

Detrás del ciprés está la montaña

Mariano Navarro

Pintar la naturaleza no es copiar el objeto, es darnos cuenta de nuestras propias sensaciones.

Cézanne

Hay, a lo largo de la dilatada historia del arte, grandes pintores y pintores que a esa categoría añaden la de imprescindibles. Imprescindibles para el transcurrir de la pintura misma y cuya obra, una vez contemplada, nos resulta indispensable. Son pintores en esencia y pintan cosas esenciales.

Esencia es, según definición de María Moliner: «Cada ser, considerado en aquello por lo cual es lo que es, o sea, en lo que es permanente y necesario en él para que corresponda a la idea que comporta su nombre, prescindiendo de los accidentes o notas que pueden existir, cambiar o dejar de existir en él sin que esa correspondencia se destruya.»

Esa urgencia de esenciarse, de unirse íntimamente con el ser de la pintura, es apreciable, como una sensibilidad subyacente que despoja su mirada de todo lo superfluo, en un anchísimo y ralo arco, que va de Piero de la Francesca hasta Robert Ryman o Pablo Palazuelo.

A esa clase de artistas que han hecho de la pintura su cualidad y circunstancia de ser pertenece, por derecho propio y confirmación de grado, Joan Hernández Pijuan. En su caso, puede decirse que la pintura le ha hecho ver.

Ese ansia de esencialidad explica quizás porque son precisamente críticos interesados en la filosofía del arte –Remo Guidieri, Arthur C. Danto (1) – quiénes se cuentan entre los que mejor han explicado su obra.

Dar a la mirada valor de pensamiento, pensar con la mirada, dice el pintor. (2)

«Pensar con la mirada, mirar con el pensamiento. Eso puede decirse de otro modo en pintura; presupone que la superficie y la profundidad pueden llegar a ser iguales, porque el trazo ya no se distingue de la masa que delimita, o de la exposición de un pigmento cualquiera, sin que por ello deje la pintura de proporcionar el placer de lo decorativo que todo color posee en sí mismo, o pueda reaparecer a un tiempo como espacio, como materia y como densidad luminosa.» (3)

Una aclaración, no estoy expresando ni una preferencia personal por un tipo determinado de pintura ni una coincidencia con las estrictas reglas greenbergianas sobre la pureza, la planitud o el despojamiento de todo aquello no específicamente pictórico.

O, lo que es lo mismo, y como leído desde la contemporaneidad y respecto a un pintor contemporáneo, a lo que me refiero es a una identidad polimorfa, a una sustancia perversa y, sobre todo, a una confianza en el poder de la pintura, en sus capacidades, en sus poderes, en su patrimonio y en su autonomía para explorar los límites de nuestra comprensión.

En el último tramo de su apasionante y controvertido *El conocimiento secreto*, David Hockney afirma, con absoluta y convencida rotundidad, respecto al momento que nos ha correspondido protagonizar que: «Una pintura es un objeto físico, artesano, un filme no. Sin embargo, los cuadros no se mueven, no hablan y duran más tiempo. El filme y el video traen su tiempo hacia nosotros, nosotros llevamos nuestro tiempo a la pintura; es una profunda diferencia que no desaparecerá. [...] El poder de las imágenes inmóviles perdurará. Lo bien hecho será apreciado y por lo tanto conservado. [...] La imagen hecha a mano es una visión humana. Hay un gran mundo hermoso ahí fuera, con nosotros en él.» (4) Creo que Pijuan comparte este juicio y esta seguridad en la permanencia y aptitud de la pintura.

En Pijuan se da, como quería María Zambrano (5), con abundancia e intensidad, la semilla del arte. A mi modo de ver, su mayor logro ha sido y es la creación de una sintaxis que brota tanto de su sabiduría como de sus sensaciones.

*

Desde el verano de 1972, cuando data su singularidad como artista, hasta la fecha, casi todas sus exposiciones y, desde luego, la generalidad de los textos escritos sobre su trabajo se centran en la idea, la memoria, el lugar o el recorrido del paisaje. No digo yo que eludan, que desde luego no lo hacen, sus cualidades plásticas –respecto a las que yo seguramente habré de repetirme–, sino que acentúan, como él mismo ha hecho también en numerosas ocasiones, la importancia central que el paisaje, o mejor dicho un paisaje determinado, tiene en la conformación total de su persona, incluida su absorbente dedicación artística.



