

FACULTAD DE BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

**T E M A: EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE
JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN**

Para optar al título de Doctor en Bellas Artes

DIRECTORA: ANNA MARIA GUASCH.

TUTOR: FRANCESC ORENES.

ASPIRANTE: RAMÓN BADRINAS BASSAS.

Licenciado en Bellas Artes Pintura.

Licenciado en Bellas Artes Escultura.

Barcelona Marzo 2006

A mi mujer Rosa y a mi hija Ana.

INTRODUCCIÓN.	1
INDICE	2
AGRADECIMIENTOS	4
LIMINAR	6
BLOQUE I. JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN EN EL CONTEXTO DE LA ÉPOCA.	13
1.1. JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN EN EL MARCO ESPAÑOL DE LA ÉPOCA.	15
A Modo de Introducción.	15
1.1.1. El Arte de la primera posguerra.	15
Primeros intentos de recuperación colectiva.	16
Tàpies y Hernández Pijuan: Símbolos de la realidad cotidiana.	19
Materia, signos, espacio, color.	22
1.1.2. El informalismo catalán.	24
1.1.3. La materia y el gesto. El informalismo español: El Paso.	30
1.1.4. Años de pintura.	31
Cinco años de entusiasmo colectivo.	34
1.1.5. Final de siglo.	36
2. BLOQUE II. FORMAS, CONTENIDOS, ANÁLISIS, LENGUAJES.	39
2.1. ASPECTOS FORMALES, CONCEPTUALES Y ANALÍTICOS.	41
2.1.1. Terminología y antecedentes formales.	41
2.1.2. Aspectos formales.	44
2.1.3. Pensamiento profundo.	46
2.1.4. El punto de vista crítico respecto de la obra de Joan Hernández Pijuan.	48
2.1.4.1. Época de crisis.	48
2.1.4.2. Nuevo punto de vista crítico.	52
2.1.5. El problema formal.	54
2.1.6. División del problema formal.	57
2.1.7. El nouveau roman relacionado con la obra de Joan Hernández Pijuan.	59
2.2. LA DIVERSIDAD DEL LENGUAJE DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.	62
2.2.1. Influencias de Extremo Oriente en la obra de Joan Hernández Pijuan.	62
2.2.1.1. La caligrafía.	67
2.2.1.2. La aguada.	69
2.2.1.3. La pintura.	72

2.2.1.4.	La poesía.	74
2.2.1.5.	Aspectos técnicos: materiales.	75
2.3.	LA BÚSQUEDA DE IMÁGENES INDECIBLES EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.	76
3.	BLOQUE III. DIFERENTES MIRADAS/ APROXIMACIONES A LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. DIÁLOGOS – ESPACIOS DIALÓGICOS.	149
3.1.	INVESTIGACIÓN DIVERSAS FUENTES CON RELACIÓN A LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.	149
3.1.1.	Interferencias culturales.	149
3.1.1.1.	Reminiscencias.	150
3.1.2.	Coetáneos - Artistas - Pintores.	157
3.1.3.	Reflexiones.	158
3.1.3.1.	Joan Hernández Pijuan.	158
3.1.3.2.	El desierto.	158
3.1.3.3.	Prensa.	159
3.1.3.4.	La Ciudad.	159
3.1.3.5.	Señalizaciones carreteras.	160
3.1.3.6.	Estaciones del año.	161
3.2.	OTRAS CULTURAS Y EL ARTE MODERNO, LA MIRADA PRIMIGENIA.	163
3.2.1.	Investigación diversas fuentes primitivas y de culturas no europeas en relación con la obra de Joan Hernández Pijuan. (Grupo Silex: Arte primitivo/Arte moderno).	166
3.2.1.1.	Sumer.	169
3.2.1.2.	Los Íberos o Ibérico.	172
3.2.1.3.	Arte Africano.	175
3.2.1.4.	Asia.	178
3.2.1.5.	Oceanía.	181
3.2.1.6.	Archipiélago de Melanesia. Vanuatu, antiguas Nuevas Hébridas.	182

3.2.2.	El arte abstracto busca su pasado.	182
3.3.	UNA APROXIMACIÓN A LAS RELACIONES ARTE-FILOSOFÍA.	183
3.3.1.	¿Puede hoy alguien estar al margen del conocimiento científico, tecnológico y filosófico?.	184
3.3.2.	Hacia una filosofía de lo pictórico.	190
3.3.2.1.	Noción de concepto.	191
3.3.2.2.	Joan Hernández Pijuan en relación a la Historia de la Filosofía.	198
3.3.2.3.	Teoría de las cuatro causas.	216
3.3.2.4.	La filosofía actual.	226
	La fenomenología.	228
	El existencialismo.	229
	La neoescolástica.	232
	La filosofía como acto de libertad.	232
	Helenismo.	234
3.3.2.5.	A modo de conclusión.	236
3.4.	UNA APROXIMACIÓN ARTE-VIDA.	237
3.4.1.	Fluctuaciones y ritmos en los sistemas biológicos.	237
3.4.2.	Oscilaciones biológicas. Prigogine: "La evolución hacia formas cada vez más organizadas".	242
3.4.3.	Oscilaciones intermedias: Los ritmos son endógenos, su acoplamiento unos con otros son sensibles a la acción lumínica.	243
3.4.4.	Arte y ciencias de la salud.	244
3.4.5.	Artes plásticas en relación con las artes de la salud.	246
3.5.	APROXIMACIÓN A LAS RELACIONES ARTE – RELIGIÓN.	247
3.6.	UNA APROXIMACIÓN ARTE-CIENCIA.	251
3.6.1.	Los ritmos biológicos en las Artes: El problema de los estilos.	251
3.6.1.1.	La Vida.	252
3.6.1.2.	¿Qué es la vida ?.	278
3.6.1.3.	¿Qué es el alma?.	281

3.7. VIDA Y GENOMA.	285
4. BLOQUE IV. EL CONCEPTO DE ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE	
JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.	291
4.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES.	295
4.1.1. Espacio materia.	295
4.1.2. Los lugares: el paisaje.	297
4.2. EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.	299
4.2.1. Autoanálisis de su obra. La filosofía del pintor.	299
4.2.2. En torno al artista. Referencias culturales.	303
4.3. EVOLUCIÓN DEL ESPACIO PICTÓRICO.	309
4.3.1. Años cuarenta. Sus inicios.	309
4.3.2. Años cincuenta. Hernández Pijuan esquematiza su expresionismo.	311
4.3.3. Años sesenta. El proceso, el espacio, la geometría y las supererficies minuciosamente pintadas.	314
4.3.4. Los setenta. Apertura hacia el espacio tangible y medible.	333
4.3.4.1. La creación/recreación de un paisaje familiar.	340
A modo de resumen.	370
4.3.5. Los ochenta. El espacio como imagen.	371
4.3.6. La transición. Hacia los años noventa.	392
4.3.7. Los años noventa. El triunfo de la realidad pictórica.	399
4.3.8. Cambio de siglo, año dos mil. Tirar del hilo.	420
4.3.8.1. Hacia la libertad creativa.	434
4.4. ESPACIO PICTÓRICO DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN A TRAVÉS DE SU OBRA GRÁFICA.	436
4.4.1. El soporte.	436
4.4.2. Joan Hernández Pijuan, grabador.	437
4.4.3. Un largo e intenso recorrido.	437
4.4.3.1. Sus inicios.	440
4.4.3.2. En busca del paisaje.	444

4.4.3.3. Una actualidad abierta a nuevos horizontes.	449
4.4.3.4. Pintura - Grabado. Grabado-Pintura.	450
4.5. EL AUTORRETRATO – RETRATO: UNA MIRADA REFLECTIVA, UNA OBSESIÓN MIMÉTICA.	452
4.5.1. Autorretrato. Retrato.	452
4.5.2. El secreto de los rostros.	454
4.5.3. Retratos que miran.	454
4.5.4. Retrato de D. Rafael Aracil. Decano de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona.	455
4.5.5. El rostro es el espejo del alma: Personalidad de Joan Hernández Pijuan – Su espacio interior.	456
5. BLOQUE V. CONCLUSIÓN.	465
APENDICE DOCUMENTAL.	
I Entrevistas a Joan Hernández Pijuan.	493
II Escritos. Críticas de arte sobre sus exposiciones.	535
III Escritos del artista y sus comentarios personales.	591
BIOGRAFÍA.	
I. Recorrido por la biografía del artista.	619
II. Premios.	627
III. Exposiciones individuales.	629
IV. Exposiciones obra gráfica.	639
V. Obras en museos y colecciones públicas.	643
VI. Exposiciones colectivas.	645
BIBLIOGRAFÍA DE LA TESIS: Libros, Catálogos y Prensa.	651
BIBLIOGRAFÍA DE TEXTOS: Prensa y revistas de la obra de Hernández Pijuan.	677



La pintura ha sido la pasión de mi vida.

INTRODUCCIÓN

“No es más rico quién más tiene, sino el que menos necesita”. Este proverbio se puede aplicar a la obra (pintura-grabado) de Hernández Pijuan. Una tesis no puede ser pequeña si la calidad del personaje es importante. “Lo genial es intemporal, es nuestra propia sensibilidad la que nos permite ver la sensibilidad del otro”.

En el crepúsculo de nuestra vida, realizar una tesis sobre la obra de Joan Hernández Pijuan, ha sido, un ejercicio de auto terapia. Ya no volveremos a cumplir la misma edad que compartimos con él y, a estas edades, si no encontramos algo absorbente que nos catapulte más allá de nosotros mismos, si caemos en una melancolía vital poco recomendable. Es y ha sido un intento de que no se nos escamotee el tiempo.

El propósito es situar la obra de Joan Hernández Pijuan en parte, en otro contexto "conceptual" pero real; describir en la medida de lo posible el "firmamento latente del arte", como un espectro artístico lo más amplio posible y que el erudito o el espectador, por simbiosis, relacione y valore en su conjunto su obra "a investigar". Así nos apartaremos, en la medida de lo posible, de los numerosos y extensos escritos y comentarios de los críticos de arte, sirviéndonos de ellos junto con nuestro criterio, como base de una investigación que valore y clasifique, en su justa medida, donde y como se sitúa su obra en el mundo del arte; para así "conocer su espacio pictórico" en relación a sus antecesores y como consecuencia a su entorno actual. Aunque parezca que nos apartemos del "tronco" mi deseo es que, en toda la información complementaria planeé, ronde o deambule el "espíritu" de su obra o de su pensamiento; y ayude por contraste a valorarlo, situarlo y conocerlo mejor. Intentaremos demostrar que Joan Hernández Pijuan no está donde está por casualidad, sino como consecuencia de una serie de acontecimientos más o menos "ancestrales" y actuales que ha sabido captar en nuestra época, aplicarlos y coger su bandera.

"Es imposible ver el mundo, en este caso el espacio pictórico de la obra de Hernández Pijuan, desde el centro, tan sólo es posible verlo atravesándolo en todas direcciones" ; como dice Anna Maria Guasch¹.

¹Con relación al texto de Anna Maria GUASCH, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma. Madrid, 2000, p.165, Juan Antonio Ramirez en su artículo "En las ruinas de la forma" *Materia, L'estil*. Departament d'història de l'art, Universitat de Barcelona, Barcelona 2001, p. 26. repitiendo la frase de Anna Maria Guasch: "Es imposible ver el mundo desde el centro, tan sólo es posible verlo atravesándolo en todas direcciones" afirma que "con esta sugestiva frase acaba la profesora Anna Maria Guasch su narración de lo que ha sucedido en las artes plásticas desde 1968 hasta mediados de los años noventa. Es esta una tarea muy difícil, nadie ha logrado entre nosotros escribir un libro similar desde que Simón Marchán Fiz publicara, en 1972", *Del arte objetual al arte de concepto*. Se ha optado aquí por un armazón conceptual basado en la segmentación de la época en cinco períodos cronológicos; dentro de ellos se examinan las tendencias y figuras". Los últimos treinta años del siglo XX, viene a decirnos Anna Maria Guasch: "Habrían visto caminar a los creadores desde las ruinas del formalismo hasta el corazón mismo de lo político". El arte de las últimas décadas no se podría describir fácilmente en términos de "estilo", pero como tampoco es adecuado atenerse sólo a sus estrategias políticas, resultaría imprescindible "atravesarlo en todas direcciones".

Fernando Zobel, apuntaba los adjetivos que, a su entender, mejor cuadraban a Hernández Pijuan: “limpio, sutil, riguroso, cerebral, elegante”.

ÍNDICE

OBJETIVOS Y ESTRUCTURA.

Ha sido nuestra intención profundizar, a través del análisis, en el espacio pictórico de Hernández Pijuan. Para esta labor hemos leído toda la bibliografía sobre el pintor compilada en los catálogos de sus múltiples exposiciones, en las críticas y en su propia lectura de si mismo - tesis doctoral - y en sus opiniones sobre el arte. A ello le hemos añadido nuestra propia lectura de su obra de la que hemos sido siempre verdaderos entusiastas. Por último, gracias a nuestros encuentros y como profesor nuestro de pintura durante dos años, hemos incluido sus opiniones expresadas particularmente en nuestras conversaciones.

La tesis se estructura en diversos apartados que conducen al núcleo de nuestro análisis que es el espacio pictórico. En el primer bloque hemos creído conveniente situar a Hernández Pijuan en el contexto del arte español, y en mayor medida catalán, de su época, para dejar claro su personalidad diferenciada del resto de pintores, señalando su individualidad y su libertad creativa. Un segundo bloque explica sus aspectos formales, el “nouveau roman” relacionado con su obra, sus lenguajes artísticos en referencia a la influencia del arte extremo – oriental y sobre todo, lo que hemos dado en llamar las imágenes indecibles presentes en sus obras. El tercer bloque se estructura en tres grandes apartados que tratan de explicar su obra en relación a una serie de interferencias culturales que creemos le han podido influir; algunas muy próximas a su entorno, y otras-culturas primitivas o no europeas-que podemos ver al analizar concretamente todas y cada una de sus obras.

Hemos creído necesario en este apartado profundizar también en el amplio espectro cultural europeo desde la filosofía presocrática hasta la

más actual, pasando por el panorama científico vital, tal como es la vida y el genoma humano, ¿quiénes somos?- ¿de donde venimos? ¿a dónde vamos?; la relación con el arte y la religión, a las que hemos relacionado conceptualmente la obra de Hernández Pijuan.

Este relacionar su obra se convierte en el verdadero protagonista de nuestra tesis, en el hilo conductor que explica donde, cuando y porqué se sitúan sus composiciones en la global panorámica del arte de la segunda mitad del siglo XX y los inicios del siglo XXI.

El cuarto apartado trata de explicar su trayectoria artística desde la óptica del espacio pictórico, en ocho subapartados, que en las conclusiones reducimos a cuatro etapas claramente diferenciadas, que muestran cada una de sus señas de identidad, sus soluciones plásticas, su pensamiento sobre el arte en general, su obra en particular y sus referencias culturales. Hacemos mención entre otros, artistas como Giotto, Cézanne, Monet, Franz Kline, Barnett Newman, Saura, Millares, Van Gogh, Tàpies, Kandinsky y Seurat; filósofos como Platón y Aristóteles; la poesía de Mallarmé, Paul Valery, etc. Todo ello, como en los apartados anteriores con el contrapunto obligado de sus composiciones que muestran gráficamente lo que la literatura explica. Cierra este capítulo dos subapartados: El primero analiza su obra gráfica y el segundo intenta explicar su personalidad a través de sus escasos retratos, y a la vez componer un autorretrato de Hernández Pijuan.

A continuación expresamos las Conclusiones junto con la Bibliografía de la tesis: Libros, artículos en periódicos - revistas y catálogos del artista utilizados para la realización de la tesis, a la vez que adjuntamos la Bibliografía completa sobre Hernández Pijuan. Para finalizar adjuntamos un Apéndice Documental.

AGRADECIMIENTOS.

Esta tesis no la hubiera podido realizar sin la entrañable ayuda y apoyo de toda mi familia, en especial de mi sufrida mujer Rosa que tanto me ha

ayudado apoyándome a encontrar nuevos caminos y renunciando durante estos años a innumerables quehaceres. A mi querida economista Ana, mi hija, descargándome con celo y dedicación de buena parte de mi trabajo, e incluso expansionándolo, sin su colaboración tampoco lo hubiera podido realizar; al arquitecto Gerardo mi yerno que entre otras cosas me ha apoyado con sus consejos e informáticamente; a mis nietos Alicia, Lucas y Marta que me ha ayudado a numerar y clasificar las láminas; así como el siempre dispuesto a todo, mi amigo Cleto.

Tengo que hacer una mención especial a la colaboración de Joan Hernández Pijuan y Elvira Maluquer; a todos mis compañeros de Facultad, con los cuales hemos colaborado en diversos trabajos o experiencias docentes.

También debo agradecer el apoyo de diversas galerías entre ellas, la Galerías Renè Metrás, la Galería Joan Gaspar y la Galería Joan Prats, haciendo una especial mención a Joan de Muga y Eugenia Orriols; de mis amigos debemos hacer una muy especial al que me ha ayudado a simplificar mi ambiciosa y extensísima tesis; a otros amigos que me han apoyado prestándome e incluso regalándome libros muy seleccionados que me han abierto nuevos caminos, otros me han regalado música; otros buscándome información a través de bibliotecas, recortes de prensa, etc. No los nombro por temor a dejarme a alguno, a todos mis más sinceros agradecimientos. A mis hermanos, cuñados y al resto de mi familia que me han apoyado con interés. A mis amigos impacientes no exentos de interés que no comprendían mi tardanza de tantos años en la investigación.

También tengo que agradecer a todos los diversos profesores que hemos tenido durante la licenciatura en pintura, en escultura y en los cursos de doctorado, que me han ayudado a descubrir nuevos caminos. Tampoco los nombro pues no es mi deseo dejarme ninguno.

En especial no puedo olvidar a mi buen amigo el Dr. Pedro Puig Masana, por su ayuda científica y su interés en la lectura y opinión de todo lo expuesto desde el punto de vista científico; así como el interés y la ayuda de Mireia Carroggio y la profesionalidad de Sacramento Nieto.

Entidades como la biblioteca del Museo de Perelada con su *Vetro a Reticello* cuyo director Jaime Barrachina, que aparte de información nos ha enviado fotografías; agradecimiento a otras entidades como las bibliotecas de la Facultad de Bellas Artes, Filosofía, Valle Hebrón, Museo Tàpies, Picasso, Macba, Miró, Nuria Lopez Monteagudo, responsable de la Sección Vida Y Genoma, en el Museu de les Ciències "Príncipe Felipe". Ciudad de las Artes y las Ciencias, Valencia; AGBAR, Joseph Lluís Altimira, cap de gestió de edificis.

Debo hacer mención a la ayuda de mi amigo Ingeniero Informático Fernando Ferrer, que me ha puesto al corriente de lo que para mi era un imposible.

Tampoco puedo dejar de mencionar a mi entrañable amigo, consejero y colaborador durante tantos años de empresariado Carlos Cavallé, su inestimable generosidad, ayuda y respaldo en todo momento.

Y por fin debo agradecer a mi directora de tesis Anna Maria Guasch, sus sabios enfoques y consejos hasta haber podido alcanzar el Nirvana. Sin todos ellos nada hubiera sido posible y no estaría aquí en este acto.

LIMINAR

Reconstruir la historia de las relaciones entre las ideas del arte y de la naturaleza, representaría abordar un relato prácticamente imposible. En primer lugar por la versatilidad de los conceptos en juego, capaces ambos de abrirse en múltiples direcciones; pero también porque esta narración tendría que abarcar casi toda la biografía del quehacer artístico.

Desde el mundo de las ideas estéticas, aunque con formulaciones muy dispares, la convicción más sólida puede ser la que "otorga al arte la cualidad de ser una prolongación de la naturaleza", que con una indiferencia que denota esta ilusión de clara ascendencia romántica, se considera la naturaleza como una fuerza bruta y orgiástica o, al contrario,

como el territorio de la necesidad y la ley. Está claro que detrás de cada una de estas aceptaciones de la naturaleza también planean otras categorías estéticas con fortuna en la literatura artística, desde el ideal de la "belle natura" hasta lo sublime o lo pintoresco. Es obvio que la reunión entre arte y naturaleza, desde la historia del arte, "tiene en el paisaje" su máxima determinación.

Desde el cuadro renacentista entendido como una ventana abierta al mundo exterior, hasta la contemporaneidad, se ha desarrollado una secuencia inacabable de visiones de la naturaleza. El abanico de paisajes que ha acumulado la historia del arte es de tal magnitud que protagoniza algunos de los momentos culminantes. Desde Poussin, Constable, Friedrich, Cézanne, hasta Hernández Pijuan, a través de este género se podría hacer un seguimiento bastante completo de todas las inflexiones que han organizado el decurso histórico de la modernidad. Con la "simplificación" obligada, el arte contemporáneo es mayormente un arte hacia dentro, más que abierto. El progresivo reconocimiento de la autonomía del arte pronto ha derivado en un elogio de artificio, inicialmente planeado hacia la naturaleza de forma explícita en sí, de irregular desenvolvimiento que ha desembocado en una clara inclinación hacia la vertiente conceptual; y esto cuando la idea de paisaje aún actúa como referente de primer orden (pensemos por ejemplo en los modelos tan diversos como Agnes Martin o Jean Marc Bustamante). Aún así no sería lícito diagnosticar un olvido rotundo de la naturaleza en el arte contemporáneo. De este modo nuestro objetivo será precisamente, demostrar la clara rehabilitación de naturaleza en el arte experimental de los años sesenta hasta la actualidad.

