENTA

A lo largo de los años la pintura se me ido convirtiendo en un diálogo con el soporte cada vez diría que más intenso. Un estado de tensión constante para asumir y comprender lo que éste va ofreciendo. Aprender a intuir que es lo que el cuadro me pide y no convertir el hecho de pintar en un monólogo, en sólo el "mi yo", sin tener en cuenta lo que el proceso del cuadro reclama. Por ello no creo en el azar ya que en cuanto éste, afortunadamente, se produce y la decisión del pensamiento en pintura lo selecciona, deja de ser azar para convertirse en algo que he seleccionado como pintura. Es decir: con

frecuencia, una buena pintura puede haber sido decidida por el hecho de dejar que la mano corra más deprisa que la razón. Mi pensamiento puede llevar más carga de "racionalidad" que la que la pintura me puede reclamar y en el "estado" de pintar, cuando éste se da, es cuando puede producirse la sorpresa, lo impensado. La mano, pero, estará movida por la inteligencia. Una pincelada, una transparencia, un espacio, etc., son cosas lógicamente impensables. Todo ello debo hacerlo en el proceso de trabajo.

En raras ocasiones el cuadro "pensado" llego a realizarlo, ya que en la realidad del estudio, en la realidad de la tela en blanco, frente a ese vacío, ese cuadro "pensado" pierde sentido y quiero trabajar sin saber, por adelantado, a que se va a parecer ese cuadro. Por ello es importante que vea únicamente lo que HAY en el cuadro. Tampoco puedo "perder el espacio" por qué al reencontrarlo podrá haber perdido su sentido.

A partir también de esa segunda mitad de los ochenta reaparece el color y diría que como en los últimos cuadros de ese momento gris y negro inmediatamente anterior, éste es más plano, más entero, sin preocupación por el matiz, solamente la matización que puede dar la manera de depositar el color. Este "sentimiento" de tinta plana y de monocromía me hace pensar en la relación de mi pintura con mi grabado, no en su aspecto más formal y si en esa intención de limitar recursos. Deposito el color por superficies enteras y sobrepuestas. Hay días en que se me hace difícil el tomar la decisión de empezar. Es cuando, en el estudio, te encuentras vacío, sin la tensión necesaria. Miro, reviso mis papeles, convivo con las obras terminadas, empezadas o abandonadas, repaso cuadernos de notas, paseo por ese "mi" espacio como estando a la espera de que algo produzca la provocación. Pero me hace falta estar ahí todos los días, no desertar, con el fin de intentar empezar otra vez ese diálogo con el cuadro, con su espacio, con su imagen, a fin de provocar ese momento importante de empezar, el cual me generará el diálogo como proceso imprevisible. Diálogo EN y SOBRE pintura.

A veces ese diálogo me lo provocan obras rechazadas o que estando en proceso pueden variar todo su sentido, toda su imagen. Es cuando, al cubrir, voy entrando en el diálogo por el hecho de cubrir a partir de lo que te provoca y que después no será "visible" pero que "sí" estará porque ahí se inició el nuevo proceso y porque pintar no es sólo poner sino que también es quitar. Por ello en mis cuadros me interesa tanto lo que se ve en la superficie como lo que "hay", oculto, bajo ella. En cuanto deposito el primer color, el primer signo, la primera pasta y se empieza a crear el cuadro me voy "metiendo" en él intentando alcanzar ese momento en que la obra se me abra al diálogo. Y cada día me interesan más los momentos de empezar y dar por terminado



como en una pretensión de que el resultado final no refleje más que una situación única y radical. Suprimir, en el resultado, el recorrido del proceso. Aquello que anteriormente podía entender como las diversas sesiones.

Habitualmente trabajo en la frontalidad, con el cuadro muy bajo, con el fin de no separarme visualmente de él y poder mantener, así, la mirada baja y el gesto del dibujo más dominado.

El tiempo es rápido y aunque empiece sobre superficies secas, como que el retoque no me sirve, interfiere prácticamente en el total para trabajar sobre mojado, sobre la superficie húmeda para que el color penetre y se produzca una relación de tiempo igual en toda la superficie y para que la línea no quede situada en un contexto inerte, sino dentro y reforzada por el espacio pictórico. De todas formas, siempre todo va a depender de la provocación de cada momento.

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, con lo que recupero también momentos anteriores en que me serví de estos. Me inclino, cuando así lo necesito, por la inmediatez de lo que la obra me pide.

Para poder "vivirlo", con frecuencia cambio el cuadro, durante el proceso y también después, de sitio y de luz, a fin de establecer una nueva mirada.

Y mientras esos cuadros, esos papeles, el trabajo último este ahí, cuando aún no se lo han llevado, va siempre a correr el riesgo de una nueva intervención porque la presencia de esa imagen puede siempre crearme nuevas provocaciones. Después, al exponerse, va a adquirir esa "otra" realidad al cambiar de contexto, al salir del taller en que estas obras han sido realizadas y de alguna forma condicionadas.

Dejarán de ser objetos de mi uso personal y tendrán que asumir en ese espacio neutro de exposición, abierto a las miradas y a esa otra reflexión, y en el que deberán adquirir su propia realidad, al convertirse en objetos de reflexión para la colectividad ya que la finalidad del cuadro se cumple en cuanto es exhibido.

*(1) Extracto del texto que acompañó a las obras que configuraron la Tesis Doctoral de Joan Hernández Pijuan "Pintura i Espai: una experiència personal", que dirigida por el Dr. D. José Milicua, fue presentada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, el mes de febrero de 1.988.*