Acotament 0-48,5. 1974

Como advertencia, a la que no se si hemos prestado suficiente atención, y que bien podría orientarnos hacia otra forma de verlo, Pijuan ha escrito sobre sí mismo que:

«He ido viendo el paisaje por las situaciones que me ha ido dando mi pintura.» (6) En otra ocasión, ha transcrito una cita de Rilke que, a propósito de Cézanne, dice que hay que:

«mirar el cuadro como naturaleza.»⁷ Y describe su práctica de la pintura como «especulación artística», distinta y distinguible de las reflexiones filosóficas y teóricas. Es en ese ejercicio dónde ha encontrado todos sus «descubrimientos». Expresado de otro modo, sostiene que le interesa siempre más «cómo dice» la pintura, que «qué quiere decir» con ella (8).

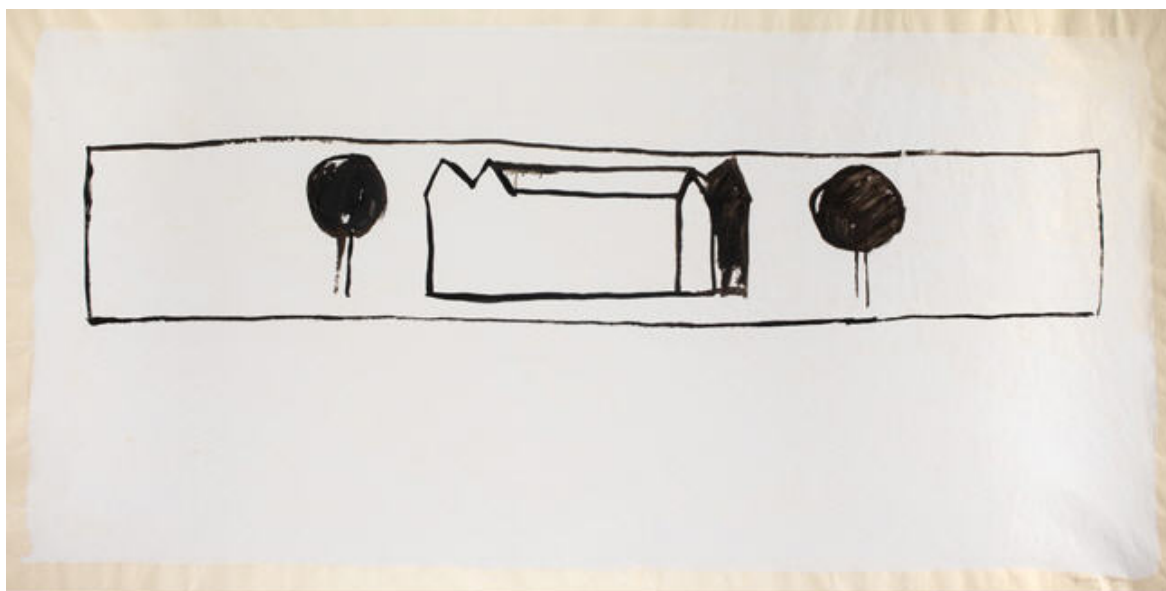
En adelante, ensayaré escribir sobre la pintura de Joan Hernández Pijuan revisándola desde la pintura y no desde la noción del paisaje. No de un modo exhaustivo, impropio de un catálogo de estas dimensiones, pero sí como un intento de situar su obra en el panorama que le corresponde. La conozco desde hace bastante más de un cuarto de siglo, y sólo he visto los paisajes, a él tan caros, en una corta estancia este verano pasado. La Segarra y las Sierras de Prades (al sur) y de Comiols (al norte). 9



Claustro. 1985

Curiosamente, los paisajes que han marcado su existencia son el aragonés, por vía paterna; el de la Segarra leridana, por vía materna, y el de la masía de Folquer, en La Noguera –a caballo entre ambas, por vía conyugal. A Picasso le marcó igualmente el de Horta, en la Terra Alta de Tarragona, lindando con Aragón.