A partir de las propuestas de "land art", o "earthworks" o "l'arte povera", la naturaleza se convierte en un componente fundamental para muchos artistas. Los motivos de este rebrote, oscilando entre el uso de la naturaleza real como soporte de los trabajos o recordándola en clave poética, no fueron unívocos y, en muchos casos están presentes detrás de las obras de los artistas en activo. Hasta hoy se han ido encontrando diferentes elementos en que la suma de los cuales configuran el telón de fondo que

define las relaciones entre el arte contemporáneo y la idea y la realidad de la naturaleza, el arte contemporáneo que se desenvuelve a caballo entre los sesenta y los setenta replantea de una forma enfática los principios tradicionales del arte, en una especie de "revivir" del más genuino espíritu de vanguardia, y reinventa la necesidad de un arte efímero, cuestionando el principio de autoría. Se implanta de inquietudes sociales, renueva el interés por las culturas no occidentales, y agradece la noción tradicional del arte hasta convertirlo en una experiencia o en su documentación; el reencuentro con la naturaleza sólo representa un capítulo, pero de una enorme importancia.

No se trata de reconciliarla con un origen perdido, sino desarrollando unas experiencias de tal magnitud que, de forma casi mecánica, permiten volver a trabajar a "plain air", aunque convertido en algo mucho más al alcance. La relación que el arte contemporáneo más reciente mantiene con la naturaleza responde a nuevos elementos que culminan o se superponen con los comentados anteriormente. En esta dirección subrayaremos en primer lugar un poderoso y natural incremento de las preocupaciones ecológicas, con lo cual derivan simultáneamente hacia propuestas de un cierto misticismo o hacia proyectos más cercanos. Otra perspectiva significativa en estos últimos años ha sido la eclosión de la idea de arte público; un tema cargado de ambivalencias, pero que ha permitido desenvolver una ingente actividad artística en entornos naturales. En relación directa con esta cuestión, es la creciente intersección entre "el arte, la arquitectura y el urbanismo", el protagonismo que la teoría y la práctica arquitectónica ha concedido a los espacios del área suburbana que a la vez, también ha afectado al ámbito de la creación artística. Con toda esta realidad de fondo, en los últimos años, la idea de naturaleza se ha convertido en algo muy recurrente, ya sea en forma de literatura artística o convertida en el pretexto para diferentes exposiciones o certámenes.

En el espacio pictórico de la obra de Joan Hernández Pijuan, la tesis podría empezar como "érase una vez", hablar de lo que fue desde sus comienzos hasta nuestros días. Ilustran esta idea las palabras de

Gombrich: "Una vez fuiste pequeño y, puesto en pie, apenas alcanzabas la mano de tu madre. ¿Te acuerdas? Si quisieras, podrías contar una historia que comenzase así: Érase una vez un niño y ése eras tú. Y, una vez, fuiste también un bebé envuelto en pañales. No lo puedes recordar, pero lo sabes. Tu padre y tu madre fueron también pequeños una vez. Y también los abuelos. De eso hace mucho más tiempo. Sin embargo, lo sabes, decimos son ancianos; pero también tuvieron abuelos y abuelas que pudieron decir del mismo modo: érase una vez. Y así continuamente, sin dejar de retroceder. Detrás de cada uno de esos érase una vez sigue habiendo siempre otro. Te has colocado en alguna ocasión entre dos espejos?. Lo que en ellos ves son espejos y espejos, cada vez más pequeños y borrosos, cada vez más borrosos, pero ninguno es el último. Incluso cuando no se ven más, siguen cabiendo dentro otros espejos que están también detrás, convirtiéndose en el 'reduccionismo' más absoluto. Nos resulta imposible imaginar que acabe; el abuelo del abuelo del abuelo del abuelo. Si lo piensas despacio con el tiempo, lograrás concebirlo. Añade aún otro más. De este modo llegamos a una época antigua y luego, a otra antiquísima. Siempre más allá, como en los espejos. Pero sin dar nunca con el principio. Detrás de cada comienzo vuelve a haber siempre otro "érase una vez".

En este instante estamos en dicho espacio pictórico, este espacio microscópico en la historia de la pintura de la que Hernández Pijuan forma parte, (diccionarios, libros, catálogos, exposiciones, premios, académico, catedrático, etc.) esto es lo que vamos a estudiar e investigar como un objetivo más de esta tesis, y a partir de aquí hacia adelante el espacio continúa, hijos, nietos, biznietos etc., el espacio pictórico continúa, hasta que otros vayan cogiendo la cadena del relevo y así sucesivamente, el tirar del hilo tal como Hernández Pijuan dice, continúa.

" ¡Es un agujero sin fondo!. ¿Sientes vértigo al mirar hacia abajo?! ¡También yo! Si lanzamos a ese profundo pozo un papel ardiendo, caerá despacio, cada vez más hondo. ¡Y al caer, iluminará la pared del pozo!. ¿Lo ves aún allá abajo? Continúa hundiéndose; ha llegado ya tan lejos

que parece una estrella minúscula en ese oscuro fondo; se hace más y más pequeño, y ya no lo vemos"².

Así sucede con el recuerdo y con el futuro que en su momento será recuerdo. Con él proyectamos una luz sobre el pasado y con los "sueños" la del futuro³. Tal como dice María Girona: "Lo importante es tener algo que decir y saber expresarlo"⁴. Esto es lo que nos ha enseñado con su arte, en el transcurso de los años Joan Hernández Pijuan.



Hernández Pijuan, paseando por Folquer

2 GOMBRICH, Erns H. *Breve historia del mundo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, p. 20.

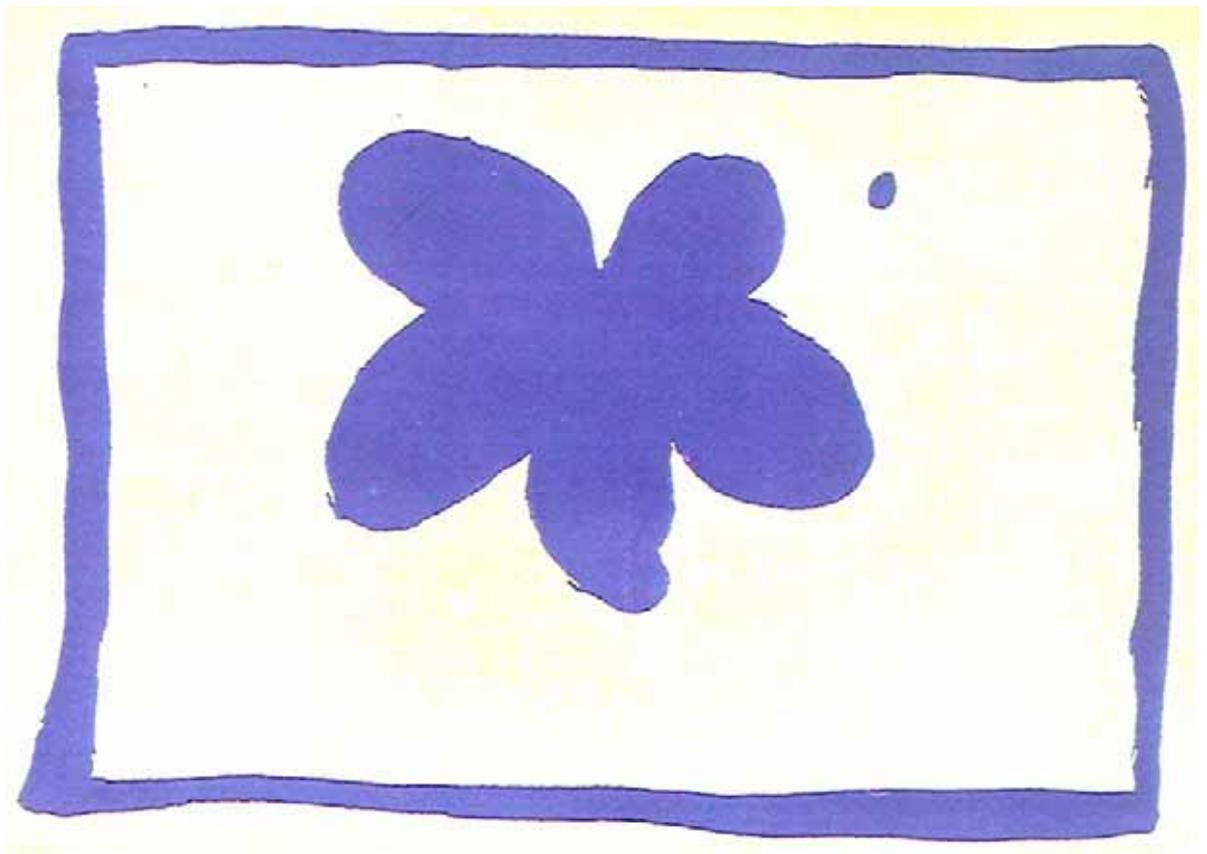
3 ITURRIBARRIA, Fernando. "La mirada", Gao Xingjian, Ediciones Salamandra, *La Vanguardia*, Barcelona, 27 de octubre 2000, p. 37. Cartas inéditas que escribió a su amiga y corresponsal Susana Szonyi. "El pintor del alma china": Caminar por la campiña y las otras cosas que hay que cumplir diariamente en la fosa de la madurez resultan unas experiencias casi acrobáticas. Estos días en mi soledad, también yo me siento tentado por los "sueños". Como persona de cultura actual, quisiera tener es posible que quizá, a pesar de todo, exista el respuesta a una pregunta , alma?.

- *Ibidem*. *El Correo*, "La pintura me permite expresarme allí donde las palabras me faltan". Para mi lo importante no es establecer una distinción entre figuración y abstracción oriental y occidental, sino trabajar en un vasto campo sin explorar. Es un trabajo de luz y sombra en el espacio. Trato de traducir un estado del alma siempre en los confines". Barcelona, 25 de octubre 2000, p. 34: Gao Xingjian es Premio Nobel de literatura, dramaturgo, novelista, poeta y ensayista, aunque se cosidera ante todo artista plástico.

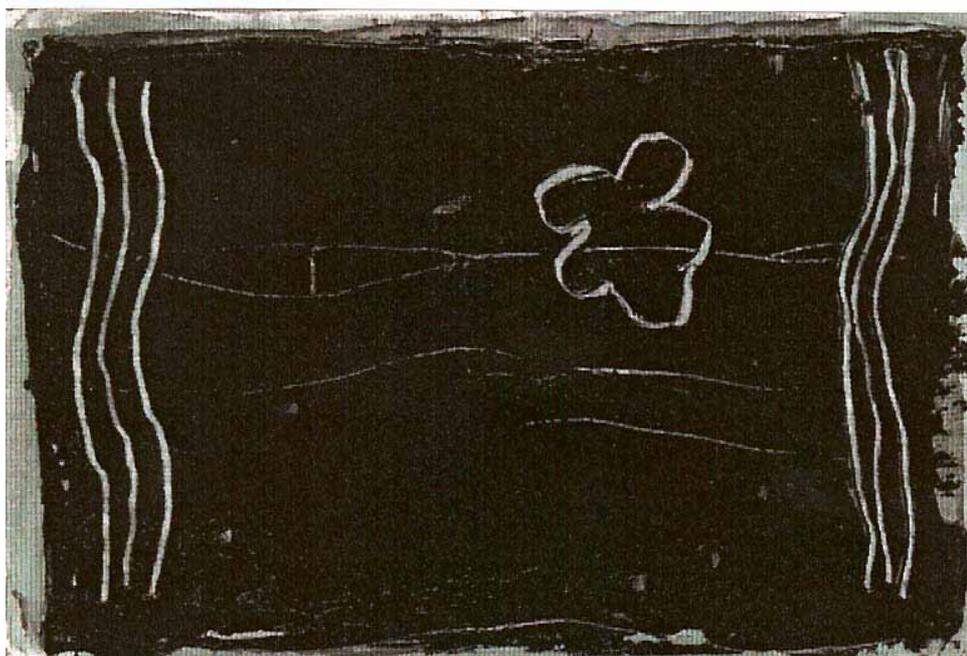
4 Olga Spiegel. "Maria Girona pintora", *La Vanguardia*, Barcelona, Cultura, 4 noviembre 2000, p. 6.



HAY SILENCIOS QUE HABLAN



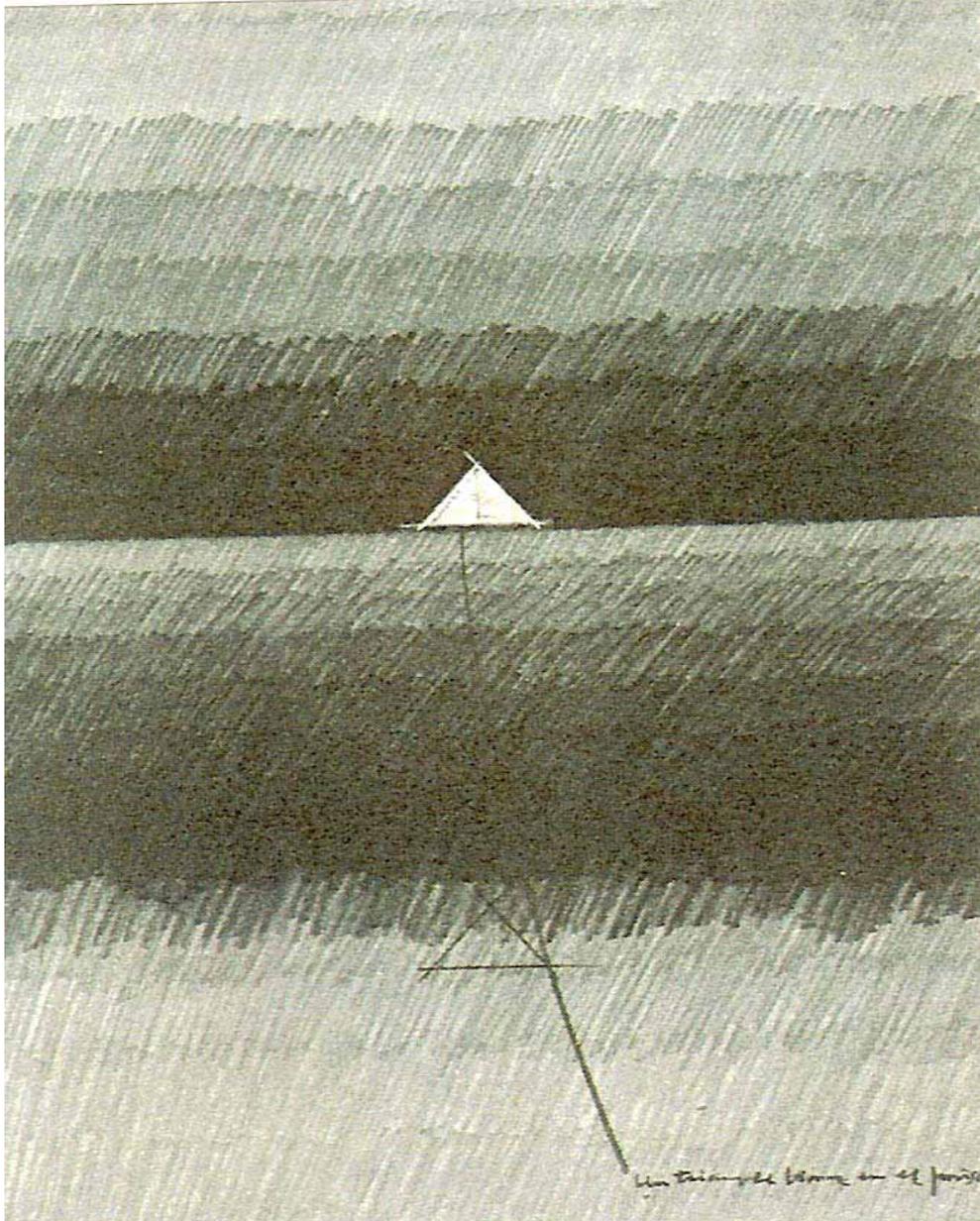
S hhhh..... es la obra de Joan Hernández Pijuan



El silencio/es un silencio ondulado/ Un silencio donde
resbalan
valles y ecos/ y que inclina las frentes hacia el suelo.

1. BLOQUE I

**JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN EN EL
CONTEXTO DE LA ÉPOCA.**



EN LOS PAISAJES DE HERNÁNDEZ PIJUAN, LA
HIERBA SIGUE CRECIENDO. Ramón Badrinas.

1.1. JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN EN EL MARCO DEL ARTE ESPAÑOL DE LA ÉPOCA

A modo de introducción.

Hernández Pijuan es hijo de su entorno, de la historia del arte en general y, en particular, del arte español y catalán. En este contexto plástico podremos valorar y entender mejor su obra; ahondar hasta encontrar al artista a través de la historia del arte español e internacional; buscando en sus orígenes la aparición de los focos de su arte y su "evolución" y, por último, resaltar los hechos más relevantes que han hecho posible la evolución de su obra.

En la historia general del arte, a medida que nos acercamos a nosotros en el tiempo, las distancias cronológicas entre los acontecimientos se acortan. Si la edad media se estudia por siglos y la prehistoria por milenios, el arte contemporáneo se desglosa por años y se profundiza día a día. Esto es debido a la diferencia notable que hay entre la memoria de los monumentos más recientes y la documentación que se conserva, en comparación con las obras de los períodos más antiguos. Aún así, los datos del arte contemporáneo a menudo se sobrepasan, tanto por la riqueza de los hechos como por las diferencias que puede haber de un país a otro y, también, por las supervivencias de cada movimiento artístico. En un mismo año pasan tantas cosas que se hace difícil marcar el orden estrictamente cronológico del día a día.

1.1.1. *El arte de la primera posguerra*

Después de la guerra civil una de las realizaciones más glorificadas del régimen de Franco, fue la nueva decoración pintada por Joseph Maria Sert en la catedral de Vich; un arte se decía de espiritualidad dentro su enorme grandiosidad.

En las diversas salas de arte de Barcelona se veía un retorno a la pintura tradicional dentro de un forzado academicismo: paisajes, naturalezas

mueras y retratos eran los únicos temas. En el mes de mayo del año 1944, exponían en la galería Cano de Madrid los catalanes Joaquim Mir, Pere Pruna, Ramón de Campmany, Joseph Llimona y Joseph de Togores. Este último expuso en la Sala Parés en febrero de 1942. Se escribía, haciendo referencia a su pasado artístico: "Ha conseguido eliminar de su obra todo elemento impuro".

- Primeros intentos de recuperación colectiva.

Durante la década de los cuarenta, desde el nuevo régimen se había impuesto un retorno a la pintura más tradicional, dentro de un forzado academicismo. Francesc Fornells i Pla, describía el estado artístico con estas palabras, refiriéndose al 1948: "Artísticamente, en Barcelona todo seguía igual o peor; aquel ambiente tan denigrante, aquella congelación intelectual y plástica, aquella pintura cansada, de un falso impresionismo, sin ningún concepto de creatividad, nada más de una impresión visual. Poco a poco fueron surgiendo iniciativas de talante más moderno que promulgaban un retorno a la vanguardia.

Hay que citar el Cercle Maillol del Institut Francés de Barcelona, que además de organizar debates y conferencias dentro del campo de la plástica, realizaba exposiciones de jóvenes artistas, al mismo tiempo que concedía becas para ir a París. La figura clave del Cercle fue Joseph Maria de Sucre, presentado en 1951. Entre los primeros que disfrutaron de estas ventajas había futuros nombres importantes de la crítica y la plástica antiacadémica: Arnau Puig, el citado Fornells i Pla, Ignasi Mundó, Xavier Valls, Albert Rafols Casamada, Maria Girona, Antoni Tàpies, Joseph Maria Subirachs y Joseph Guinovart.

En el inicio de los años cincuenta dentro de este pulso impresionista con el que muchos pintores jóvenes buscan reafirmar la vocación a la que nacen, no tarda en aparecer un ánimo organizativo y, tal vez lo más importante, una sobriedad a la que Hernández Pijuan se mostrará fiel, incluso en los momentos de factura más sensual.

Decir de un pintor que “es solitario” parece un recurso fácil. A Hernández Pijuan es inevitable verle así, pero habría que insistir en que un poco a su pesar. Porque de haber estado más próximo a tendencias como el informalismo, o de haber aceptado la ligazón que algunos apuntan con el minimalismo (para el artista reduccionismo) o la pintura de acción americana, su lugar estaría garantizado de un modo más inmediato que lo que en realidad ocurrió.

Paralelamente empezaban a salir algunas publicaciones periódicas de carácter artístico y reivindicativo de muy buen nivel; entre las mejores, “Ariel”, del 1946 al 1951, y “Algol”, de la que se editó un solo número, en el año 1946, en el que participan, Joan Brosa, Arnau Puig y Joan Ponç, que ya pensaban en una nueva revista. Esta fue “Cobalto” que apareció el año 1947 situándose dentro de unos esquemas tradicionales, hecho que motivó que en el año 1949 se creara “Cobalto 49”, con Rafael Santos Torroella al frente, Joan Prats y Sixt Illescas. La revista dedicó el primer fascículo a Joan Miró, a raíz de la exposición de este en las Galerías Layetanas el mismo año; después vendría la de Modest Cuixart, Ponç y la de Antoni Tàpies, en el Instituto Francés, inaugurada el 17 de diciembre de 1949.

Un grupo de artistas impulsó una verdadera y consciente recuperación del arte de vanguardia en Barcelona. Era un grupo alrededor de la revista, “Dau al Set”, formada en 1948 por los pintores Cuixart, Ponç, y Tàpies, el poeta Brosa, el pensador Puig (“aprendiz de filósofo”) y el polifacético Joan Joseph Tharrats, pintor, escritor y propietario de la máquina Boston en la que imprimiría la revista Dau al Set a partir del septiembre de 1948. Aquel 1948, Tharrats decía a su amigo Ponç: “Y cuando nos pensábamos que la pintura había acabado todas las posibilidades de expresión, que ya había exprimido toda su esencia, surge de dentro de nuestras filas el espíritu creador de Joan Ponç, con su calidoscopio apocalíptico y con su bandera flamante como un meteoro salvaje, agresivo, disertando en un universo de alucinación exuberante”⁵.

5 RQUER, Borja de. *Cronología dels Països Catalans*. Historia, societat, economia, cultura,

El poeta y crítico de arte Juan Eduardo Cirlot, se incorporaría al grupo en enero de 1949. Se trataba de un grupo de jóvenes artistas que, siendo heterogéneos en sus manifestaciones artísticas, comulgaron en el deseo de alejarse del vacío imperante en el arte del momento, volvieron a las manifestaciones de antes de la guerra y conectaron con aquellas personalidades que les podían ayudar en este sentido. Entre estos, uno de los más influyentes fue Miró, al cual los integrantes del grupo lo pudieron conocer gracias a Prats, que los informaba de lo que se estaba haciendo en el resto del mundo; veneraron a Miró conceptualmente y plásticamente durante los años que el grupo se mantuvo unido. También los influyó el poeta surrealista Joseph Vicenç Foix, que, juntamente con Joan Salvat-Papasseit, influyó en Brossa y en otros poetas.

Tres años antes, en 1946, había habido una iniciativa interesante en la Galería Pictórica, donde se presentó el grupo Els Vuit, que defendía la integración de las artes y al cual pertenecían Rafols-Casamada y M^a Girona. En el año 1948 se pudo ver en las Galerías Layetanas el primer Saló d'Octubre, que reunió a toda la pintura interesante de los pintores más implicados del momento.

El acontecimiento de más trascendencia se produjo en 1948, como ya hemos apuntado, cuando el onirismo de Miró y el surrealismo de Paul Klee se transformaron en magnicismo. Con un surrealismo y automatismo psíquico conducido por la plasticidad de los sueños; el grupo Dau al Set estaba formado por individualistas. No era ni mucho menos un movimiento, sino la confluencia de artistas con diferentes personalidades e inquietudes que giraban alrededor de una revista y que compartían el anhelo de tergiversar el arte circundante; también los unía una misma inquietud por otras manifestaciones artísticas como eran la música de Schönberg y Wagner o bien las lecturas de Jean Paul Sartre y Friedrich Wilhelm Nietzsche, así como un constante deseo de abrirse a las propuestas que se daban fuera del Estado. Todo se canalizó a través de la

ciencia. Portic, Biblioteca Universitaria, Barcelona 1999, p. 86. Cfse. MIRALLES, Francesc. "L'epoca de les avantguardes. 1917-1970" a *Historia de l'art català*. Vol. VIII, Edicions 62, Barcelona 1983, pp.232-238.

revista clandestina "Dau al Set", que se empezó a publicar en 1948, bajo la dirección ideológica a cargo de August Puig, dentro de una visión existencialista del arte y de la vida. Brossa no recogía los sueños a la manera de Breton, sino que operaba con un automatismo cualificado por Foix de surrealismo de la máquina de escribir.

Para entender mejor el riesgo y la novedad que representó en aquel 1948 el Saló d'Octubre y el grupo Dau al Set, y hasta que punto estas tendencias eran minoritarias, recordarnos lo que decía el conocido pintor Rafael Durancamps en el Ateneo de Madrid, el 17 de mayo de 1950, en una conferencia titulada, "Lacres de la pintura actual": " El arte malsano, inmoral y morboso, con signos canibalísticos, no puede cuajar en nuestro temperamento, en el cual se aprecia la tradición, la familia y el carácter fuerte y personal de nuestra tierra y de nuestra raza diversa. Istmos pueden florecer y florecerán en la patria de un Sartre, por ejemplo, pero nunca arraigará en la patria de santa Teresa, de un San Juan de la Cruz, de un Zurbarán, ni de Ramón Llull".

En este contexto, en el año 1953, el joven Hernández Pijuan empezó a exponer en colectivas, junto con los componentes del grupo Silex: Eduard Alcoy, Joseph Maria Rovira Brull y Carles Planell, exponiendo en Alicante en el año 1956, y al año siguiente en Barcelona, en la galería Syra, junto a los hierros de Luis Terricabras. La estética del grupo Silex correspondía a una especie de expresionismo postcubista con tendencias hacia el primitivismo y el simbolismo gráfico. Dependía de la estética italiana de los Sironi, Campigli, Marini y Manzú, con un fondo mágico y metafísico así como su particular retórica arquitectónica.

- Tàpies y Hernández Pijuan: símbolos de la realidad cotidiana.

En el año 1949, Joan Brossa, el verdadero inspirador de Dau al Set, escribió un oráculo a Antoni Tàpies con motivo de la celebración de la primera exposición individual realizada del pintor en las Galerías Layetanas del 28 de octubre al 10 de diciembre de 1950. Este oráculo hubiera podido acabar diciendo: "Tu arraigamiento a la tierra te hará testimonio". Tàpies

ha vivido siempre en Cataluña como Hernández Pijuan. El arte de Tàpies es testimonio vivo del siglo desde el final de la Guerra Civil Española; "Testimonio del silencio" había escrito Alexandre Cirici en el año 1970. Pero Tàpies no se acaba con los años setenta, ni Hernández Pijuan en la actualidad; sus fuerzas creativas todavía sorprenden en el dos mil cinco.

Mientras en el año 1955 Hernández Pijuan participaba en la formación del grupo Sílex que enfatizaba la conexión entre el arte moderno y el arte prehistórico, este fue para Tàpies, el año de su obra gris-"Gris con trazos negros" y "Gran pintura gris"- y de su aparición en París. Desde el 24 de septiembre de 1955, se celebró en Barcelona la III Bienal Hispanoamericana de Arte, donde se presentaron tres cuadros de Tàpies que provocaron vivas reacciones. "La Revista" organizó, a principios del mes de octubre de 1955, una encuesta sobre la Bienal en que se pedía contestar las preguntas: ¿Que obra situaría en el puesto de honor?, ¿Que obra pondría de espaldas a la pared? La polémica se centró en el antagonismo artístico entre los cuadros de Tàpies y los de Togores: las pinturas matéricas del primero, enfrentadas a las figuraciones del segundo: *La familia*⁶. El debate se podría resumir en la oposición abstracción-realismo. A favor de este último Sala Parés editó, en el año 1955, un librito titulado "Pintura sin istmos", y organizó, el año 1959, una exposición, "El Realismo como Expresión de la Belleza".

Frente a todo esto, Tàpies afirmaba entonces, en el año 1955: "La pintura siempre ha sido una abstracción, desde las cuevas de Altamira hasta Picasso, pasando por Velázquez. Delante de los fanáticos del Realismo he dicho muchas veces que la realidad no ha estado nunca en la pintura sino que únicamente "se encuentra en la mente del espectador". "El arte es un signo, un objeto, algo que nos sugiere la realidad de nuestro espíritu. No existe antagonismo entre abstracción y figuración, mientras nos sugiera esta idea de realidad. La realidad que

⁶ BARRAL i ALTET, Xavier. *Retallar el blau*, Assaig sobre l'art català del segle XX, Barcelona 2001, p. 123.

muestran los ojos es una sombra bien pobre de la realidad”⁷. Palabras que están dentro de la filosofía de Hernández Pijuan.

Kahnweiler opinaba que Picasso era el artista prodigioso que, descontento el día siguiente de su obra de ayer, volvía a inventar la pintura cada día. ¡Qué cosa más admirable es esta noble desesperación, los frutos de la cual son obras maestras!”. También este postulado es aplicable a la obra y pensamiento de Hernández Pijuan.

La Galería Stadler de París presentó, a principios de 1956, una exposición personal de Tàpies, con la producción del año 1955 y un prólogo de Michel Tapiè, que afirmaba que la pintura de Tàpies “no es más que pintura y totalmente pintura” y anunciaba que ya llevaba camino de volverse “pintura completa”. A su emblemático *Gris con trazos negros* núm. XXXIII, Hernández Pijuan en el año 1956 contraponen *Paisaje de Ávila*, 1956, **(f.301)**, un paisaje cubista, constructivista, dramatizado con cruces, presagio de sus crucifixiones en blanco y negro: *Pintura*, 1960, **(f.303)**.

A finales de la década Tàpies orientó, con distancia y personalidad, “l’informalisme”. Un informalismo de materia, muy innata y muy trabajada; un arte pobre. Cruces, letras, alguna presencia de color, objetos que no querían ser reales: *Porta metal-lica i violí* 195⁸. Hernández Pijuan se expresa de una forma más simple y transparente, con materiales clásicos, básicamente el óleo, sólo pintura.

La angustia, la soledad, la reflexión y la protesta dominan el trabajo de Tàpies, quien según sus propias palabras, pronunciadas en el año 1970 afirma que “en el origen de la vocación artística siempre encontraremos el sufrimiento de una fuerte experiencia vital; a veces, esta experiencia aparece de forma brusca. El caso es que, de repente, a causa de esta experiencia, nos damos cuenta que se está formando delante de nuestros ojos una nueva realidad, descubrimos que las cosas no son exactamente como nos las querían hacer creer que eran, un grave conflicto, nace entre el ambiente que hemos vivido y la nueva visión que vamos construyendo con nuestra experiencia”. Toda su producción tiene una gran coherencia

⁷ *Ibidem*, p. 123.

⁸ *Ibidem*, p. 124.

y una formidable continuidad, igual que el espíritu y la trayectoria de Hernández Pijuan⁹.

“A principios de la década de los cincuenta Hernández Pijuan participó en la II y III Bienales HispanoAmericanas de Arte y en los IX y X salones de Octubre de Barcelona, exposiciones que le ayudaron a ampliar y reforzar aquel tipo de perspectiva con sus paralelos Hispanoamericanos, empapados de populismo o indigenismo, a través de la misma elaboración retórica. Esta síntesis establecía alguna correspondencia entre el grupo Silex y la ola de la llamada poesía social. Con este regusto hizo su primera exposición individual en el Museo Municipal de Mataró en el año 1955”.

- Materia, signos, espacio, color.

El período que va desde el año 1955 a 1961-1962 incluye los Salones de Mayo (1957-1970) impulsados por los mismos artistas; los intentos para organizar un museo de arte contemporáneo en Barcelona en la cúpula del Coliseum; la creación de grupos de abstractos (Zerofigura, Cicle d'art d'avui, Cogul) y las escuelas de arte (FAD 1960; Elisava, 1963; Eina, 1967). El eco de Dau al Set se encontraba todavía en la obra de Francesc Garcia i Vilella, Joan Brotat, Josep Guinovart y Armand Cardona i Torrandell entre otros. Ramón Rogent tuvo un efímero peso; en su taller se formaron artistas como Joan Ponç, Josep Roca i Sastre o Montserrat Gudiol, que desarrollaba en aquel momento un realismo figurativo, con misteriosos personajes sobre fondos lisos, frontera con el surrealismo.

En el año 1957 se concretaba el informalismo, cuyo término acerca propuestas artísticas muy diversas. Hablaba así J.E. Cirlot en el año 1959: “El informalismo lleva a su extremo este deseo en destruir la técnica pictórica tradicional, en convertir, en muchos casos, en un verdadero arte la elaboración de una materia compleja, dotada de autonomía expresiva. La creación avanza por la metamorfosis progresiva de esta materia,

⁹ Vid. MILLÁN, Fernando. *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*, Árdora, Ediciones, Madrid, 1998, p. 56.

sometida a unas dimensiones y a un orden espacial regido por el formato del cuadro, utilizando muchos y diversos procedimientos para animar este magma material, comunicándole actividad y potestad para conmover al hombre o interesarlo durablemente"¹⁰.

Al salir de Dau al Set, Antoni Tàpies marcó, a partir de 1953, un camino que tenía que tener gran influencia en los artistas de la abstracción figurativa. En la Sala Gaspar se presentó una antológica que integraba el movimiento informalista: Appel, Burri, Dubuffet, De Kooning, Fautrier, Mathieu, Pollock, Riopelle, Saura, Tàpies, Tharrats, Tobey, Vilacasas y otros.

Juan Eduardo Cirlot en el *Arte otro*, 1957 y en *Informalismo*, 1959 precisaba al respecto: "A mayor simplicidad estructural, más grande es el interés de los elementos por sí mismos, las manchas, texturas y hasta los signos de esta pintura no necesitan transcripción, actúan como expresiones, desde el mundo interior del artista al interior del contemplador sensibilizado en este tipo de creación"¹¹.

El informalismo no constituyó un grupo coherente, sino que el término reunía prácticas diversas que se relacionaban por el tratamiento plástico de la tela y por las búsquedas sobre la materia, el signo y el color. Sobre los signos reflexionaron Eduard Alcoy y Hernández Pijuan, que construyeron ritmos con pocos colores que estallan a partir de un centro

Hernández Pijuan, vivió el informalismo en París en el año 1957. El espacio del cuadro, sus límites y el dinamismo del gesto indicaban el sentido de una búsqueda que el año 1962 dio a la posterioridad: *Pintura*, (f. 304), actualmente en el Museo Balaguer de Villanueva. La fuerza del movimiento se encontraba concentrada en un punto y estallaba a partir de un foco irradiador¹².

10 CIRLOT, Juan Eduardo. *Arte Contemporáneo*. Editorial Anthropos, Barcelona, 1985, p.36.

11 *Ibidem*. p.p. 62, 112.

12 BARRAL i ALTET, *Op. cit.*, p. 129.

1.1.2. *El informalismo catalán.*

El informalismo catalán como tendencia aparece en el año 1945 con Antoni Tapies y finaliza con Joan Miró en el año 1970, aunque con anterioridad existieran ciertas obras abstractas que se podían incluir dentro de esta corriente. El Informalismo es un término complejo, ambiguo, empleado con frecuencia en la segunda mitad del siglo XX para designar el carácter de ciertas obras de aspectos y contenidos muy diversos; por lo que conviene establecer de un modo muy claro en que consiste la poética de lo informal. Umberto Eco nos habla de una poética de lo informal como típica de lo contemporáneo, aseveración que entraña una generalización. “Lo informal”, se convierte en una calificación de una tendencia general de la cultura de un período, de modo que comprende, al mismo tiempo, figuras como Wols o Bryen, “los tachistas”, los maestros de la “action painting”, “l’art brut”, “l’art autre”, etc. Así la categoría de lo informal entra bajo la definición más amplia de “poética de la obra abierta”¹³, se trata de evitar la univocidad de un solo sentido en la obra, de manera que se imponga la multiplicidad de significados¹⁴. “Informal quiere decir negación de las formas clásicas de dirección unívoca, no abandono de la forma como condición base de la comunicación”, no decretando la muerte de la forma, sino una noción más articulada del concepto de forma, “la forma como concepto de posibilidades”¹⁵. “La palabra In-formalismo no implica negación absoluta, sino sólo la negación del valor tradicionalmente otorgado a la forma”¹⁶.

El propio Georges Mathieu afirma que por primera vez en la historia se tiene un signo que anticipa el significado y no viceversa¹⁷. Quizá por primera vez la obra de arte “no significa nada; simplemente es. No

13 Vid.ECO, Umberto, *Obra abierta*, Ediciones Ariel, Barcelona, 1979, p.193.

14 *Ibidem*, p.73.

15 *Ibidem*, p.218.

16 *Ibidem*, p. 51.

17 *Ibidem*, p. 34.

recuerda ni debe recordar o remitir a nada, no sugiere nada, ni se parece a nada"¹⁸.

En la poesía simbolista se diluyen los contornos rígidos del poema para dar paso al simple "evocar" de Mallarmé. Del mismo modo, a nivel pictórico, el impresionismo abrió una nueva era basada en sugerir movimiento, mediante la ambigüedad del signo y el contacto más íntimo con el entorno. El resultado de la interacción de ambos es la modificación del espacio en el que se producen las diferentes tensiones; así, los contornos poco a poco pierden su fuerza hasta llegar a diluirse; contribuye el hecho de que se establece una nueva manera de relacionar las "formas" con los "colores y la luz". Por último entre "formas y fondo" surge una interacción sin que exista predominio de un factor sobre otro, es posible que esta relación "forma-fondo" es la que tiene un mayor interés desde el punto de vista del Informalismo, ya que una de las aportaciones esenciales de la tendencia consiste en que "el fondo se convierte en tema del cuadro y el tema se convierte a su vez en fondo", existiendo, pues, una dialéctica de continuidad patente en la obra de Hernández Pijuan *Doble espacio verde*, 1973, **(f.352)**.

Para entender el contexto del fenómeno informal de los años setenta en el espacio pictórico de la obra de Joan Hernández Pijuan, hay que "profundizar en la escultura de los sesenta que es donde pueden estar las raíces y la cuna filosófica y artística de su propuesta y a continuación analizar su pintura de la que el artista extrae su reduccionismo". De ahí que se pueda considerar al minimalismo tanto expresión "última del formalismo" como detonante de las manifestaciones antiformalistas y origen del posminimalismo o minimalismo tardío que desembocó en el proceso de la desmaterialización de la obra de arte¹⁹.

18 RUBERT de VENTÓS, Xavier. *El arte ensimismado*, Península, Barcelona, 1978, p.25.

19 Vid. GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 28. "Irving Sandler prefiere reagrupar las tendencias posteriores al minimal bajo la denominación de 'minimalismo tardío' más que con la de 'posminimalismo', puesto que aquéllas se sitúan en el contexto estético del arte minimal, en tanto que "el concepto de posminimalismo implica la muerte o superación del arte minimal".

Clement Greenberg, máximo defensor del formalismo desde que en 1961 publicó "Modern Painting" en el que se mostró defensor a ultranza del criterio de pureza, calidad e independencia del arte, fue uno de los primeros críticos en defender que en el "minimalismo" anidaba el embrión de lo procesual en la medida que desplazaba el interés de realización del objeto hacia el proyecto operativo de éste.

Tras una década de aislacionismo y de volver la espalda a la modernidad y a las vanguardias internacionales, los artistas españoles de los años cincuenta, superando las diversas manifestaciones academicistas vinculadas al figurativismo de corte expresionista y fauvista, enlazaron con las tendencias internacionales dominantes en la época, en especial con el informalismo francés, el llamado "art autre", y en menor medida con el "expresionismo abstracto norteamericano", movimiento este último que sólo unos pocos artistas españoles conocían de primera mano, en parte gracias a las muestras de artistas norteamericanos en París . Recordemos que Jackson Pollock hizo su primera exposición en París en 1947, el mismo año que lo hizo Marc Tobey con sus *Escritos blancos*, y Willem De Pong.

El primer artista daualsetiano que consiguió superar este entronque surrealista, un surrealismo que a principios de los años cincuenta estaba ya creativamente agotado, fue Antoni Tàpies que a partir de 1952 y tras descubrir el papel expresivo de la materia (materiales heterogéneos, objetos encontrados de raíz dadaísta, etc.) entroncó abiertamente con el nuevo lenguaje informalista, que desde París habían impuesto artistas como Jean Fautrier, Jean Dubuffet y Wols. Una exposición individual de Tàpies en Barcelona en el año 1952, en la que presentó obras no figurativas, dominadas por un esquema geométrico e interesadas en las posibilidades del lenguaje matérico próximo al *gratagge*, confirmó el cambio de orientación en el seno de Dau al Set y preparó el terreno de futuras adscripciones al incipiente informalismo.

Tàpies constituyó, pues, un modelo un tanto insólito en los primeros años cincuenta no sólo en el arte catalán sino en el español, por el rápido afianzamiento de un pintor y de un estilo. A partir de 1952, siguiendo a Tàpies, la práctica totalidad de los artistas de Dau al Set, fueron

abrazando la estética informal que, sin embargo, en cada uno de ellos se manifestó con características propias. Juan José Tharrats se inició en el informalismo en 1954 con sus maculaturas, cuadros a base de procedimientos derivados del grabado con superficies de calidades cambiantes. Hacia 1955, Modest Cuixart abandonó el figurativismo onírico y surreal, dejándose seducir por el espesor de los materiales (arena, cemento) mezclados con óleo y barnices en los que, aparte de surcar y agujerear, en un procedimiento paralelo al *grattage*, introducía paulatinamente trapos y diversos objetos, como cuerdas y plásticos que por medio del color o incluso del fuego integraba en los fondos.