En cierto sentido, creo que puede decirse que Folquer es a Pijuan lo que Horta fue para Picasso: no sólo el sitio donde «lo aprendió todo»¹⁰, sino el lugar en el que su pintura puede extraer no el paisaje, sino las reglas para pintar de un modo que cambie la manera de pintarlo y, por tanto, de verlo. Desde el momento en que Picasso se asoma a Horta o cuando Pijuan pasea por las tierras de Folquer, lo que van a cambiar es nuestra mirada sobre la pintura posible y después, haremos como ellos, derramaremos también una mirada distinta sobre las cosas, pero no al revés. La visibilidad, insistiré, corresponde aquí a la pintura, lo óptico a la memoria (del paisaje)



Dibuix sobre blanc. 1989

Remo Guidieri lo avisaba hace ya más de una década: «Con su estilo lleno de discreción y de exactitud silenciosamente expuesta, Hernández Pijuan retoma la tradición moderna que empieza con Cézanne: dar al paisaje leyes que lo puedan sustraer a la condición de entorno que tenía hasta entonces.»¹¹

Una tradición que creo se remonta más atrás en el tiempo, y que me permitiré iniciar con Georges Seurat –quizás por la contraposición entre la madura juventud del francés, que consolidó su estilo con sólo veintisiete años y falleció antes de cumplir los treinta y dos, y la juvenil senectud de Hernández Pijuan, cuyo proceder permanece aún en cambio y movimiento–. No el Seurat puntillista, sino el Seurat dibujante, y además aquel limitado únicamente al lápiz conté sobre papel tela. La simplicidad y rotundidad

de sus formas no me parecen ajenas a las de Pijuan, como no lo son, tampoco, su extraordinaria habilidad compositiva ni la calma de sus resultados.

El maestro Kenneth Clark indicaba ya, con su habitual precisión, el vínculo existente entre Seurat, Ingres y, en la lejanía, Ucello, también, lo que para mi intención más me importa, la frontalidad con la que todos ellos representaban sus paisajes¹². Aún más, a la atenta mirada sobre la obra del italiano debía Seurat «la idea de disponer simples masas de luz y sombra de modo que una siempre hiciese resaltar a la otra, o incluso que una enmarcase a la otra.» Un procedimiento que el historiador describe como «subterfugios arbitrarios ajenos a la convención naturalista de la época» y sobre los que niega la importancia dada por otros estudiosos y buscapiés a la geometría y a la matemática en la composición de sus pinturas: «las mejores obras de Seurat dependen de su reacción emotiva ante lo que ha visto.»¹³



Nuvol a la nit. 1991

Aquella “pequeña sensación” de la que hablaba Cézanne –curiosamente, como Hernández Pijuan, contemplando su tierra natal–, ha sido complementada, en ambos casos, por una estipulación conceptual. Ambos dos coinciden, igualmente, en evitar la repetición valiéndose de la serie¹⁴.

Picasso, al llevar a su extremo la propuesta de Cézanne, pudo, como apunta Robert Hughes, «imprimir al espacio vacío la misma clase de distorsión que un artista del siglo XVI reservaba para cubrir un cuerpo.»¹⁵ Y sobre el espacio vacío tiene Hernández Pijuan tanto que decir como Richard Serra sobre el peso.

La mayor parte de su trabajo ha consistido en «encontrar un espacio como protagonista total del cuadro. Diría que el espacio abierto del paisaje vivido y no un espacio más imitativo de “fondo-figura”. Un espacio como elemento vivo del cuadro y no como fondo sobre el cual uno dibuja o sitúa.»¹⁶ Y, en el mismo texto, el pintor sustentaba: «La validez del vacío como elemento de composición.»¹⁷

Un proceso de abstracción que me parece más próximo a Mondrian que, como otras veces he alegado a Morandi. «Mondrian parte de un posexpressionismo 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.»¹⁸

Del mismo modo que en el dominio del dibujo, en la claridad y nitidez de las líneas hay, conjuntamente, algo oriental y algo que rememora, en bastantes ocasiones, a Matisse, o al menos se me hace evidente en piezas como *Flors per els camps II*, de 1990, un gigantesco mural en el pabellón Sant Jordi de la Villa Olímpica de Barcelona.

Entre las influencias que él mismo cita: Franz Kline, del que le influye más su concepción del cuadro como espacio visual no imitativo que el gesto gráfico. También, durante el periodo informalista de los años cincuenta y primeros sesenta: el grupo “El Paso” (pero sin su dramatismo, su entendimiento del “negro” es más lírico, mediterráneo); «el negro como color de la pintura oriental, la sobriedad de Zurbarán, la densidad de los negros de Manet, la planitud del negro de Braque, etc., así como la austeridad de esos paisajes que marcan mis primeros años de adolescencia.»¹⁹

Niega, sin embargo, que mantenga relación alguna con el expresionismo abstracto norteamericano o con el minimalismo: «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 norteamericana [...]»; «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.»²⁰