París puso a Hernández Pijuan en contacto con la pintura informalista, y el efecto fue inmediato sobre su trabajo. Su gestualismo gana libertad, aunque se mantiene aferrado a un modo de ocupar la tela buscando definir una imagen, concretarla, no dar sensación de amplitud espacial. Esta idea le aleja de los postulados de los expresionistas abstractos americanos, con los que, a menudo, se le relaciona. El artista piensa en imágenes, en estabilidad, como demuestra precisamente en los cuadros en apariencia más violentos e informalistas, realizados entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta. En ocasiones los titula con insinuaciones paisajísticas. Resultan significativas las diferencias existentes entre estas obras y las contemporáneas de los dos grupos informalistas españoles por antonomasia, Dau al Set y El Paso. Hernández Pijuan, que reduce su paleta (siempre con materiales tradicionales) dando prioridad al blanco y negro, provoca un estallido de materia sobre fondos homogéneos.

Como caso ajeno al grupo Dau al Set hay que situar a Romà Vallés, cuyas telas a partir de 1955 muestran un paulatino abandono de lo matérico en beneficio de una pintura de corte gestual resuelta con trazos de gran dinamismo y amplitud espacial. Siete años más tarde en el año 1962 Hernández Pijuan realiza *Pintura 30-62*, **(f.304)**, lo que confirma una vez más la independencia de Hernández Pijuan con relación a las modas de aquel momento. El artista asimila y, en el transcurso de su quehacer extrae del pasado si lo cree oportuno y realizando su obra sigue su

camino. En vez de dejarse llevar por las modas o tendencias del momento, mira hacia los márgenes, hacia otros solitarios. El modo como elogia la manera que tiene Morandi de representar los objetos pintando solo sus límites exteriores, demuestra que sabe entender lo ajeno. Que sus elecciones sean Fontana o el propio Morandi puede resultar ahora lógico, no así en el momento en el que se interesa, cuando ambos parecen marginados, alejados del tiempo. Incluso cuando sus elogios resultan más generales, se fija en detalles novedosos, caso de Miró y su manera de construir los cuadros.

Hacemos nuestro el análisis de Miguel Fernández Cid quien escribe: "Conocida es la naturalidad que Hernández Pijuan asume distintos compromisos, su discreción le lleva a no exteriorizar en público sus disidencias, como por ejemplo a quienes desde opciones como el informalismo, se sirven de la pintura para responder a la realidad del momento; reivindicando Hernández Pijuan otro tipo de compromiso: como la respuesta social, en la que participa y la batalla de y por la pintura la cual durante años tiene mucho de encierro, podríamos decir de reto y autoanálisis, pudiéndose relacionar sus épocas más herméticas con los períodos en los que la realidad se le hace tensa. El encuentro del paisaje de La Segarra se convierte en el motivo central de su pintura, tiene tanto de encuentro placentero como de espacio de meditación"²⁰.

El artista no viaja a Nueva York, pese a su inclinación por Kline, Rothko o Motherwell. Más adelante, cuando su lenguaje se acerca a proyectos de raíz americana, como el arte minimalista, el artista se mantiene apegado a Europa defendiendo otros intereses; reconoce que si alimenta interpretaciones minimalistas aparecería como precursor en nuestro país de la defensa de los postulados ascéticos "menos es más". Fiel a su reflexión, rechaza este camino, siendo incapaz de dar saltos en el vacío ya que su quehacer es avanzar reflexionando en pequeños pasos de forma pautada y ordenada.

20 FERNÁNDEZ CID, Miguel. "Hernández Pijuan y sus coetáneos", *Época*, Madrid, marzo 1994, p.12.

Es significativo el modo como se aleja de los lenguajes más activos de la época; cuando está próximo al informalismo trata la materia “de un modo distante” del de sus supuestos compañeros, resolviendo los cuadros como un diálogo entre fondo y primer plano, eludiendo los aspectos drásticos o agresivos. Durante los años setenta es difícil adscribirle a una compañía estética coherente, ante la distancia que existe entre su pintura y la de sus compañeros de generación. Nace así esta consideración de “pintor lírico” que ya no le abandonará; incluso se le empieza a relacionar de un modo excesivo con Ràfols Casamada con quién comparte pocas cosas, excepto el plantear proyectos personales, independientes, en años de predominio de las tendencias. Más lógico es relacionar su obra con la que entonces realizan artistas jóvenes, como Broto o Grau, vinculados a la estética del *support-surface*. La salida de Hernández Pijuan tiene mucho de reivindicación de la pintura como acto gozoso, un rasgo que de nuevo le conecta con generaciones más jóvenes.

En la década de los setenta aparece en una extraña plenitud, son años rotundos, de una inusual certeza en sus cuadros, termina de convertirse en una referencia imprescindible al recordar la mejor pintura española. Lo significativo es la manera como quedan al descubierto sus seguidores, sin duda por tratarse de un pintor “de recorrido muy meditado y estricto, difícil de seguir sin ser atrapado por el magnetismo de sus recursos”. Su dedicación a la enseñanza, y la pasión con la que vive el encuentro con los jóvenes, le llevan a mantenerse autocrítico, dispuesto a tomar el pulso a la actualidad de un modo abierto, generoso. En lo que no existe duda es en el rechazo que manifiesta hacia quienes anunciaban, en los años sesenta y setenta, el fin inevitable de la pintura. El choque es total, no en vano estamos ante un pintor que sabe degustar la pintura, que la persigue y disfruta, a costa de sentirse solitario. Cabe pensar que Hernández Pijuan acepta que en esto del arte “la dificultad conviene”.

1.1.3. *La materia y el gesto. El informalismo español: El Paso.*

En Madrid los primeros movimientos de vanguardia, tras unas iniciales tentativas concretadas en la I Bienal Hispanoamericana de Arte (1951) y el primer congreso de Arte Abstracto de Santander (1953), cristalizaron en torno a la segunda mitad de los años cincuenta en el grupo El Paso, grupo que al decir de Laurence Toussaint se convirtió “en el núcleo y motor de un desarrollo artístico extraordinario y sin embargo tan poco conocido en el extranjero”. Según este crítico, “El Paso constituyó un extraordinario ejemplo en la historia del arte español de posguerra de como unos jóvenes e inquietos artistas tuvieron la voluntad y la capacidad, ante un contexto desfavorable, de formar un colectivo para devolver el arte español al concurso de la vanguardia internacional”²¹.

El pintor Antonio Saura, figura clave del informalismo madrileño, durante su estancia en París quedó fascinado por los rescoldos del surrealismo de André Breton, y pronto se decantó por la abstracción lírica y posteriormente por el “art autre” de Tapié. De vuelta a Madrid a principios de 1957, fue el aglutinante de un grupo de pintores de muy diversas procedencias geográficas y artísticas: el canario Manolo Millares que dejó su tierra natal en 1953 para instalarse en Madrid tras asistir al Congreso Internacional de Arte Abstracto de Santander; el granadino Manuel Rivera; Pablo Serrano que se asentó en Madrid en 1954 tras haber residido en Uruguay; Rafael Canogar, el más joven que se había trasladado de Toledo a Madrid, y Antonio Suárez que repartía el tiempo entre París y Madrid.

Antonio Saura asumió más que ningún otro artista de su generación que había llegado la hora de que en España el artista trabajase siguiendo los modelos de la vanguardia internacional, pero sin renunciar ni a las propias raíces ni a la tradición²².

21 TOUSSAINT, Laurence. *El Paso y el arte abstracto en España*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1983, pp.12,13.

22 Vid. GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pp. 39, 40.

Los miembros de El Paso y firmantes del primer manifiesto: Rafael Canogar, Luis Feito,

Manuel Millares, Antonio Saura, Pablo Serrano etc., expusieron por primera vez en abril de 1957; en el mes de mayo el grupo intentó abrir sus puertas a otras disciplinas artísticas como la literatura, la arquitectura y la música, e invitó a los arquitectos A. Fernández Alba y M. Marín a acudir a dos exposiciones celebradas en Asturias. En el verano de 1957, los componentes de El Paso participaron en la IV Bienal de Sao Paulo, entre los que se hallaban Jorge Oteiza, Tàpies, Tharrats y Cuixart, seleccionados por Saura. El premio de escultura de la Bienal fue para Oteiza y el de pintura para Giorgio Morandi y Ben Nicholson. La crítica destacó las obras de los miembros de El Paso que respiraban modernidad sin renunciar del todo a las raíces hispánicas. Saura afirmó: "Se efectuó una entrada brillante en la vanguardia internacional"²³.

Junto a "El Paso" cabe recordar los grupos "Parpalló" y "Equipo 57", cuyos miembros, según palabras de Francisco Calvo Serraller "no solo utilizaban una información internacional bastante cualificada, sino que fueron capaces de articular lenguajes artísticos competitivos en un contexto cosmopolita"²⁴. Sin embargo, su figuración y su crítica social se apartaban del camino que seguía Hernández Pijuan.

1.1.4. *Años de pintura.*

Los artistas de la nueva generación de los setenta tenían alrededor de treinta años y pocos habían vivido las clandestinidades y las luchas de los mitos artísticos, ya que Franco murió en el año 1975. Ferran García Sevilla decía en el año 1994, refiriéndose a aquellos años: "La realidad había cambiado, felizmente para nosotros. En estas condiciones, y aunque

23 SAURA, Antonio. "La lección de Sao Paulo". *Arte vivo*, Valencia, Diciembre 1957, p. 51.

24 CALVO SERRALLER, Francisco. *España, Medio siglo de Vanguardia, 1939-1985*, Fundación Santillana, Ministerio de cultura, Madrid 1985, p. 61.

hubiésemos estado alimentados abundantemente de marxismo, de psicoanálisis, de estructuralismo, de Nietzsche:

“El arte no tiene necesidad de certeza.
No tiene porque preocuparse de saber a dónde va.
Va hacia su objetivo, por sí mismo
y sencillamente, porque algo propio lo
Impulsa a ello”

De neopositivismo, de antropología, de los situacionistas, de los Rolling Stones, de toda clase de cosas, nuestra percepción del arte tenía que ser necesariamente diferente del pensamiento catastrofista de después de la guerra”²⁵.

Miró y Tàpies eran todavía, y son, inspiradores, sobretudo Miró. Amat y Perajaupe consideran a Miró como un enorme pintor central y Antoni Llena afirma: “puedo decir que el descubrimiento de Miró me reconcilió con la pintura y que ya no me da vergüenza ejercer como pintor. Puedo decir que mi retorno a la pintura de los años ochenta se hizo gracias a él”.

Miró continuaba trabajando, por ejemplo con *La Claca en Mori el Merma* (1977); Tàpies que acababa de publicar la “memoria personal”, hacía servir la goma espuma, el spray y otorgaba un gran protagonismo a los barnices; Albert Ràfols-Casamada depuraba el espacio con planos de color; Josep Guinovart acababa de instalar el montaje *Contorn-Entorn* (1976-1979), un mundo poblado de cosas naturales con los signos pertinentes; Antoni Clavé trabajaba el collage con una perspectiva colorista. Mientras Joan Hernández i Pijuan, en estos años, milimetraba el espacio. En el 1983, año de la muerte de Miró, describe que empieza a recuperar su espacio, con la serie de cuadros titulados *Marquesa 3*, **(f.396)** y *Álamos del Segre* **(f.395)** en que el dibujo y la forma empiezan a sustituir los toques de color. Estas primeras formas, estos primeros dibujos, le imponen un seguimiento y la pincelada que referenciaba el recorrido

25 BARRAL i ALTET, Xavier. *Op. cit.*, p. 153.

pierde su condición de mera pincelada de toque en un recorrido visual y recupera el dibujo y la fuerza. En el año 1987 cambia la técnica superponiendo capas de pintura húmeda, dibujando a posteriori con el carboncillo, es una técnica simple, a simple vista sencilla, pero suficiente para "expresar" la renovación constante de sus ideas.

En estos mismos años Frederic Amat configuraba recuerdos del mundo cotidiano y popular, con materiales y colores en *Cap de brau* (1985) que después se han transformado en impresiones vividas en *Viatge a Italia* (1992); Miquel Barceló obtenía un éxito espectacular con la participación en la Documenta de Kassel en el año 1982 y en su presentación en París (1983) y en Burdeos (1985). Dinamismo, movimiento, colores y búsqueda matérica se combinaban con una voluntad fuerte de pintar.

José Manuel Broto, trabajaba en Barcelona sus pinturas en la línea de los expresionistas americanos; García Sevilla se desmarcaba de la etapa precedente con dos exposiciones (1981) "*Res Selvática a la Ciutat*" en Madrid y "*El Viatge més Absurd*" en Barcelona. Artista muy representativo del espíritu de aquellos años su credo artístico lo expresaba así: "La pintura es como un diario o una manera de pasar el tiempo. No tengo ninguna solución para nada. Para disfrutar del arte hay que ser contemporáneo en el sentido más amplio del término". Xavier Grau ligado a la revista "Trama" que a mediados de los setenta se oponía a los conceptuales y figurativos: "Me di cuenta de que siempre me molestaba esto de tener las cosas claras antes de pintar". La pincelada y el gesto han determinado su universo vertiginoso. Coincide en esto último con Hernández Pijuan de los años sesenta.

Perejaume es un poeta de la pintura que ha transformado el paisaje con una magia personal. Explica su concepto paisajístico así, en palabras del año 1990: "Hablábamos del <paisajismo> como de un término viejo y renaciente, de abasto panorámico y gravitación geológica, y reclamábamos el lugar para abastecer el siglo con fractura y desvanecimiento. Ahora vemos como, para este menester, la figuración no está ya en los pigmentos, sino en los nexos, pues es allá donde se convierte en imprescindible con tal de transitar de pigmento a paisaje, de

pigmento a pigmento y hasta de paisaje a paisaje, con intervenciones figurativas, el vacío de estos procesos, legitima la ficción para que ninguna distancia sea un cisma, sino la forma, el uso de la fractura como un material de paso”.

Joan Pere Viladecans ha dado a veces el protagonismo al objeto o a su representación poética de signos que contribuyen a la composición del cuadro y en relación entre color y grafismo.

En estos años también podemos citar a Narcís Comadira, Perico Pastor, Pep Durán, y José Broto quienes querían integrar el arte en el proceso urgente de cambio sociopolítico que el país necesitaba.

Por su parte en el resto de España aparece una vanguardia política, iniciada en los sesenta clasificada por Calvo Serraller con la frase del filósofo José María Valverde “Nulla Aesthetica sine Ethica”. En el campo no figurativo destacan las propuestas sónicas de José Guerrero; el cinetismo de Eusebio Sempere; personal de Manuel H. Mompó; el geometrismo de Gerardo Rueda y Pablo Palazuelo, junto a propuestas más figurativas como la expresionista de Alfonso Fraile; la lírica de Fernando Zobel, y la realista de Antonio López, junto a la neo-fauvista de Juan Navarro Baldeweg.

Podemos observar una vez más por contraste, que Hernández Pijuan es un pintor independiente que actúa al margen de modas y tendencias, pero su espíritu pervive a menudo entre estas modas y tendencias.

- Cinco años de entusiasmo colectivo.

“Hay puntos de encuentro entre las artes, como la presencia de la escultura en el urbanismo y la arquitectura, y la de la pintura o de las artes decorativas en la arquitectura olímpica; simbolizada por los murales de Joan Hernández Pijuan y Albert Ráfols Casamada en el Palau Sant Jordi”.

En el campo de las artes plásticas, en el año 1987, un año después de la selección de obras hechas por Victoria Combalía para la colección de arte contemporáneo del Ayuntamiento de Barcelona, tuvo lugar en la

ciudad, desde el 15 de mayo hasta el 1 de junio, la exposición denominada "Art Triangle Barcelona", que reunió a cuarenta artistas, escultores y pintores, veinticinco de los cuales eran extranjeros, en un régimen de vida colectiva. Como representación catalana, fue una buena imagen del momento: Sergi Aguilar, puro en su tratamiento del hierro; Rosa Amorós, que ilustró la tradición cerámica con formas geométricas de diversas piezas; Maria Girona, que hizo un collage rítmico intenso; Hernández Pijuan, autor de unos característicos gestos vegetales; Ramón Herreros con composiciones de geometría rectilínea y colores variados; Robert Llimós, que dibujó esculturas lineales; Miquel Navarro, con una obra que se relacionaba con sus *Ciutats solars*; Jaume Plensa, que trabajó el hierro forjado de raíz minimal; Ráfols-Casamada, que simbolizó el triángulo en una elegante sinfonía de colores; Susana Solano, interesada en la relación madera-hierro y Zush, que presentó un libro de dibujos originales. Testimonio de la experiencia son las palabras de Hernández Pijuan: "Los pintores que han venido de fuera no les ha estimulado otro tipo de soporte, la mayoría continúan trabajando sobre lo horizontal. Gran parte de los colores que he estado viendo en mí recorrido por el taller, me parecen enormemente americanos, enormemente foráneos a nosotros. Esto es una cosa que me ha chocado". Otra plataforma de observación se generó en el año 1992, cuando l' *Associació Art* de Barcelona ofreció una muestra de diversos artistas presentes en trece galerías de la ciudad: Frederic Amat, Miquel Barceló, Joan Descarga, Anna Lentsch, Lluís Lleó, Isidre Manils, Antoni Marqués, Ramón Parramon, Plensa, Ráfols-Casamada, Xavier Rovira, Isabel Saludes, Pep Trujillo y Manolo Valdés. Era una confirmación de la generación de los años ochenta caracterizada por la alegría de pintar, las búsquedas de color y de espacialidad. En el verano del año 1995 se pudo contemplar en Ceret el blanco de los años noventa de Tàpies; una creación sin límites, sintética de etapas precedentes, madura y fresca.

Las nuevas generaciones encontraron en aquellos años años estímulos y perspectivas que hasta ahora eran más excepcionales. El centro de arte contemporáneo "Espais", de Gerona, ha trabajado en la promoción de

jóvenes artistas que, como Pep Camps ya se consolidan. En L'Artesà de Gracia se han presentado ciclos de arte contemporáneo que ilustran las muchas iniciativas que en todo Cataluña reagrupan experiencias diversas. "La desaparición de las fronteras y de las herencias artísticas ha ido reforzando el camino solitario de la creación personal, del arte por el arte, sin límites".

1.1.5. *Final de siglo.*

La flecha lanzada por el arquero Antonio Rebollo voló durante unos segundos interminables sobre un fondo azul²⁶; salió de la antorcha diseñada por André Ricard que encendió los juegos olímpicos destinados a exportar el arte contemporáneo catalán y a hacerlo internacional. Era sábado 25 de julio del año 1992. Todo el país explotó en alegría y entusiasmo colectivo.

Se ha construido por segunda vez el Liceo y Perajume ha acabado de pintar los medallones del techo, un reto mayor frente a la memoria del pasado. Joan Brossa nos dejó en los últimos días del año 1998 y provocó al marcharse una última aceleración del arte. Manuel Capdevila artista, de pintura figurativa, se sitúa artísticamente en las antípodas de Tàpies y Hernández Pijuan, Manuel Capdevila decía, que debía a Tàpies haber aprendido a mirar el "entorno cotidiano más sencillo" (Hernández Pijuan mira el entorno cotidiano aún más simple). Uno de los artistas jóvenes con futuro es Jordi Alcaraz: "(Em fot) que los jóvenes tengamos que recibir lecciones de un viejo: ¿no conseguimos hacer cosas más actuales que las que hacen Tàpies o Brossa?".

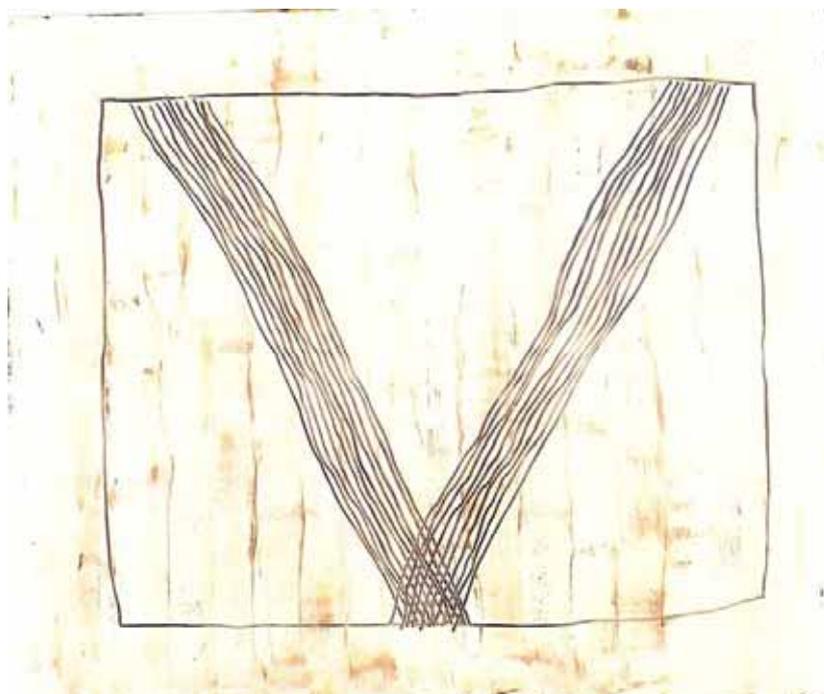
Junto a esta corriente catalana, en el resto de España los años ochenta y noventa se definen con las propuestas de una nueva abstracción representada por José María Sicilia, Alfonso Albacete y Manuel Salinas.

26 BARRAL I ALTET, Xavier. *Op. cit.*, p. 197.

Mientras, en el 2000, Hernández Pijuan rememora sus paseos- *Caminando 1*, 2000, (f.534)-, los surcos, las flores, la casa, el cerezo, el ciprés. Transmite su vocación clásica, su gesto por la medida, por la armonía, lo que justifica así su entrada en "procesos de restricción formal", aunque cuando empiezan a convertirse en "sistema", su vertiente vitalista los rechaza de pleno.

Ver sus imágenes, pasear por Barcelona y La Segarra equivale a tener todas las cartas en la mano para entender su pintura; su contexto desde la vertiente de todas las artes: crítica de arte, arquitectura, pintura, escultura, poesía, cerámica etc.

La soledad de Hernández Pijuan, destaca por el silencio con que da a conocer sus logros, su mensaje es democrático, dirigido a todos los seres humanos sin distinción de ideologías ni de clases sociales, va hacia el interior de todos los seres humanos (nunca es político o reivindicativo); notándose en sus sucesores porqué no hay quién prosiga en su línea de trabajo, "aunque si muchos a los que afecta es en su espíritu". Hernández Pijuan es un clásico contemporáneo.



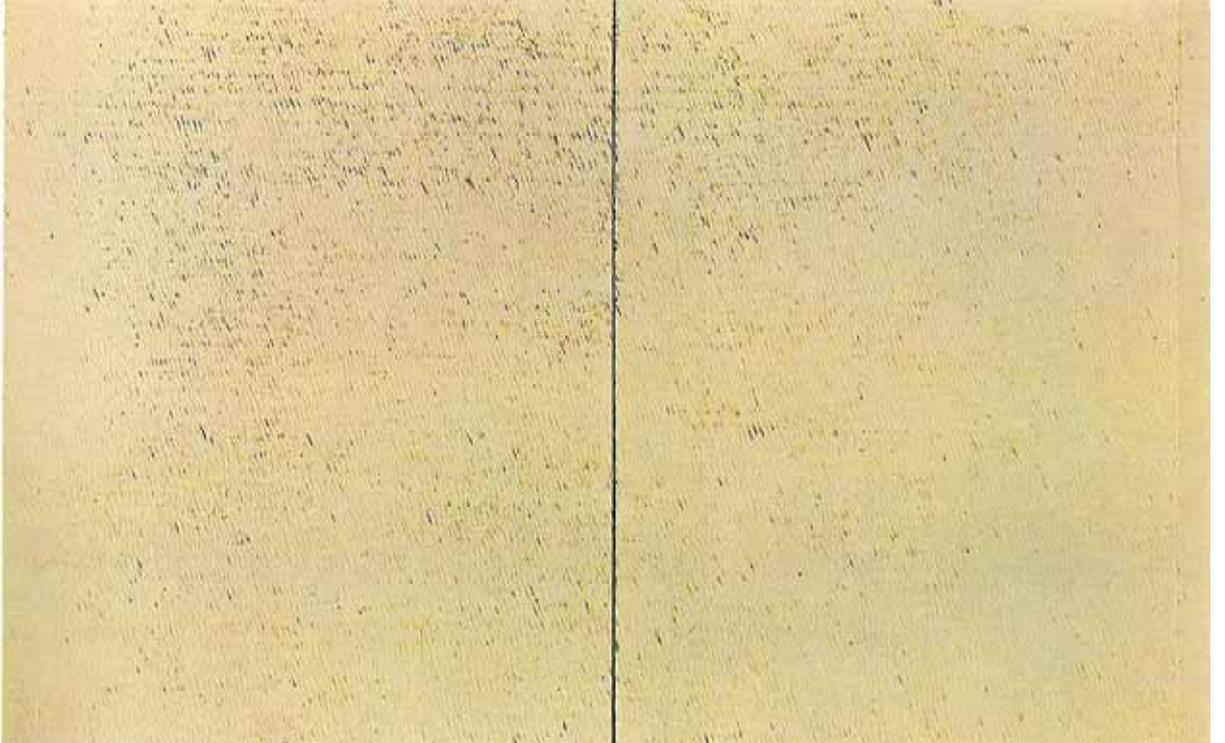
Caminando 1, 2000, 195 x 195 cm., (f. 534).



Paisaje vertical, 1980, 195 x 25 cm. (f. 383).

2. BLOQUE II

**FORMAS, CONTENIDOS,
ANÁLISIS, LENGUAJES**



Díptico I, 1978, 146 x 228 cm., (f. 379).

2. BLOQUE II – FORMAS, CONTENIDOS, ANÁLISIS, LENGUAJES.

2.1. ASPECTOS FORMALES, CONCEPTUALES Y ANALÍTICOS.

En la verdadera obra de arte cada elemento parece haber sido el punto de partida porque todos han nacido a la vez. El “sentido” ya es la “forma”; la “idea” ya es la “expresión”.

2.1.1. Terminología y antecedentes formales.

El vocablo “conceptual”, aunque impreciso, ha perdurado por encima de otros como el sustantivo que agrupa una serie de obras que guardan entre ellas algunas particulares coincidencias. Sin embargo, hubo unas primeras condiciones generales que permitieron acuñar el término. Estas características comunes a muchas obras fueron lo que Lucy R. Lippard²⁷ resumió bajo el nombre de “desmaterialización” y que eran fruto de dos tendencias anteriores, ambas reductoras de la parte formal de la obra: El minimal y el arte pobre.

La desmaterialización, intenta reducir la obra de arte a sus mínimos componentes artísticos. De algún modo podríamos decir que pretende explicar aquel umbral mínimo desde el cual algo puede ser calificado artístico, patente en la obra de Hernández Pijuan *Paisaje Vertical*, 1980, **(f.383)**.

Las obras minimalistas se caracterizaban por una presencia física muy simple, normalmente en tonos neutros o tintas planas, y con calidades propias de los productos de fabricación industrial. La impersonalización aparente, derivada del ataque emprendido contra el expresionismo y la redundancia: Serialidad, simetría, repetición, escala, medición, son

²⁷ Cfse LIPPARD, Lucy R. Seis años: La desmaterialización del arte objetual desde 1966 a 1972. Akal, Madrid, 1996(1973).

cualidades que prefiguran algunas de las constantes del arte conceptual presentes en las obras de Hernández Pijuan. Podemos hablar de Serialidad en *Díptico I*, 1978, (f. 379), *Triptico II*, 1977, (f. 377). Escala, medición en *Composición*, 1968, (f.314).

Pero no es tanto la reducción de la forma, ya que al contrario de la mayoría de minimalistas, lo que aparece es una profundización de los problemas formales, dejando que la obra sea una pura presencia, y su contenido la forma misma. A ello añade una creciente teorización de sus actividades artísticas lo que debería calificarse de inmediato antecedente del arte conceptual. Es obvio que la sobriedad, neutralidad y racionalidad del minimalismo desemboca, con otros soportes, en la sobriedad, neutralidad y racionalidad de la mayor parte del arte conceptual. Pero éstas eran características propias también de la "Abstracción Geométrica" y de todas las corrientes racionalistas anteriores. En cambio, "la problemática intelectual" de los minimalistas, en especial la dedicada a la "naturaleza del arte", concebido este como una entidad autónoma, y la teorización de sus respectivas prácticas, sí forman el soporte ideológico inmediato del que surgiría el arte conceptual posterior.

A ello habría que añadir la Poética del Minimalismo, es decir los escritos teóricos de sus componentes,²⁸ Dan Flavin, Mel Bochner, Robert Morris, Peter Hutchinson, Sol Le Witt, en gran parte claros exponentes de una nueva manera de entender la obra pictórica. La no referencialidad y la autosuficiencia del arte serializado, el efecto de presencia, la ausencia de significación, la autonomía y la indiferencia serían buenos ejemplos de ello.

Pero el conceptual va más allá al liberarse del objeto y entender el hecho artístico como pura percepción, como acto, tal como lo vislumbró Tony Smith en una experiencia que relata²⁹. "En una ocasión tuvo que ir, de

28 Este sería un dato importante a destacar en el momento de analizar artes conceptuales de diferente localización cultural. En EE.UU., la presencia de estos artistas minimalistas escritores fue el eslabón necesario para la llegada de este arte conceptual intelectualizado que tan radical puede parecer si desconocemos este hecho. Por eso mismo, en España, donde la existencia de una base intelectual fuerte es prácticamente nula, la aparición del arte conceptual se debe más a la fascinación por lo exterior – con su consecuente mimetismo – que a una auténtica situación "reflexiva" derivada de anteriores superaciones.

29 WAGSTAFF, Samuel Jr. "Talking with Tony Smith", artículo incluido en *Minimal Art. A*

noche, a un determinado lugar. Estaba todo completamente oscuro, sólo el negro pavimento serpenteaba a través de un paisaje de casas, puntos de luz, humos y torres. Casi todo allí era artificial y no podía ser calificado de 'artístico'. Sin embargo, explica Smith, aquel recorrido le hizo ver cosas que el arte jamás le había hecho ver. Después de esto, no sólo creyó que aquello suponía 'el fin del arte', sino que la mayoría de las pinturas le parecieron exageradamente 'pictóricas', decorativas e inútiles". Nunca, como vemos, hubo ruptura entre minimalismo y conceptual sino transición lenta comportada por el paso de problemáticas distintas.

El año 1966, señala Germano Celant³⁰, es el año en que el minimal mueve su interés de la imagen o "del aspecto formal" a la importancia del "a priori" y de la idea que presiden los elementos formales organizados. Judd, Morris, Flavin, Le Witt y Andre son la base para la introducción a un nuevo análisis del concepto, que predomina por encima de la función de la forma y de su vertiente espacial y objetiva. Asimismo es el año en que se reconoce el lenguaje como la máxima abstracción artística, y en el que aparecen diversos sistemas lógicos y procesos artísticos que tienen su modo de expresión en libros y otras publicaciones.

La otra tendencia determinante, es el "otro antecedente próximo": el arte pobre. En nuestro contexto cultural estamos habituados a pensar, casi automáticamente, en Tàpies o en Llena³¹, ambos han trabajado con objetos humildes; pero sin embargo el calificativo "pobre" se utiliza, a veces, con excesiva facilidad, o aludiendo únicamente a la naturaleza de los materiales empleados que no constituyen más que una de las múltiples instancias en que se sitúa la obra de arte. Así por ejemplo, Tàpies se encuadra en una ideología de carácter humanista-existencialista que poco tendrá que ver con el arte pobre posterior. Una frase suya ejemplifica muy bien esta matización: "Recordar al hombre lo que es en realidad, darle un tema de meditación, producirle un shock que lo despierte de lo inauténtico, para que se descubra a sí mismo y tenga

critical anthology. G. Battcock Editions, p. 36.

30 CELANT, Germano. *Book as artwork 1960-1972*, Rizzoli, Nueva York, pp. 13 y 14.

31 La única referencia que podemos encontrar de Antoni Llena son algunos artículos de Alexandre Cirici en la revista *Serra d'Or*.

conciencia de sus posibilidades reales: Esto es el esfuerzo hacia el que tiende mi obra"³².

Es ilustrativo comparar, a través de los medios que utilizan: "calientes" para Tàpies, "fríos" para Manzoni, el arte pobre de estos dos artistas. Manzoni se vale de los mismos medios en cuanto a estatuto de pobreza, y sin embargo, da un paso más allá al liberarse de la sujeción de la tela, al trasladar el arte a la vida y al empezar, incluso, a hacer propuestas de acciones. Así, su propuesta de una tira blanca de "X" Kms. o el firmar cuerpos desnudos constituyen una lúcida anticipación a las ideas conceptuales³³.

2.1.2. Aspectos formales.

Los formalistas no tratarán ya de explicar como la obra puede ser "comprendida", sino que rechazarán el concepto mismo de "comprensión aplicado al arte". Es posible, alegarán, que una obra no pueda ser comprendida sin la mediación de un código, pero es que precisamente de lo que se trata no es de "comprenderla sino de verla, de oírla". Este es, sin lugar a duda, la tesis de Hernández Pijuan. Pero contra lo que podría parecer, la afirmación formalista de la simplicidad e independencia del valor estético no es en ningún caso una afirmación simple e ingenua. La aclaración de los problemas que la interpretación formalista suscita pero no resuelve, está, sin embargo, lejana aún.

La tentación, que renace constantemente en la estética contemporánea, consiste en confundir el significado de la obra de arte con su realidad física³⁴. El formalismo basa pues su interpretación en el

32 En COMBALÍA DEXEUS, Victoria. *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*. Ediciones. Anagrama, Barcelona 1975, p. 60.

33 *Ibidem.*, p. 68.

34 RUBERT de VENTÓS; Xavier. *Teoría de la Sensibilidad*. Ediciones Peninsula, 1989, Barcelona, p. 184. José Luis L. Aranguren dice: "Una Estética así concebida no puede hacer uso ni de categorías presuntamente intemporales, como los escolásticos o neoescolásticos, ni de categorías "puramente formales", al modo de Manuel Kant (1724) que fue hombre sobrio, afable en el trato, exacto y metódico en sus distribuciones y cosas, de una constancia férrea en el estudio y de gran actividad.

indiscutible relieve y complejidad que adquiere lo fenoménico en la obra de arte, y es, en este sentido, “un error bien fundado”. Un error, por lo tanto, no sólo explicable sino también significativo: típico y esclarecedor³⁵.

Las palabras, las líneas y los colores mismos, en su lenguaje inmediato, físico, son las que nos transmiten el significado de las cosas descritas, evitando, de este modo, tanto la inercia como las maquinaciones propias de la comprensión o visión intelectual de las cosas. El peso específico, autonomía y coherencia estructural que adquiere el mensaje artístico gracias a los recursos formales (estilo, rima, metro, etc.) permite desplegar ante el espectador o lector toda la riqueza de su tema o contenido. La autonomía, la real autonomía de las formas artísticas, no nace de independizarse y librarse del mundo de los conceptos y los objetos, sino de integrar, renovar y liberar las cosas (“el qué”) mediante un artificio formal (“el cómo”).

El signo estético “integra” su tema en la medida en que no se refiere a él desde fuera, como una descripción o representación realistas nos hablan de un paisaje; sino que se da en él una homología muy profunda entre la estructura del significado y la estructura del significante: “libera” el tema en la medida en que lo describe prescindiendo de las pautas o modos sociales de ver y entender el mismo tema que estaban sobrepuestos a él, encubriéndole. Lo renueva, al sustituir las viejas pautas por otras de Rousseau y la escuela de Fontaineblau que descubrían el “paisaje” como “naturaleza”, desde las que ver y comprender el objeto. Decía Breton que “una forma es mala si soporta que se la imite o repita”. Pero podría

35 Entendemos por “error bien fundado” aquel que resulta de una certera observación sobre la naturaleza misma de las cosas. Merleau-Ponty habla del “realismo idealista” (afirmación de la realidad objetiva de los entes de la razón) como un error bien fundado en el hecho mismo de la intencionalidad fundamental de la conciencia, que parece exigir la objetividad externa de todo aquello a que hace referencia. De igual modo, encontraba Kant “bien fundadas” en la naturaleza misma de la razón las ideas de “Dios”, “Mundo”, “Yo”, de la dialéctica trascendental.

Para Taine, resultaba “bien fundada” “la ilusión óptica que nos hace tomar las cosas por seres, que transforma las metáforas en substancias y que da consistencia y solidez a los fantasmas imaginativos”. Para Taine, en efecto, la alucinación (tomar por sensación lo que es imaginación) es “error bien fundado”, ya que la imaginación no es más que una sensación no “objetiva”, lo que hace explicable el hecho de que, “tomada en sí misma, la imaginación adquiera la exterioridad aparente cuya falta la distingue ordinariamente de la sensación”.

igualmente decirse que una forma es buena precisamente cuando soporta esta imitación, cuando la nueva perspectiva que abre es susceptible de institucionalizarse: de hacerse ella misma una nueva pauta, un nuevo punto de vista desde el que ver el mundo; cuando como decía Proust, "crea ella misma su posterioridad"³⁶. Y aquí está la grandeza del artista que la descubre y es capaz durante toda su vida de producción artística de ser consecuente con este descubrimiento que al fin y al cabo es su personalidad.

2.1.3. *Pensamiento profundo.*

"No cabe duda de que, en su primer siglo de gloria, el recurso a la razón y la experiencia fue un triunfo para la inteligencia humana. Entre Descartes (1596) y Newton (1642), el hombre occidental forjó los instrumentos de pensamiento que iban a distinguirlo de los restantes pueblos del mundo. Y si se mira al historiador medio del siglo XIX se observará que para él la civilización europea parece casi iniciarse con esta hazaña"³⁷. El aspecto formal de la obra de Hernández Pijuan es el material que emplea: (materiales y soportes muy tradicionales, básicamente: lienzo, papel muy cuidado, etc. y nada de otros materiales como objetos de desecho etc.), su técnica: (lápiz, óleo, guaches, etc.). El artista constata: "que le proporcionan la <pastosidad> y las texturas deseadas, así como la sensualidad visual que la obra reclama y con la cual intenta distanciarla, quizás, de lo que sería solamente imagen y de ese sentido literal que vértebra la realidad más inmediata. Su gusto es por la <pintura pintada>"; en el grabado, sus tintas planas, no es lo que de veras le interesa. En sus paisajes puede ser el viento, la luz, el horizonte, el vacío o el límite de sus lienzos, las transparencias; a partir del año 1987 su perspectiva; la nube que remite a la lluvia; la lluvia; el amor, en muchas ocasiones, a lo

36 PROUST, M. *À la recherche.....À l'ombre des jeunes filles en fleur*, Éditions Gallimard, 1993, p.111.

37 KENNETH CLARK, *Civilización*, Alianza Editorial, Madrid 1979, p. 76.

indescriptible; su peculiar perspectiva; la geometría (expresada mediante el cartabón o el centímetro); la sensación de rasgar la tela; la medida; la encina que nos remite a la bellota y ésta a la ardilla; la morera cuyo fruto es la mora y su hoja alimenta el gusano de seda y éste nos lleva a los tejidos de seda natural; el árbol (dos árboles: fraternidad), el que según la doctrina católica, Dios puso en el Paraíso prohibiendo al hombre comer su fruto; los espacios dorados, que nos remiten a la campiña dorada leridana; vertical luz; vertical sombra; flores: buganvillas creando una sensación de frescor y transparencia; las plantas; sus cipreses que son símbolos de hospitalidad, su algaba que remite a los bosques y selvas, espiritualidad; sus cuadros que los denomina memoria; sus *Azulejos en la Alhambra*, 1994, **(f.474)**, *Granada nocturna*, 1993, **(f.470)**, remiten a “el arte mudéjar”³⁸; los círculos de *Sobre Siena*, 1995, **(f.478)**, remite al arte primitivo. Sus líneas, como p.e. *Como un campo labrado*, 1996, **(f.486)**, remite a la “línea” como dijo Chillida: “En una línea el mundo se une, con una línea el mundo se separa, dibujar es tremendo y hermoso”³⁹; *Paseando por Folquer*, **(f.1)**, nos lleva a *Andando 2 (Tot caminant 2)*, 1999, **(f.525)**; caminar es sinónimo de reflexión, de descubrimientos, de paz, de alegrías, de tristezas, libertad, el encuentro, la tolerancia, de creatividad, esto se puede aplicar a este lienzo en que las líneas o surcos regulares de repente cambian de rumbo como en *Caminos*, 1999, **(f.524)**; la casa, sinónimo de cobijo, unión, familia, procreación, patentes en *La casa*, 2000, **(f.536)**.

38 Una de las características especiales del arte mudéjar es su anticlasicismo, por su carencia de toda norma y sentido orgánico, y su carácter fundamentalmente ornamental. Son destacables la estructura y decoración de ladrillo y cerámica de las torres campanario de iglesias aragonesas, (Hernández Pijuan aragonés por parte de madre) directamente sugeridas en muchos casos por el alminar musulmán, o las técnicas de arquetas de arquerías, yeserías y artesonados próximos al gótico, desarrollados tanto en edificios civiles, como el alcázar de Sevilla, o religiosos, como la sinagoga del Tránsito de Toledo; en las paredes del interior de esta sinagoga es donde se hallan el dibujo de los azulejos en la Alhambra.

39 En SERRAT, Quico. *La Vanguardia*, 25, agosto, 2002, p.37.

2.1.4. *El punto de vista crítico respecto de la obra de Joan Hernández Pijuan.*

2.1.4.1. *Época de crisis*

Estamos en una época de crisis, no sólo de valores sociales y literarios, sino de las mismas palabras que vienen a representar estos valores. El hombre en general, y el crítico artístico en particular, ha perdido la fe incluso en las palabras que usa para conocer y definir dicha crisis, porque ya no significan lo mismo para todo el mundo. Y no se trata aquí de matices de apreciación que, al fin y al cabo, siempre han existido, sino de que dos personas de parecida formación intelectual, den significaciones opuestas a una misma palabra en un mismo contexto.