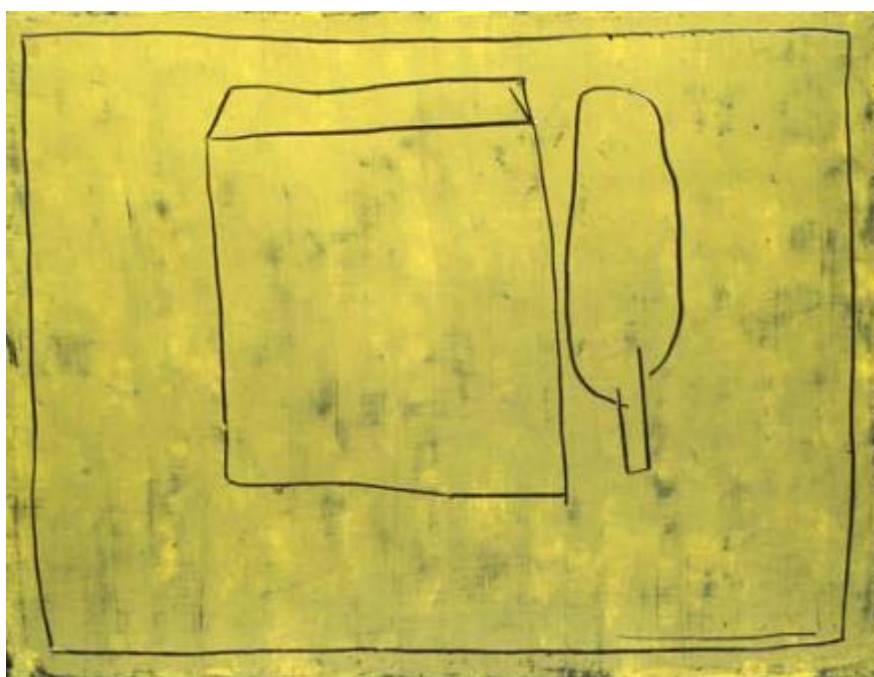
El esgrafiado del dibujo de Pijuan no es, desde luego, la incisión o corte de Fontana, pero sí cumple una de las intenciones de éste: hacer del cuadro su propio espacio. Se diferencian, sin embargo, en que el idealismo de Fontana le llevaba a creer que era

posible introducir la noción de infinito en la tela. Pijuan, más con los pies en la tierra, y nunca mejor dicho, se conforma con coincidir con el instante presente.

Algunos de los verdes y rosa de aquel me recuerdan, por su aparentemente exclusión de los colores pictóricos, a éste y no puedo soslayar la equiparación, por ejemplo, entre alguno de los cuadros de Pijuan y el tantas veces contemplado *Venecia era toda de oro*, de 1961, del artista argentino, que cuelga en las paredes del Museo Thyssen. Él también pertenece a una serie, de más de sesenta piezas, dedicada a la ciudad de los canales y, como en el caso de Pijuan, lo poético del título no elude lo terminante del tratamiento plástico ni la fortaleza de la idea. Como cada fontana, cada pijuan es un *Concepto espacial*.

Cuando imagino su hacer actual sobre el lienzo, que él mismo describe como rápido, incluso vertiginoso –velocidad fruto, a su vez, de un precedente y prolongado proceso de reflexión–, podría aplicarle la descripción que Germano Celant hacía del modo de trabajo de Fontana: «La captación visual del instante se enlaza con la memoria inconsciente y el temblor del cuerpo, atravesado por una fiebre expresiva, hace que todo tiemble y brame.»²¹

Cabría inscribirlo en esa idea del cuadro como objeto espacial en sí mismo, capaz, además, de mudar el espacio en que se encuentra, que formularon Ad Reinhardt y Frank Stella. Frente a la radicalidad de éstos, sin embargo disiente, ni «lo que ves es lo que ves (y nada más)»²², de Stella, ni «(una pintura) que no refleja su entorno (...) pura, abstracta, sin motivo, intemporal, sin espacio, inmutable, sin parentescos, desinteresada, objeto consciente de sí mismo, ideal, trascendente, consciente únicamente del arte»²³, de Reinhardt, podrían ser vías de orientación para Pijuan. Mucho menos el convencimiento del primero de «estar haciendo las últimas pinturas posibles.»



Memoria de la Segarra 2. 1998

Frente a sus contemporáneos, Pijuan ha elegido un camino singular: una figuración que se asienta en uno de los presupuestos canónicos de la abstracción moderna: el monocromo.