Este problema que se puede intuir en cualquier trabajo crítico actual, se nos presenta de forma in esquivable al enfrentarnos con el "nouveau roman" francés, tanto en las novelas en sí, como en la teoría que las respalda:

"La vida de hoy en día, la ciencia actual, - escribe Robbe-Grillet-, están realizando la superación de muchas antinomias categóricas establecidas por el racionalismo de los siglos pasados. Es normal, por lo tanto, que el arte (el lienzo), que como toda manifestación artística pretende ir por delante y no por detrás de los sistemas de pensamiento, esté actualmente empeñada en un proceso de unificación de términos considerados hasta hace poco como opuestos: fondo-forma; objetividad-subjetividad; memoria presente; imaginación realidad."⁴⁰

No se trata si se está de acuerdo con las opiniones de Robbe Grillet. Se trata de poner en evidencia qué términos críticos considerados hasta ahora claves, (fondo-forma, objetividad-subjetividad, etc.) que constituían bases inamovibles, puntos de referencia para toda exploración crítica, están en entredicho. Como consecuencia, al especular sobre el valor de

40 ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*, Ediciones Seix Barral, 1965, Barcelona, p. 86.

dichos términos, Robbe Grillet está especulando sobre el valor de la crítica literaria / artística escrita al momento presente.

Se trata de demostrar que vocablos literarios que hasta ahora se habían usado con absoluta ligereza, dando por descontado que crítico y lector/espectador les concedían el mismo significado, empiezan a adoptar valores diferentes, incluso contrarios, para diferentes personas/artistas. Es peligroso emplear una palabra tan aparentemente inocente como "forma" cuando se sabe que un posible lector francés adicto al "nouveau roman" puede estar entendiendo el equivalente a mi signo "fondo". El "nouveau roman" no ha hecho más que actualizar, universalizar y, quizá también exagerar, un problema que existía ya, aunque de forma inconsciente y difusa⁴¹.

La sensación del crítico al tomar conciencia de este problema, es desalentadora. Los términos aludidos que hasta ahora habían sido imprescindibles utensilios de trabajo, se han vuelto de pronto inoperantes. La primera reacción no puede ser otra que la del abandono de toda actividad crítica en espera de mejores tiempos. Pero pronto se vislumbra otra posibilidad, aunque de muy difícil realización: la revisión radical de la terminología existente, e incluso la creación de un sistema crítico nuevo. Naturalmente este sistema ha de ser de naturaleza transitoria: en realidad sólo pretende lanzar un puente sobre el caos ideológico y lingüístico que separan al autor y al crítico del lector /espectador.

El punto de partida para el tendido de dicho puente, no es la revisión de las palabras en sí, sino de nuestros propios supuestos ideológicos de los que surgen dichas palabras. Debemos investigar el porqué del uso de nuestro fondo-forma como contrarios y no como sinónimos, como pretende Robbe - Grillet.

La afirmación de que vivimos actualmente las últimas consecuencias del romanticismo, se ha convertido en un tópico, usado generalmente en sentido peyorativo. El estar en estas circunstancias, no debería preocuparnos si tuviéramos el convencimiento de que todos los campos

41 BUCKLEY, Ramón. *Problemas formales en la novela española contemporánea*. Ediciones Península, Barcelona, 1968, p. 28.

de la actividad humana marchan sincronizados, viviendo una misma época. De pronto nos damos cuenta de que existe un desfase, un desajuste, entre la sociedad y los valores usados para juzgarla y, como consecuencia, entre la obra de arte como reflejo de dicha sociedad, y la crítica artística.

¿Cuáles son los valores que el crítico busca en una obra de arte?. O, ¿cuál es su posición de partida?. La opinión de Alex Comfort, conviene a la mayor parte de la crítica actual:

“Mi posición es la del romanticismo; implica una fe en que la humanidad, por virtud del desarrollo de la mente, está en un estado de constante conflicto con el universo externo”⁴².

Esta generalidad implica el reconocimiento del hombre, en su calidad de individuo, como patrón de medida para toda creación artística; la creencia de que el éxito de una obra depende de su comunicación de una realidad humana auténtica, la cual debe estar fundada en factores individuales. Sería una tarea ardua demostrar las consecuencias prácticas de esta teoría. Una antología de la mejores descripciones ambientales, de “objetos físicos”, en nuestra novelística nos demostraría que las cosas están impregnadas de cualidades humanas, personificadas: y más aún, que el crítico las elogia precisamente por esta personificación, generalmente porque reflejan lo que en aquellos momentos está ocurriendo en la acción de la obra de arte, en si anécdota, o en su tema. Por esto Robbe-Grillet en sus proyectos de “nouveau roman” quiere abolir esta personificación, restituir a los objetos su verdadera existencia; paralelo presente en la obra de Hernández Pijuan, entre muchas, *Espacio verde con huevo*, 1973, **(f.349)**.

De ahora en adelante, por el contrario, los objetos perderán su inconstancia y sus secretos, renunciarán a su falso misterio, a aquella sospechosa interioridad que un ensayista ha denominado “el corazón de las cosas”.

42 COMFORT, Alex: *The novel and our time*, Editorial Gallimard, París 1999, p. 85.

No se trata de discutir si lo que propone Robbe-Grillet puede ser una realidad, o una utopía, sino de investigar las razones que le impulsan a buscar dicho cambio. ¿Hasta que punto es este cambio un reflejo de una modificación parecida en las estructuras sociales del mundo real?. Encontramos una posible respuesta en el reciente estudio comparativo de literatura y sociedad de Lucien Goldmann: “Vivimos en una sociedad diferente de la que ellos (Balzac, etc.) vivieron, una sociedad en la que el individuo como tal, e, implícitamente, su biografía y su psicología han perdido la importancia primordial que tenían y se hallan relegados al nivel de la anécdota y del hecho diverso”⁴³.

¿Cuáles son las causas de este eclipse del individuo? A causa de la existencia de mitos actuales, principalmente de origen marxista, como “le fetiche de la marchandise”, Goldmann explica que la misma naturaleza del hombre a los ojos de los otros hombres, se ha transformado: “Los otros hombres se convertirán, para el vendedor o el comprador, en objetos parecidos a los otros objetos”⁴⁴.

Es decir, en vez de ser el hombre el que se vuelca sobre los objetos, personificándolos, son ahora los objetos los que invaden el terreno del hombre, transformándole en un objeto más: es el proceso que Goldmann bautiza con el nombre de “reificación”: “De esta forma la “reificación” reduce al implícito todos los valores trans-individuales y los transforma en cosas”⁴⁵.

El crítico, al enfrentarse a las novelas del “nouveau roman” en las que esta “reificación” se lleva, más o menos, a la práctica, se da cuenta de que su esquema de valores basado en la concepción romántica del individuo es totalmente inoperante. Debe buscar una nueva serie de valores para poder evaluar la “reificación” con la misma seguridad con que antes lo hacía con la personificación.

Observamos que la gran mayoría del arte producido en España, en los últimos años, pertenece a la categoría que podríamos llamar social, en el

43 GOLDMAN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*, Le Semaphore, París, 1998, p. 286.

44 *Ibidem*, p. 293.

45 *Ibidem*, p. 295.

sentido más amplio de la palabra. El autor siente más interés por el hombre "social" que por el hombre "individual". ¿Sirven aún los viejos esquemas de la concepción romántica del individuo que constituyen aún el bagaje de casi todo crítico?. La respuesta es negativa, porque el neorrealismo participa ya de las características de la "reification". El comentario de Guillermo de Torre es ejemplo de la disyuntiva existente entre crítico (romántico) y obra enjuiciada (post-romántica): "El neorrealismo es sustancialmente un movimiento de regreso, (en él) se incurre en deformación tendenciosa al mirar (al hombre) únicamente inscrito en un conjunto social que le despersonaliza, le quita toda intimidad y singularidad, convirtiéndole en un robot o pieza de recambio. No se cumple la fórmula dada por Lukács cuando sostiene que la categoría central, el criterio de la concepción literaria no se funda en un principio abstracto sino en el tipo que une lo genérico y lo individual"⁴⁶. Su lastre romántico le hace ignorar que el describir al hombre como "pieza de recambio", los neorrealistas están intentando el realismo más convincente que se pueda dar en la época "social" actual; el realismo que pretende: "La creación de un mundo en el cual la estructura es análoga a la estructura esencial de la realidad social en el seno de la cual se ha realizado la obra"⁴⁷.

En otras ocasiones, el crítico busca valores y sentimientos individuales donde no existen más que colectividades: " En el arte contemporáneo las colectividades como protagonistas sólo sirven para que sobre ellas se distinga, con más vivos perfiles, la radical soledad del hombre"⁴⁸.

2.1.4.2. Nuevo punto de vista crítico.

46 TORRE, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*, Editorial Labor, Barcelona 1980, p.770.

47 GOLDMAN, Lucien. *Op .cit.*, p. 32.

48 GOYANES, Baquero. *Problemas de la novela contemporánea*, Editorial Labor, 1980, p. 87.

¿Cuál ha de ser el nuevo punto de vista crítico?. Es evidente que el hombre en sus relaciones sociales (y no como individuo), ha pasado a ser la clave para la comprensión de cualquier obra de arte. En las ocasiones cuando el artista nos propone una realidad ideológica, no objetivista sino mítica, el criterio deber buscar los personajes "arquetipos" y analizar el mito que éstos, con sus acciones, crean, para relacionarlo con la ideología actual (subjetivismo). Está claro el giro que el crítico tiene que dar para la comprensión temática de la nueva creación artística social⁴⁹.

En cambio, los valores a que se debe atender para su evolución artística, son más difíciles de señalar ya que la crítica de un paisaje descriptivo depende exclusivamente de nuestra búsqueda en él de elementos "personificados" o de elementos "reificativos"; *Paisaje de la memoria 2*, 1999, (f.522). Es difícil señalar cual de las dos posiciones es la adecuada, ya que depende a su vez de la posición de la que ha partido el autor.

Otro problema es nuestra falta de conocimiento, nuestra falta de una tradición que nos oriente, si queremos adoptar los principios del "nouveau roman".

En general, por lo tanto, es preferible mantenerse dentro de la posición "crítica tradicional al abordar el problema formal de la obra de arte". Ello implica el tener una idea exacta de lo que es la crítica tradicional, ya que ésta ha dejado de ser una verdad pública, un supuesto que todo el mundo conoce. Cada término debe ser cuidadosamente definido antes de ser usado. Debemos examinar e incluso recrear nuestro propio vocabulario crítico. Lo único que puede hacer el nuevo crítico para aislarse de este caos, "es definir su propio vocabulario", aunque este no coincida con el de muchos.

⁴⁹ Es curioso observar como esta obra de arte, no es sólo un reflejo de la sociedad actual, sino que, en muchas ocasiones, es una profecía de lo que la sociedad será. En "*Lord of the Flies*", de Golding, observamos a través de un grupo de niños perdidos en una isla, la descomposición de la vieja sociedad y la integración de una nueva sociedad basada en la tribu. Aunque de forma menos rotunda, también encontramos valores proféticos en nuestras obras de arte sociales actuales, que el crítico tiene que interpretar.

2.1.5. *El problema formal.*

Toda obra de arte es una solución a un problema formal que previamente se ha planteado el artista. Este planteamiento puede haber tenido lugar en su consciencia o en su subconsciencia y haber revestido mayor o menor importancia, pero siempre existe.

Ad Reinhardt afirma: “ El arte viene del arte y sólo del arte, ahora, siempre, en todas partes, nunca de la vida, de la realidad, de la naturaleza, del cielo o de la tierra. El arte tiene sus “problemas formales” y sus propias preocupaciones. Las visiones, imágenes, símbolos, figuraciones, sensaciones, impulsos, son, como ya lo eran en la edad media, cosa para “mentes vulgares” y los “pobres de espíritu”. El arte es arte-como-arte, y todo lo demás es todo lo demás ⁵⁰.

“El análisis formal”, en el sentido en que lo usaba Wölfflin, es sobretodo un análisis de motivos y combinaciones de motivos (composiciones); para hacer un análisis formal en el sentido estricto de la palabra habría incluso que evitar expresiones como “hombre”, “caballo” o “columna”, dejando solamente valoraciones tales como el bonito rectángulo formado por el espacio entre A y B; como por ejemplo: *Perpendicular A-B*, 1967, **(f.312)** - o la admirable claridad del equilibrio del huevo, como: *Gran espacio azul*, 1969, **(f.318)**. Es evidente que un análisis iconográfico correcto en el sentido más estricto presupone una identificación correcta de los motivos. Así una pequeña parte de la tijera nos permite ver en *Homenaje a Lucio Fontana*, 1971, **(f.327)**, que no significa una tijera sino un corte en el lienzo que nos remite a los estudios que realizó Hernández Pijuan sobre el espacio de Lucio Fontana.

Además es importante darse cuenta que la frase “esta figura es una tijera” implica la intención consciente del artista de representar una tijera, mientras que las cualidades expresivas de la tijera son otras muy bien intencionadas. En cuanto a *Pequeño paisaje de la regla*, 1972, **(f.335)**: divide horizontalmente el paisaje verde degradado en tres A-B-C-D,

50 En ZOBEL, Fernando. *Cuadernos de apuntes*, Gráficas del Sur, Sevilla 1974, p. 36.

medido verticalmente por una regla milimetrada, aunque el significado es distinto a la forma, puede evocar la medición del tiempo, tal como dice Eduardo Ruiz: “El tiempo es la lente a través de la que captamos los sueños”⁵¹.

En el arte del Renacimiento y del Barroco el Padre tiempo tiene generalmente alas y está casi siempre desnudo. A su atributo más frecuente de una guadaña o una hoz se unen, o a veces los sustituyen, un reloj de arena, una serpiente o dragón que se muerden la cola, o el zodiaco; y en algunos casos anda con muletas. Algunos de los rasgos de estas imágenes más completas se pueden encontrar, en representaciones clásicas, o de la antigüedad tardía, de la “idea del Tiempo”; pero ninguna de las combinaciones peculiares, que constituyen el tipo del padre Tiempo en el sentido moderno, pueden descubrirse en el arte antiguo. En él encontramos dos tipos principales de concepciones y de imágenes. Por una parte existen las representaciones del tiempo como “Kairos”; es decir el momento breve y decisivo que marca el punto crucial en la vida de los seres humanos o en el desarrollo del universo, que atraía a la mente de la antigüedad tardía o del medievo. Sobrevivió hasta el siglo XI y después tendió a mezclarse con la figura de la Fortuna, fusión favorecida por el hecho de que la palabra latina para “Kairos”, o sea “occasio”, es el mismo género que “fortuna”. Por otra parte una idea exactamente contraria a la de “Kairos” está representada también en el arte antiguo, referida al concepto iranio del Tiempo como “Airon”, o sea el principio divino de creación eterna e inagotable. En *Bodegón con manzana*, 1968, **(f.317)**, existe la connotación de espacio-tiempo, entre la majestuosa manzana zurbaranesca que reposa sobre su base, <Pinturas del monasterio de Guadalupe, **(f.3)**> y el espacio-tiempo de la otra media manzana que ha requerido un tiempo de corte, hasta y en su reposo en la base y el lateral derecho del lienzo: *Gran milimetrado con una manzana*, 1970, **(f.322)**, *Gouache*, 1972, **(f.341)**, *Regla de 20 cms., sobre cuadrícula*, 1972, **(f.337)**, *Doble centímetro amarillo*, 1972, **(f.338)**, *Regla amarilla*, 1972, **(f.339)**,

51 RUIZ, Eduardo. “El tiempo es la lente a través de la que captamos los sueños” , *La Vanguardia*, martes 4 de noviembre, 2003, p. 32.

Pequeño doble paisaje, 1972, **(f.342)**, *Doble espacio verde*, 1973, **(f.352)**, etc.⁵²

La característica fundamental de la obra de arte actual es precisamente que el autor se plantea el problema de una forma totalmente consciente, mientras que antes lo hacía de forma secundaria o subconsciente.

Es más: el problema formal se ha convertido en la razón de ser de gran parte del arte de hoy, un fin en si mismo en vez de ser un medio para un fin, un vehículo para un tema. Cada obra de arte es una nueva fórmula que Hernández Pijuan como un científico, ha conseguido experimentando con sus diversos elementos. En *Paisaje ocre II*, 1987, **(f.416)**, puede remitir a la preparación de los lienzos de Rembrandt, aunque no es un medio sino un fin, creando transparencias, y al dibujar rasgando con el carboncillo hasta el primer plano, aparecen los colores de las distintas capas, lo que para Hernández Pijuan es la perspectiva. El artista empieza a utilizar la técnica del aguafuerte. "En nuestros días, el término obra de arte moderno ha evolucionado hasta abarcar cualquier tipo de técnica artística, sin embargo se suele asociar, aunque de forma imprecisa, a otro término vago: lo experimental ⁵³.

Es difícil señalar una línea de evolución constante en el proceso creador de cada artista. Pero al leer las diferentes opiniones de diferentes artistas sobre su método de trabajo, recogidas por Miriam Allot ⁵⁴ llegamos a la siguiente conclusión: Existe en primer lugar una idea que "fertiliza" la mente pasiva del artista y que produce en ella lo que Allott llama la "germinación" de un idea o tema; y en segundo lugar, como un producto de esta germinación, la composición de la obra de arte en sí que, según Allott, es una mezcla de esfuerzo consciente, "effort", y de inspiración que parece venir del exterior y ser ajena a la voluntad, "inspiration" ⁵⁵.

52 PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid 1982, p. 72.

53 Mc CORMICK, John. "*Catastrophe and imagination*", Editorial Seix Barral, Barcelona, 1965, p. 28.

54 ALLOTT, Miriam. "*Nouvelists on the novel*", Versión catalana: *Los novelistas y la novela*, Editorial Seix Barral, Barcelona 1966, p. 112.

55 *Ibidem.*, p. 118-119. "Existe, en primer lugar, el excitante proceso de 'germinación', cuando la imaginación creadora se ve fertilizada por la partícula acarreada por el

Lo que interesa destacar aquí es el orden cronológico de las dos fases más importantes del proceso creador: la mente del artista se ve fertilizada por una idea sobre un tema pictórico o anecdótico en potencia, y a continuación empieza el período de composición. Miriam Allot describe esta fase del proceso de creación, caracterizada por la selección que debe efectuar el artista entre las infinitas posibilidades estilísticas que le ofrece su intelecto.

2.1.6. *División del problema formal.*

El terreno formal se puede dividir en dos partes, bastante diferenciables tanto por el artista al crear, como por el crítico al analizar: "la primera es la relación del artista con su obra, y la segunda, la estructura de la obra en sí".

La relación entre el artista y su obra depende de múltiples factores que pueden ser de tipo psicológico, técnico e incluso lingüístico, tal como podemos observar en *Sobre un camino blanco 1*, 2002, **(f.549)**. Forster⁵⁶ claramente indica el cambio de "persona punto de vista" sólo depende del impacto estético que se desee producir: El artista puede variar de punto de vista y de técnica en el transcurso de la creación, si el experimento le resulta como es el caso de Hernández Pijuan, cuando nos dice que "destruye la obra que no le convence encontrándose en la misma situación de dudas que cuando era más joven".

La estructura de una obra de arte está compuesta de tres estratos: "la anécdota, el tema y la ideología del artista", cosa que podemos imaginar en *Casa Grande 6*, 1987, **(f.418)**. Cada uno de estos tres estratos es, por

viento; y existe, a continuación, el no menos poderoso estímulo del YO inspirado; Miriam Allott lo denomina el 'no YO', por tratarse de una experiencia tan diferente a la normal, descendiendo sobre el artista para ayudarlo a comprender escenas y episodios enteros sin apenas tomar conciencia de ello". Obsérvese el carácter "inconsciente" que Allott subraya tanto en la germinación (al verse sorprendido el artista por el tema) como en la inspiración (que parece no pertenecer al yo del autor).

⁵⁶ Vid. BUCKLEY, Ramón. *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Ediciones Península, Barcelona, 1968.

una parte, autosuficiente (es decir, si se le aísla puede ofrecer un significado coherente al espectador), pero por otra, depende de los otros dos para una comprensión total de su obra.

La anécdota es el estrato de superficie, esta anécdota puede ser de dos tipos: lineal y no lineal. La anécdota "lineal" es la historia en su sentido más auténtico, produciendo en el espectador la impresión del transcurso de tiempo real, "temporalidad objetiva": El tiempo tiene un papel fundamental, a través de él, el hombre se realiza a sí mismo; el tiempo es el agente y la medida de su destino; las pasiones, como los acontecimientos, no pueden ser imaginados fuera de un desarrollo temporal: nacer, crecer, madurar, y morir⁵⁷, cosa que nos lleva a *Pequeño paisaje de la regla*, 1972, **(f.335)**. En la anécdota "no lineal", los acontecimientos no siguen el rígido orden de causa-efecto propio de la historia lineal. La historia no tiene un principio, un "clímax" y un final, sino que se compone de pequeñas anécdotas, "a veces con poca relación entre sí". El artista no trata de dar la sensación de paso de tiempo real; la única cronología que existe es la cronología del artista, tal como podemos sentir en *Paisaje cero*, 1973, **(f.355)**.

La reiteración de un símbolo (o de un número de símbolos parecidos) en el transcurso de la obra de arte, se conoce con el nombre de "leitmotiv". Uno o varios de estos "leitmotiv" integran la línea temática de la obra de arte de Joan Hernández Pijuan. Su coherencia temática obedece a la coherencia simbólica, y la coherencia simbólica al símbolo recurrente, al "leitmotiv", tal como es *Comiols sobre Nápoles*, 1990, **(f.444)**.

Existe un tercer nivel, el más profundo en la estructura de la obra de arte: "La ideología del artista". Allot nos indica como una idea parece fertilizar la mente del artista, iniciándose así el proceso creativo; lo que no dice Miriam Abbot es que esta idea penetra en una mente ya cultivada, en una personalidad desarrollada, tal como podemos sensibilizar en *Pequeño doble paisaje*, 1972, **(f.342)**.

57 BUCKLEY Ramón. *Op. Cit.*, pp.167-168.

La idea germinal, la inspiración extraña que menciona Allot, quizás afecte al desarrollo anecdótico de la obra de arte, pero nunca a la línea temática, estrechamente vinculada a la ideología del artista: una ideología previa motiva un tema y una anécdota. El orden de prioridad de tema y anécdota en el proceso creador parece variable, tal como vemos en *Espacio verde con un árbol*, 1974, **(f.358)**.

2.1.7. “*El nouveau roman*”, relacionado con la obra de Joan Hernández Pijuan.

Alain Robbe-Grillet, propone y reconoce, sólo la superficie como realidad auténtica, es decir sólo la “anécdota”. Admite la imagen pero excluye el símbolo, e incluso la imagen-símbolo, es decir el “tema”. Excluye todo aquello que se ha valorado estéticamente en la pintura y “sólo queda la pura relación de los hechos” el esqueleto pictórico no aceptado por la crítica tradicional. Las razones que motivan esta actitud de Robbe-Grillet parecen convincentes, tal como podemos ver en *Doble blanco con un huevo*, 1970, **(f.319)**.

A – “Mientras que las concepciones esencialistas están viviendo sus últimos días, la idea de ‘condición’ está en proceso de sustituir a la idea de ‘naturaleza’; la superficie de las cosas ha dejado de ser para nosotros la máscara de su corazón, sentimiento que sirve de prelude al más allá metafísico”, como por ejemplo, *Dibujando los márgenes*, 1997, **(f.506)**.

B – “En la pintura contemporánea y de futuro, gestos y objetos son y serán ellos mismos antes de ‘ser’ cualquier otra cosa; y seguirán siéndolo después, duros, inalterables, para siempre presentes”,⁵⁸ *Jarro con rosa*, 1986, **(f.412)**.

En las ‘soluciones’ al problema formal, cada artista, “debe inventar sus propias formas”. Tanto Hernández Pijuan como Miró, Tàpies, Rafols Casamada, Saura, Mompó, Paul Klee, Dalí, etc. Todos ellos son creadores

⁵⁸ *Ibidem*, p. 27. También ROBBE GRILLET, Alain. *Op. cit*, p. 32.

de un mundo de fantasía con rasgos abstractos y surrealistas. No existe ninguna receta que pueda reemplazar a esta continua reflexión. El artista se crea sus propias reglas, con una extraordinaria coherencia; “es importante que la inspiración te coja trabajando, tal como decía Picasso”, tal como vemos en *Caminos*, 1996, **(f. 485)**.

Un procedimiento pictórico narrativo (un estilo) perfecto, es decir ajustado al tema, deja de ser un procedimiento para convertirse en una visión inédita del espectador y del mundo. Cada solución al problema formal, o sea a cada obra pictórica, por tratarse de una visión inédita del mundo, tiene que ser forzosamente irrepetible. En rigor, por lo tanto, cada solución merece un estudio aparte; este es el caso del lienzo *Memoria de paisaje IV*, 1997, **(f.503)**.

También es verdad que aunque todas las soluciones de los diversos artistas son diferentes, algunas son parecidas entre si. Esto permite la posibilidad de agrupar las soluciones parecidas e incluso establecer un estudio comparativo entre los diferentes lenguajes estéticos.

El criterio utilizado para la comparación de las diferentes soluciones, es el de la relación del artista con su obra, examinando aquellas obras que se caracterizan por la ausencia aparente del autor en su obra (solución behaviorista) y aquellas en que la figura del autor es omnipresente (solución subjetivista). Es precisamente en estos dos polos tan opuestos, el behaviorismo y el subjetivismo, donde se han llevado a cabo los experimentos artísticos de carácter más renovador y también donde se han conseguido las soluciones más significativas y convincentes. Así *El retablo Brera* de Piero della Francesca **(f.27)**, se relaciona conceptualmente con *Perpendicular A-B*, 1967, **(f.312)**.

“El nouveau roman” no pretende otra cosa que una total subjetividad, “sólo Dios puede ser objetivo”. Mientras que en las bibliotecas (los estudiosos), por el contrario, son hombres que ven, que sienten, que imaginan, son artistas situados en el espacio y en el tiempo, condicionados por sus pasiones. La realidad que describe Robbe-Grillet, es objetalista, su punto de vista como narrador, su enfoque de la realidad, es el de su propia subjetividad. Robbe-Grillet es, pues, un objetalista-subjetivo.

El error de la crítica nace de la confusión de estas dos palabras; si miramos el problema, desde el punto de vista del artista, la solución está clara: la única persona capaz de adoptar un punto de vista totalmente objetivo es Dios. En cambio, si estudiamos el impacto estético producido por el espectador, empezamos a comprender los motivos de dicha confusión. Al espectador el impacto de una sucesión de objetos o símbolos desprovistos de toda interpretación, de todo mito, le puede producir la impresión de que no ha sido un ojo humano el que ha captado esta realidad, sino una especie de cámara cinematográfica que la recoge tal cual es, sin que siquiera el espectador sea consciente de las manos de un posible cameraman que dirige la cámara, seleccionando parcelas del mundo real. Por unos momentos, el espectador concede existencia real a este mundo artificial creado por el artista. Si en estos momentos el espectador admira que este mundo es producto de la imaginación del artista; de su subjetividad, la sensación de realidad quedaría destruida. Se trata por tanto, de una objetividad ficticia, que forma parte del engaño artístico, proceso por el que “la realidad se convierte en arte”.

La objetividad no depende de la verosimilitud del relato; depende de la reacción de cada espectador al enfrentarse con el mundo artístico que el autor propone: puede aceptarlo como real o rechazarlo como artificial, tal es el caso de *Memoria del Sur 2*, 2002, **(f.559)**, en la que la abstracción es en si misma una nueva realidad desligada del mundo físico.

Robbe-Grillet afirma que el proyecto que preside la concepción de una novela, entraña a la vez la anécdota y su escritura; muchas veces ésta brota primero en el espíritu del creador. Esta teoría del conocimiento en la que se apoya la genética de la obra objetivista (partir de la palabra oída o de la imagen sensorial vista), no es enteramente válida, como demuestra A. Sastre: “El objetivismo no parte de datos sensibles sino que desarrolla historias imaginadas transpuestas desde lo real. Entonces son estas historias inventadas las que los artistas objetivistas afectan ver desde

fuera. Esta afectación convierte toda la estructura en una falacia"⁵⁹. La afirmación de Sastre quizá sea acertada en teoría. En la práctica el proceso creador es doble: "De la realidad exterior de la obra; es indudable que una palabra o imagen real incorporada a la obra de arte directamente es capaz de orientar parcialmente la dirección de ésta". Este es el caso de *Tijera acotada*, 1972, (f.348).

Por el proceso de transposición que indica Sastre, la coherencia de una obra no puede venir de la pura observación y reproducción del exterior. Su estructura responde a unas nociones que el autor tiene a priori⁶⁰.

2.2. LA DIVERSIDAD DEL LENGUAJE DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.

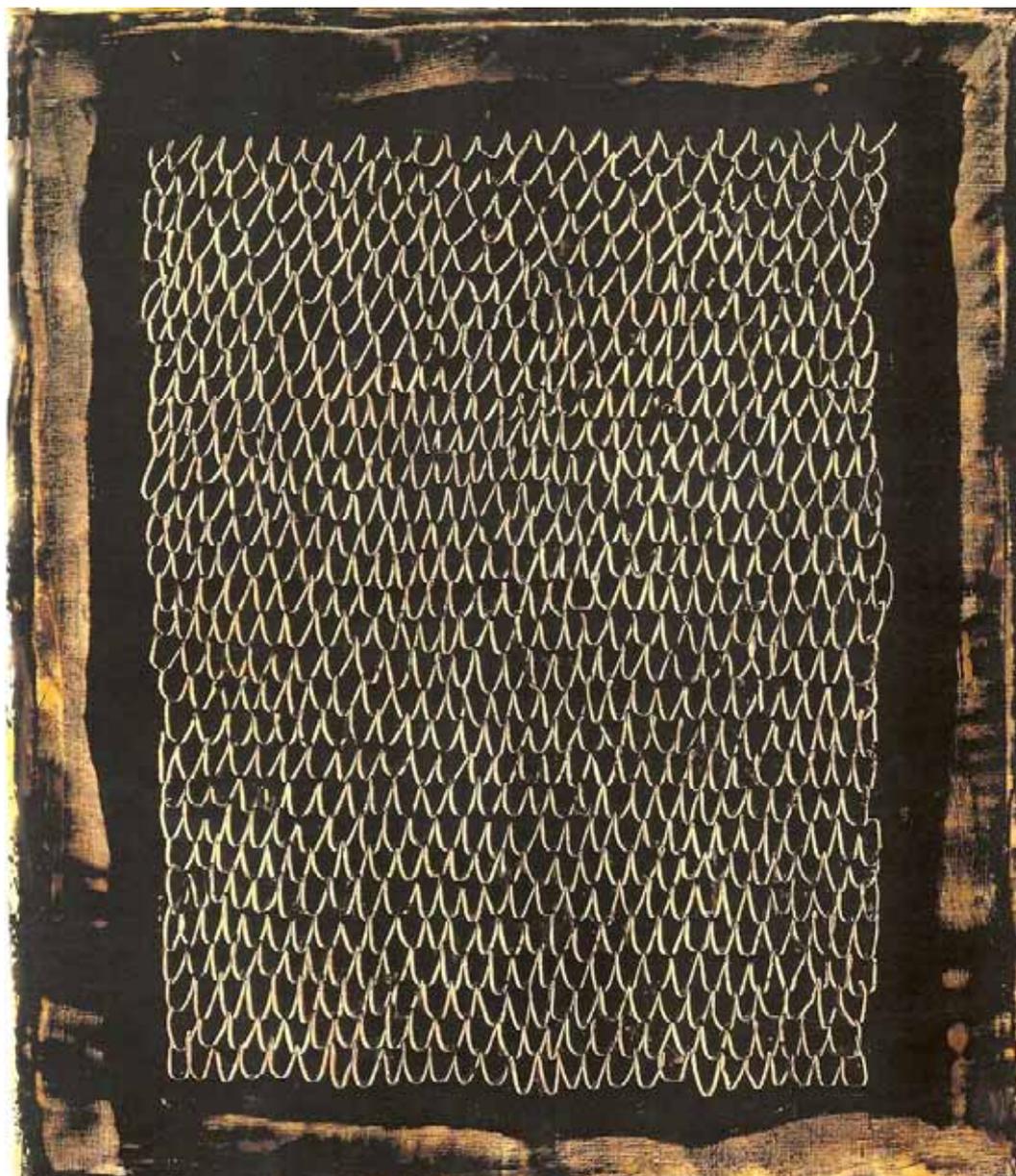
2.2.1. *Influencia de Extremo Oriente en la obra de Joan Hernández Pijuan.*

Por "contraste" citaremos el artículo de Lluís Permanyer: *Una puerta románica foránea y una cita a Oriente*. "Un simple paseo por el claustro catedralicio de Barcelona basta para que nos llame la atención una puerta que se abre a la altura del codo que corresponde a la calle Pietat; su estilo y su aroma nada tienen que ver con el entorno. Y es que mientras el citado claustro es netamente gótico, por haber sido comenzado en el siglo XIV y concluido a mediados del siguiente, tal puerta es a todas luces románica. Observar el contraste entre la decoración pétreo formada por combinaciones de figuras geométricas, remedando formas vegetales, que constituyen el relleno de la ojiva gótica o de tracería gótica del tímpano (está dentro del espíritu de la obra de Hernández Pijuan) y del gablete (remate triangular de mucha altura en relación con su base, que corona algunos arcos pórticos góticos, etc.) superior con la románica que realza el espacio intermedio del gablete no debe distraernos de la contemplación de la imagen central de la Virgen con el Niño, así como el Ecce Homo que

59 En BUCKLEY, Ramón, *Op.cit.*, p. 96.

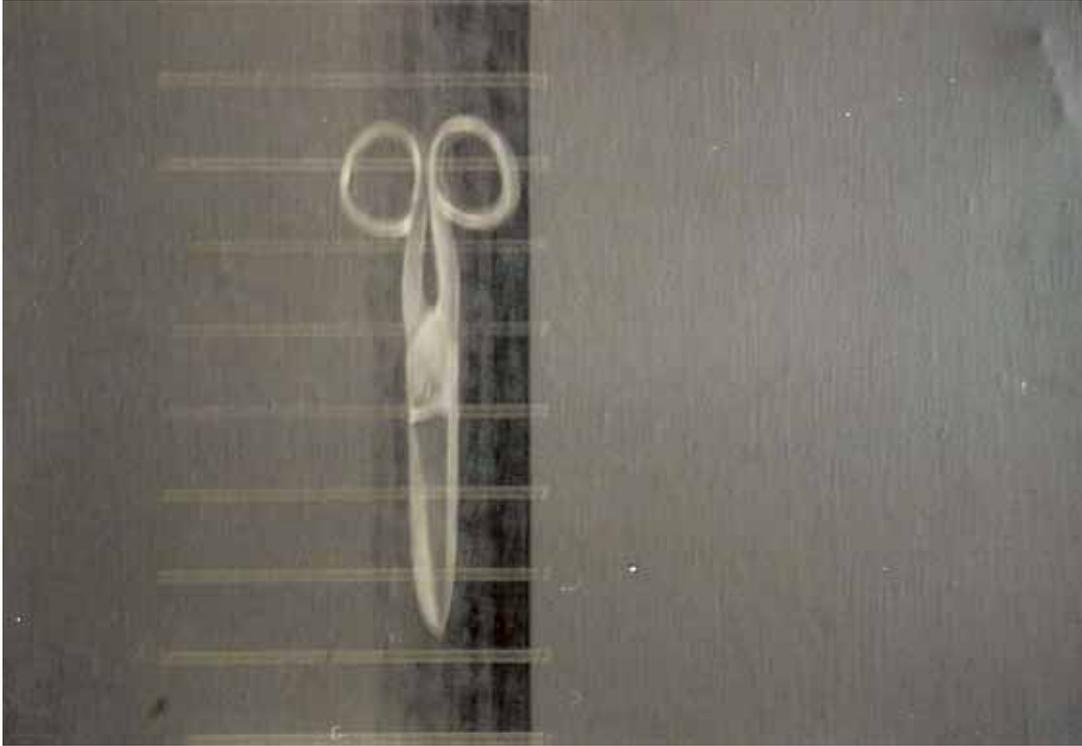
60 En BUCKLEY, Ramón. *Op.cit.*, p. 97.

aparece justo encima"⁶¹. El sentimiento interior del "mensaje oriental", es donde está la síntesis del arte del siglo XX-XXI en la obra de Hernández Pijuan, por ejemplo en el *Paisaje de memoria 2*, 1999, (f.522), donde impera la más absoluta simplicidad oriental.

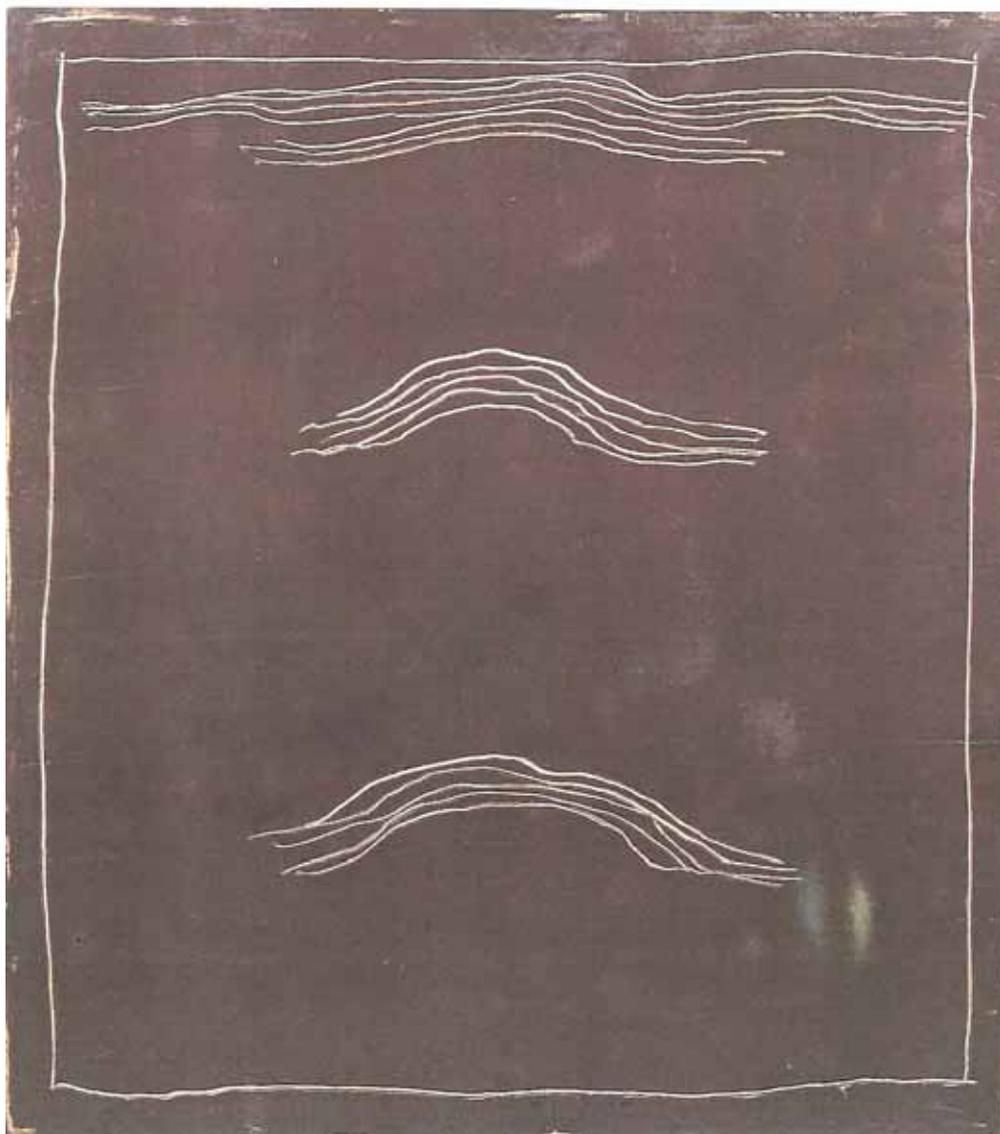


Memoria del Sur, 2002, 180 x150 cm., (f. 559).

61 PERMANYER, Lluís. "Una puerta románica". *La Vanguardia*, domingo 16 febrero 2003, p. 35.



Tijera acotada, 1972, 24 x 33 cm., (f. 348).



Paisaje de memoria 2, 1999, 162 x 145 cm., (f. 522).



Ciprés vestido de luz blanca 3, 150 x 180 cm., (f. 562).

2.2.1.1. La caligrafía.

El origen de la pintura es el arte más genuino de Extremo Oriente: “La caligrafía”. Es sencilla, directa, sin ninguna mitificación que la empañe; emplea el mínimo de elementos plásticos.

Según la leyenda, el “pincel fue inventado” por Txe Houang (-2697–2597a.C.), aunque parece más verosímil, que fue el general chino Meng Tien, de la dinastía Txin (221 a-207a.C.), el que sustituyó el estilete tradicional (o punzón con que escribían los antiguos) por el pincel. Cuando el artista se dispone a ejecutar una caligrafía, nos dice Hernández Pijuan, el rito de la concentración empieza en el preciso momento en como el artista dispone las cosas a su alrededor. La producción de tinta es una forma “zazen”, meditación budista zen, durante la cual el artista suspende por un tiempo el pensamiento verbal y conceptual. Watts precisa que el pincel se ha de mantener derecho sin descansar el puño sobre el soporte. Se ha de mover la mano y el brazo con libertad como si estuviera el artista bailando, escribiendo o dibujando sobre el soporte. Si se duda, si se mantiene demasiado tiempo el pincel en el mismo sitio, si os distraéis o tratáis de corregir lo escrito o dibujado, los defectos se harán demasiado evidentes, Hernández Pijuan dice “Realizo la obra muy rápido, allí ésta valdrá o no valdrá”.

Si se hace bien, se tiene la sensación de que el trabajo se ha hecho sólo: Como un río que, siguiendo el curso de la menor resistencia, traza curvas diversas; esto es lo que transmite el ya citado *Paisaje de la memoria 2*, 1999, (f. 522). La belleza de la caligrafía china es la misma que reconocemos en el movimiento del agua, la espuma, los remolinos, las olas, las nubes, las llamas, los dibujos del humo debajo de la luz del sol. Esto es llamado como el fluir del “li”, un ideograma (es el signo gráfico que representa el sentido de una palabra y no de sus sonidos) que originariamente se refería a la textura del jade y de la madera. La caligrafía es movimiento.