«La sobriedad, [...] la monocromía y la ocupación, en la composición de toda la superficie, no por los elementos del tema, sino por los huecos de lo que hay entre ellos y entre ellos y los límites»²⁴, ha escrito el pintor.

Una figuración en la que los motivos no se sabe a ciencia cierta si los ha elegido o le han sobrevenido en el transcurso de los años: así, (finales de los ochenta) el claustro, la catedral, el ciprés, la flor, la casa, el árbol... (años noventa) la nube, la lluvia, la “celosía”... (dos primeros años del siglo XXI) el árbol, la montaña... Igualmente, las formas geométricas del cuadrado, el rectángulo, el triángulo, el óvalo y el círculo. En cualquier caso son formas –iconos, sí así se quiere– que presentan evolución, desarrollo y transformación endógenas. También, en no pocos casos, proceden de la pintura propia o ajena. Así, la silueta del ciprés parafrasea un dibujo de Fontana, que cuelga, junto a otros del artista argentino, en una de las habitaciones más frecuentadas de su casa en Barcelona.



L'Arbre. 2000

Son motivos repetidos o reiterados. Un pintor más joven que Pijuan, pero igualmente que él confiado en la pertinencia y lucidez del proceso de hacer y de sus consecuencias conceptuales, Abraham Lacalle, ha expresado lúcidamente el que creo que es un punto de encuentro: «Ninguna de las imágenes o ideas que aparecen en los cuadros se presentan tan conocidas como para que no sea necesario repetirlas a menudo.»²⁵

Su entorno natural es la compañía, a mi modo de ver, de Cy Twombly, de Robert Ruyman, de Brice Marden o, de la por él varias veces citada como referencia, Agnes Martin. Es distinto a todos ellos como ellos son distintos entre sí, pero en sus diferentes opciones poseen algo en común: comedimiento, persistencia e intensidad parejas, empleando formulaciones aparentemente simples.

«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.»²⁶

A la experiencia del vacío se contraponen su hermana la experiencia de lo lleno o plagado; y ambas abordan, sin embargo, la experiencia de la plenitud.²⁷

El reiterado comparecer de un recuadro interior a los bordes del cuadro acentúa su carácter objetual por intermedio de la negación de ese borde exterior concebido tradicionalmente como ventana abierta al afuera.

En estas pinturas últimas se certifica el hecho, expresado por él mismo, de que los utensilios de los que se sirve le abren nuevos caminos. En los últimos años éstos, además, se han reducido a su mínima expresión. Siquiera usa pinceles, tan sólo varias espátulas planas de distintas anchuras de pala y diferentes longitudes.

Les conviene un aserto de Kevin Power respecto a Jonathan Lasker: «Ponen de relieve lo que es en el fondo una disposición romántica y una postura estética –medidas que, a mi parecer, constituyen una parte íntegra del acercamiento de Lasker a la práctica del arte y del vivir cotidiano, aunque tan íntegra como esa tendencia a tocar en una nota menor– y quizás lo que precisamente da esa cualidad especial a la obra de Lasker es su control conceptual. Reconduce el movimiento intuitivo hacia la lente del control racional. Parece meditar sobre lo que sucede mientras sucede. Los garabatos, las huellas repetidas, las imágenes características con claras insinuaciones figurativas son como la música del pensamiento, donde el proceso de pensar, o quizás lo que Heidegger llama, con aún mayor precisión, *el pensamiento ocioso* se convierte en el material en el que la medida musical se encuentra y se define a sí misma.»²⁸

«Lo que impresiona aquí es que el aspecto metafísico nace al nivel mismo de la imagen, al nivel de una imagen que turba las nociones de una espacialidad comúnmente considerada susceptible de reducir los trastornos y de devolver al espíritu su situación de indiferencia ante un espacio que no tiene que localizar dramas.»²⁹



Folquer

(morera, ciprés y montaña del Montmagestre)

*

Este verano pasado, contemplando los cuadros de Joan Hernández Pijuan que componen esta exposición, cuando el pintor dio vuelta a los lienzos cuyo motivo es la montaña, me informó de que esa, precisamente esa montaña, se veía desde la ventana del estudio en que estábamos. «Esa, la que está a tu derecha». Cuando me asomé, lo que tenía ante mis ojos era un enorme ciprés que cubría toda la vista. «Detrás, detrás del ciprés esta la montaña», me aclaró, desengañándome, el artista.

Mariano Navarro

Octubre 2002

Agradecemos a Mariano Navarro la autorización para reproducir este texto.

Agradecemos a Elvira Maluquer y a la familia Hernández-Maluquer la autorización para reproducir las imágenes.

1 Texto todavía inédito, que formará parte del catálogo de su inminente exposición retrospectiva en el MACBA de Barcelona.

2 Joan Hernández Pijuan, *Desde el sentimiento de la mirada*, Universitat de Barcelona, 1994.

3 Remo Guidieri, *Hernández Pijuan*, Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, 19

4 David Hockney, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Ediciones Destino, Barcelona, 2001.

5 María Zambrano, “Algunos lugares de la pintura”, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1989.

6 Joan Hernández Pijuan, “Pintura y espacio: Una experiencia personal”, cat. *Hernández Pijuan. Espacios de silencio 1972-1992*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993.

7 Joan Hernández Pijuan, *Desde el sentimiento de la mirada*, Universitat de Barcelona, 1994.

8 Joan Hernández Pijuan, “Pintura y espacio: Una experiencia personal”, cat. *Hernández Pijuan. Espacios de silencio 1972-1992*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993.

9 No ignoro que otros lugares, como Évora, Granada y Marruecos, han sido igualmente motivos sugerentes para su trabajo, y que, incluso, otros, como las montañas próximas a Dublín quizá subyazcan en los blancos sucios de sus últimos cuadros, pero el escenario determinante para su sensibilidad es el que he citado.

10 John Richardson, *Picasso. Una biografía. Vol. II, 1907-1917*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

11 Remo Guidieri, *op. cit.*

12 En el texto de Hernández Pijuan “Pintura y espacio: Una experiencia personal” el pintor señalaba ya un hecho central en su comprensión del paisaje: al contemplarlo, enmarcado por las dos ventanas de su estudio, éste adquiriría «la frontalidad del cuadro», es decir, quedaba abolida toda pretensión perspectiva geométrica. Las suyas han sido siempre vistas sin horizonte. Por más que para ser exactos, deberíamos hacer una salvedad, hay una serie de piezas de principios de los años setenta en las que la degradación progresiva del color –generalmente verde u ocre– sugiere cierta incursión o evasión de la línea de la mirada.

13 Kenneth Clark, *El arte del paisaje*, edit. Seix-Barral, Barcelona, 1971.

14 Idea que tomo de un comentario de Robert Hughes, *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*. Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000.

15 Robert Hughes, *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*. Círculo de Lectores / Galaxia

Gutenberg, Barcelona, 2000.

16 Joan Hernández Pijuan, *op. cit.*

17 Joan Hernández Pijuan, *op. cit.*

18 Maya Aguiriano, “El espacio que dibuja el color” (Entrevista con Joan Hernández Pijuan), cat.

Hernández Pijuan. Espacios de silencio 1972-1992, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993.

19 «Todos ellos paisajes vecinos, de espacios uniformes, alternativamente verdes, amarillos u ocre 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.» Joan Hernández Pijuan, op. cit.

20 Joan Hernández Pijuan, op. cit. Hay un curioso paralelismo entre la superposición de pinceladas que hacen de la línea materia en las obras de los años setenta y la superposición por capas que cubren toda la superficie en los años noventa y estos primeros del nuevo siglo: un procedimiento y otro dan carne y cuerpo al cuadro. Lo dotan de substancia. «Quizás lo más relevante sea que la materia es más rica. Por una razón, desde hace aproximadamente dos años trabajo más deprisa, de un modo mucho más directo. Pinto cada cuadro en una sola sesión. Trabajo sobre la pintura sin secar, lo que produce, además, esos colores blancos como más “sucios”, más ricos en accidentes», declaraba al autor en una entrevista mantenida en 2000.

21 Germano Celant, *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*,

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Milan; Madrid 1990.

22 Frank Stella en Art News, sept. 1966.

23 Ad Reinhardt en iris Time, nº 7, junio 1963.

24 Joan Hernández Pijuan, op. cit.

25 Abraham Lacalle, *Viaje por las ramas*, Ediciones del Limón, Madrid, 1997.

26 Maya Aguiriano op. cit.

27 Términos ya citados por Andrés Sánchez Robayna en sus “Cinco enunciados sobre el espacio de Joan Hernández Pijuan”, cat. *Hernández Pijuan. Del jardín*, Línea, Lanzarote, 1997.

28 Kevin Power, “Jonathan Lasker: la belleza de las complejidades sencillas”, cat. *Jonatahan Lasker*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1998.

29 Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986