Nuestra letra revela el carácter, lo mismo pasa con la caligrafía, pero con más razón. Hernández Pijuan no está ligado a ningún ideograma, por tanto su expresión es más rica en contenido psíquico y emotivo por la libertad absoluta que posee. Esta práctica de caligrafía es la que da a su obra una fuerza viva (tensión), un movimiento, el aliento de un arrebatado, la potencia de un gesto repentino y nervioso, es uno de los aspectos que posee más personalidad dentro del conjunto de su trabajo, especialmente a partir de 1987.

Tang Dai escribió: "El pincel es activo y, por tanto, capta el 'yang'; la tinta es pasiva y, por tanto, capta el 'yin'. Cuando los antepasados pintaban, creaban el 'yang', con el movimiento (dong) del pincel, y el 'yin' con la nota inmóvil (jing) de la tinta. Creaban el 'yang' para captar el espíritu (qi) con el pincel, y el 'yin' produciendo valor (cai) con la tinta. Se servían del pincel y de la tinta para conseguir el yin y el yang". La caligrafía, contiene verdaderamente todo un mundo.

Todos los grandes pintores han sido calígrafos. Es así porque la escritura copia los ritmos de la naturaleza, la viña seca, la rama del pino, las serpientes que luchan, etc., son nombres diversos de la caligrafía; también hay referencias a la carne, los huesos y los tendones; el estilo crudo "li-shu" recuerda significativamente a Yutang el "terrier" irlandés, porque la pintura y la escritura se combinan a la perfección. El dibujo es la probidad de la pintura, según Henry Matisse; hay tres clases de escritura clásica: la corriente ('hing-txou'), la reglamentaria ('kai-txou'). Los estilos están subdivididos en dos géneros, según se utilice más el pincel o la tinta (en el caso que nos ocupa, según sea el carboncillo más grueso, intermedio o más delgado 'fino'); se clasifican en "kaishu" (como estar derecho), "shingshu" (como si anduviera), "taoshu" (como si corriera o bailara) y "txuanshu" (tranquilo y trazando con cuidado).

Se habla de ritmo y de movimiento, de vida y de dinamismo: la caligrafía lo posee en esencia porque los trazos y las líneas no son nunca estáticos, pero también porque uno de los principios admitidos es una imperfección aceptada o deseada, este es el caso de *Camino*, 1996, (f. **489**).

Las figuras geométricas de los años sesenta y ocho; setenta - cuadrado, triángulo, círculo etc.-, que representaban el principio de la realidad y también cada una por separado, en la obra más actual de Hernández Pijuan ahora los encontramos como elementos del "stupa"; es esencial que nunca sean trazados con perfección. Yutang precisa que un cuadrado tiene que tener un lado más alto que el otro y que "dos partes simétricas no han de ser exactamente similares en dimensiones ni posición", como vemos en *Ciprés vestido de luz blanca 3*, 2002, **(f.562)**. Este principio se llama "shi" o "posición" y representa una belleza del movimiento. Dibujar una joya redonda (hoshu) era hasta hace poco la prueba más fuerte para los pintores de "sumi-e". El círculo, dibujado de un solo trazo se convirtió en algunas escuelas zen en símbolo de conocimiento y prueba de progreso espiritual, ya que excluye la duda o la reflexión más ínfima por parte del artista, lo imaginamos en *Sin título*, 1995, **(f.482)**.

Tàpies explicó a Lluís Permanyer que a Zao-Wou-Ki, conocido pintor chino abstracto arraigado en París, le atraía más la obra de los maestros de la caligrafía que los de la pintura. En China el arte de escribir siempre fue considerado más importante que el de pintar. Sherman Lee escribe que: "Para los chinos la apreciación de una pintura es consecuencia más que nada de las relaciones y de la filiación con la caligrafía. Nosotros los occidentales, sólo podemos sentir lo que un chino descubre en su pintura a través de nuestra apreciación de la pincelada".

2.2.1.2. La aguada.

La aguada también es un arte oriental por excelencia. Se caracteriza por la economía de trazos, el automatismo, la vitalidad, el movimiento, el vacío. De hecho es una prolongación de la caligrafía; inspirándose en la realidad, no la copia, sino que la crea: "es". La imaginación resulta esencial. La simplificación les lleva a representar con un solo trazo un

personaje o un objeto. Hernández Pijuan lo realiza en la aguada sobre papel japonés; *A Sa Peny roja* <<?>>, 1983, **(f.400)**.

Lo que Toulouse-Lautrec, Casas, Picasso, consiguieron hacer cuando tomaban apuntes a lápiz sobre la vida parisina, los chinos lo hacían mejor ya en los siglos XII y XIII. De acuerdo con el dicho chino, “el negro tiene diez colores”, parece increíble como llegan a extraer tantos matices. Los introductores y los mejores artistas de la aguada fueron los monjes zen, como el pintor Kao, considerado el padre de la aguada. A principios del siglo XVII trabajaron un estilo todavía más sugestivo, más improvisado, que se conoce por la palabra “haiga”. Los “sumi-e”, señalan tres estilos de pincelada derivados de la caligrafía: “shin”, que es aguda, firme y casi angular; “gyo”, semicursiva y más suave; “so”, expresionista, cursiva y más libre.

El paisaje llegó a ser uno de los temas preferidos; es lógico, porque es el que predomina en China sobre todos los otros en cualquier especialidad. Comparándolo con el arte occidental, éste se ha inspirado en el desnudo de las formas femeninas, caso inexistente en el arte extremo oriental a excepción de la India (Hernández Pijuan utiliza sutilmente el desnudo en los años 1964-67 denominándolo: *Paisaje /Cuerpos/ Geométrico*, etc.).

El maestro zen Herrigel, uno de los pocos occidentales que consiguió penetrar hasta las profundidades de aquellos sabios lejanos, escribe que la mano, en posesión de la técnica, ejecuta y hace visible su sueño en el preciso momento en que el espíritu empieza a elaborar formas, sin que haya entre ‘concepción y entre realización’ ni el grueso de un pelo”.

Se dice de Wou Tao-tseu, que vivió en el siglo VIII: “Cuando tomaba el pincel, un dios se le ponía al lado para guiarlo”. Pintaba con una “rapidez” y con un realismo legendario. Entonces empieza ya a ver en la rapidez del pincel una garantía de la verdad de la pintura, demuestra la claridad de la imagen mental a partir de la que trabajaba el pintor.

Todos los maestros zen insisten en que es más importante el “espíritu que la forma, la forma les da igual, ya que ellos quieren esencialmente expresar algo que les ha tocado el fondo del alma, que les ha afectado de una manera decisiva, de lo que se trata es, pues, de transmitir una

emoción, un sentimiento, y por tanto siempre es una cuestión inmaterial interna". Se trata principalmente de una comunicación más emotiva que racionalista, que participa de los sentimientos y no del silogismo o de un diálogo cartesiano. Sabemos que Arp dibujaba con los ojos casi cerrados, que Picasso decía "si pintas, cierra los ojos y canta", que Miró hablaba del "Dios azar". La pintura de Hernández Pijuan está dentro del espíritu zen.

Herrigel, que por la experiencia del tiro al arco sabe quizás mejor que nadie que quiere decir la palabra concentración, habla de la importancia que tienen los preparativos, que "engendren el estado favorable para la creación artística", y añade: "Nunca una obra perfecta puede nacer sin este recogimiento y sin esta disposición del espíritu". Seguidamente, después de haberse recogido un rato en una concentración profunda en la cual parece imposible, "pinta con trazos rápidos y con seguridad absoluta, un cuadro que no es posible ni necesario retocar". Y lo mismo hacen todos los maestros en las otras artes: el "ikebana"; colocan todos los materiales en un cierto orden y los estudian antes de empezar a escoger las ramas que han de ir al jarro. El arte zen se caracteriza sobretodo por el vacío, tal como observamos en *Paisaje acotado*, 1989, **(f.439)**.

Velázquez ha sido el pintor clásico occidental más valiente a la hora de representar el espacio; se atrevió no solamente a sugerirlo y pintarlo, sino que le dedica una superficie inmensa, insólita: la mitad de aquella tela enorme y genial: *Las Meninas*. Por otro lado, de la misma manera que el arte que nace en Florencia en el Quattrocento y que se cierra con Picasso se ha basado en la perspectiva científica, podemos decir que la pintura china y japonesa, aunque esta cuestión también la tiene presente, la resuelve por otros medios ya que no le da demasiada importancia; tiene más en cuenta la "representación del espacio". Los occidentales estamos educados a destacar aquello que está presente y no todo lo que está ausente. Fijémonos como los unos y los otros tratan el cielo: el europeo define siempre un espacio concreto, - como por ejemplo *La casa y la nube*, 1991, **(f.457)**- y el chino crea unos espacios vacíos que pueden llegar a ser la parte más importante de la obra, - tal como en *Paisaje blanco*, 1992, **(f.464)**-. Yun Shouping decía: "Los pintores modernos (siglo XVII) sólo

vigilan el papel y la tinta, mientras que los antiguos estaban atentos a la "ausencia del pincel y de la tinta".

El budismo tibetano concreta que no hemos de confundir el "vacío con la nada", ya que ésta tiene un sentido de desgana, de distanciaci3n efectiva. "Arriba ni una teja para cubrir la cabeza /abajo, ni un centímetro de tierra donde asentar el pie". El patriarca zen afirmaba: "Si mantenemos el espíritu como un muro, sin correr detrás de las condiciones exteriores y sin ninguna aspiraci3n en el fondo del coraz3n, entraremos en la Via (Vena)", así lo observamos en *Nubes sobre blanco*, 1993, (f.466).

En el mundo antiguo la vanguardia la formaban los filósofos, y a continuaci3n venían los científicos; desde el Renacimiento hacia adelante empezaron a ir paralelos; junto a Einstein, los científicos son los verdaderos vanguardistas, tal es el lienzo *Sin título*, 2002, (f.556).

¿La vida qué es? Se está produciendo un gran cambio en nuestro punto de vista; lo que no consiguió la *Crítica de la razón pura* de Kant lo está consiguiendo la física moderna. Los axiomas de la causalidad se conmueven hasta sus fundamentos. Por esto esta sociedad nuestra padece una crisis grave, porque se encuentra sin la guía de la religi3n, el crecimiento del agnosticismo y del ateísmo parece que mantiene una relaci3n estrecha con el grado de desenvolvimiento de un paí5, y de su pensamiento. En China la vida del intelectual era una de las primeras condiciones exigidas para ser pintor, el intelectual y el pintor eran una misma cosa.

2.2.1.3. La pintura.

La pintura China está dividida en tres clases: "Shan-shui o paisajes", donde los elementos principales son las montañas y el agua; "hua-hui", especializada en flores y en pájaros; y "shinu", sobre interiores y figuras humanas. El paisaje lo descubrió Wang Wei (699-759). Es el gran tema de la pintura china y también de la japonesa, y no sólo por razones puramente estéticas. Mientras la tradici3n griega quiere que el ser humano sea el amo

absoluto de la tierra, las doctrinas asiáticas desenvueltas en la sombra de la India y China quieren que seamos un elemento más dentro de una concordia universal. “Sabemos que los ermitaños taoistas rechazaron la vida social para dedicarse de lleno a la contemplación solitaria de la naturaleza”. Este sentimiento lo encontramos por ejemplo en esta pintura de Hernández Pijuan: *Comiols*, 1990, **(f.443)**.

En el zen la naturaleza también ocupa un lugar primordial, una de las cosas que pretende es que dispongamos de un punto de vista nuevo para admirar los secretos de la naturaleza; el sentido tradicional no es bastante para ofrecernos un disfrute intenso ni tampoco para satisfacer nuestras necesidades espirituales más profundas. El “zenga” ha cultivado el paisaje quizás mejor que cualquier otra escuela, ya que lo considera como el vehículo más adecuado para que el artista exteriorice los pensamientos. Los paisajes chinos y también los japoneses se reconocen porque aparecen llenos de nubes, tal como podemos observar en el lienzo de Hernández Pijuan, *Dos nubes*, 1993, **(f.467)**; de nieblas, como por ejemplo: *Nube blanca 2*, 1991, **(f.453)** y de accidentes atmosféricos, que les van bien para evocar la amplitud ilimitada del tao. Una característica del “zenga” es la superficie enorme que concede al espacio, al vacío, todos los artistas tienen la probidad para no hacer evidente el más mínimo desequilibrio del conjunto de la obra. Esto se resume en un dicho que revela las paradojas agradables de extremo oriente: Pintar sin pintar, y que el zen define en estos términos: Tocar el laúd sin cuerdas; tal como podemos observar en *Paisaje blanco*, 1992, **(f.464)**.

En general, los artistas chinos describen el tema sin preocuparse del volumen ni de las sombras, ni de la textura, ni por la luz, porque es esencialmente un arte lineal; tal como podemos ver en el lienzo de Hernández Pijuan, *Redondeles sobre labrado*, 1995, **(f.476)**.

Durante los “Sung” se valoraba más la ingenuidad que la destreza para reproducir la realidad, cosa que podemos intuir en *Árbol sobre blanco*, 1993, **(f.468)**. El paisaje se impone en Japón bajo el período de Heian (794 a 1185), la primera obra de este género data del año 632. La razón se ha de buscar en la arquitectura, y se concreta en un mueble

típico: el biombo; a veces para cumplir una función decorativa, pero, más a menudo, por razones prácticas o rituales, servía para "aislar", para señalar o mostrar un espacio sagrado, para dividir aquello que es material de aquello que es inefable (que no se puede expresar con palabras: alegría inefable). Las características del paisaje se pueden resumir en estos términos: "los colores son planos, escogidos como una unidad y ordenados por yuxtaposición <como en Hernández Pijuan: *Paisaje vestido de blanco 1*, 1999, (f.527)> también en Egipto, el Islam y en la China de los Han, a diferencia de los juegos de sombras que con maestría utilizaban en el período de los Tang.

Así como los impresionistas salían al aire libre, el arte de vanguardia que se practica actualmente más bien predispone a convertir el taller en la torre de marfil del artista; por otro lado, se puede estar bien informado sin tener que buscar nada en la calle⁶².

2.2.1.4. La poesía.

Es sabido que los países tradicionalmente más sensibles a la poesía han sido China y Japón. Bajo los Tang (618-906), la civilización china entra en la Edad de Oro, en parte gracias a la creación de una serie de instituciones de las cuales fueron los pioneros. Pero los zen encuentran la máxima expresión en un género que los japoneses han elevado a la categoría del arte más depurado: "el haikú". He aquí una muestra típica del famoso "haikú" del gran Basho, traducido por Octavio Paz:

Un viejo estanque
Salta una rana ¡zas!
Chapaleteo.

⁶² PERMANYER, Lluís. *Tàpies i les civilitzacions orientals*, Edhasa, Barcelona, 1983, p. 112.

En los entresijos de la caligrafía, la aguada, la poesía y la pintura oriental, se encuentra el pensar y el quehacer de Joan Hernández Pijuan.

2.2.1.5. Aspectos técnicos: materiales.

Los aspectos técnicos en la obra de Hernández Pijuan son muy simples. Sus materiales son tradicionales: Lienzo, papel, óleos (a veces mezcla esmalte con el óleo para dar más cuerpo a su obra), guaches, lápiz etc. que le proporcionan pastosidad y las texturas deseadas, así como la sensualidad visual que la obra reclama y con la cual intenta distanciarla quizás de lo que sería solamente imagen, y de este sentido literal que vértebra la realidad más inmediata. El artista dice: “Mi gusto es por la pintura pintada”. Hernández Pijuan al utilizar materiales clásicos: “Lo que importa es el mensaje, lo que dice”.

En el grabado, utiliza tintas, barnices, planchas que le ayudan a encontrar nuevas salidas, nuevos resultados. El artista dice, la emoción de “ la sensualidad de atacar una plancha a la directa, a la punta seca con sus aterciopelados, de morder el ácido directamente con pincel, o los minutos - a veces interminables’ – de una mordida al aguafuerte y esas esperas de los secados de los barnices; además de comprobar el tórculo y la presión de los filtros; proporcionan una tensión constante.

Las leyes propias del grabado, aunque grabado, pintura o dibujo obedezcan a una misma inspiración temática y a un mismo concepto de espacio o de superficie, éste, además de recibir un tratamiento particular y distinto, no deberá ser solamente la imagen del pintor dada en series⁶³.

63 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *Obra gráfica II, 1982-1990*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1991.

2.3. LA BÚSQUEDA DE IMÁGENES INDECIBLES EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.

Tensiones inter estéticas: Espacio-tiempo. “Cuando los deseos son ya recuerdos”. El espacio nos define sensaciones: Ectipo⁶⁴. “La obra de arte es un extracto de nuestro inconsciente, es como un libro que se nos abre, el cerebro archiva, tenemos una enorme biblioteca solamente registrada a través de sensaciones”. El arte es un producto de “sensaciones”.

A continuación exponemos la etimología o ciencia que estudia el origen de las palabras y símbolos de algunas de las palabras más frecuentes de los escritos y títulos de los lienzos de Hernández Pijuan que remiten a su obra, así como palabras de los críticos de arte referidas a él, “palabras que generan o pueden generar imágenes indecibles”.

Partiendo de nuestro exterior:

- a) Espacio vivido y espacio recordado (son dos cuadros distintos).
- b) Tiempo vivido (frescor de un árbol, sol, lluvia, nubes etc.). Tiempo expresado (pensamiento etc.). Recuerdo (Memoria de la Segarra, Memoria de.....).

c) Realidad: Experiencia vivida.

Experiencia interna ⁶⁵.

“El mundo es un objeto “simbólico”. Salustio.

“El deber más importante de mi vida es, para mi, el “simbolizar mi interioridad”. Hebbel.

Agua. *Nube y lluvia*, 1990, (f. 446); *Rumor de lluvia*, 1991, (f.456).

El signo de la superficie, en forma de línea ondulada de pequeñas crestas agudas, es en el lenguaje jeroglífico egipcio la representación de las aguas. En general, en la India se considera a este elemento como el

⁶⁴ Ectipo: según Berkeley es el objeto en cuanto es representado en el espíritu; y según Kant es el entendimiento que reflexiona sobre los conceptos vertidos desde el exterior. Conversaciones con Mariana Escribano.

⁶⁵ BADRINAS, Ramón. “Generando imágenes indecibles: Espacio, tiempo, sensación”. Trabajo dirigido por Mariana Escribano, Facultad de Bellas Artes, Barcelona, 28 de mayo, 1997.

mantenedor de la vida que circula a través de toda la naturaleza en forma de lluvia, savia, leche, sangre. Ilimitadas e inmortales, las aguas son el principio y fin de todas las cosas de la tierra. Dentro de su aparente carencia de forma, se distinguen, ya en las culturas antiguas, las "aguas superiores" de las "inferiores". Las primeras corresponden a las posibilidades aún virtuales de la "creación", mientras las segundas conciernen a lo ya determinado. Por otro lado, el agua es el elemento que mejor aparece como transitorio, entre el fuego y el aire de un lado- etéreos- y la solidez de la tierra. Lao-tse prestó gran atención a este fenómeno rotatorio de una meteorología a la vez física y espiritual y dijo: "El agua no para ni de día ni de noche. Si circula por la altura, origina la lluvia y el rocío. Si circula por lo bajo, forma los torrentes y los ríos".

Álamo. *Los álamos del Segre*, 1983, (f.395).

Aparte del simbolismo general del árbol, de la madera y de la vida vegetal, el álamo posee una significación alegórica determinada por la dual tonalidad de sus hojas. Es así el árbol de la vida, verde del lado del agua (luna) y ennegrecido del lado del fuego (sol) - (positivo-negativo).

Ambiente. *Desde mi balcón 2*, 2001, (f.542).

Hernández Pijuan dice: "Si quieres pintar espacios o ambientes.....".

Ambiente dicese del fluido material y de las circunstancias físicas y morales en que alguien o algo está inmerso. También se entiende como grupo, estrato o sector social: ambientes intelectuales. Disposición de un grupo social o de un conjunto de personas respecto de alguien o de algo: En tener mal ambiente en el trabajo. En cuanto al arte se refiere al ambiente del lienzo, al ambiente del artista que lo plasma a través de la mente utilizando la mano para plasmarlo en el lienzo.

Árbol: *Paisaje con encina*, 1974, (f.366); *Espacios milimetrados*, "Acotación de la Encina", 1975, (f.372).

Árbol siempre en medio
De todo lo que te rodea,
Árbol que saborea
La bóveda entera del "cielo".

Dios va a aparecérselo
Y, para que esté seguro,
Desarrolla en redondo su ser
Y le tiende sus brazos maduros

Árbol que tal vez
piensa por dentro
Árbol que se domina
Dándose lentamente
La forma que elimina
Los azares del "viento". Gastón Bachelard⁶⁶.

Es uno de los símbolos esenciales de la tradición. Con frecuencia no se precisa, pero algunos pueblos eligen un árbol determinado como si concentrase las cualidades genéricas de modo insuperable. Entre los celtas, "la encina" era el árbol sagrado; el "fresno" para los escandinavos; el "tilo" en germanía; la "higuera" en la India. Asociaciones entre árboles y dioses son muy frecuentes en la mitologías; Atis y el "abeto"; Osiris y el "cedro"; Jupiter y "la encina"; Apolo y el "laurel", significando una suerte de correspondencias electivas. El árbol representa en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a inmortalidad. El simbolismo derivado de su forma vertical transforma acto seguido ese centro en eje. Tratándose de una imagen "verticalizante", pues el árbol recto conduce una vida subterránea hasta el cielo, se comprende su asimilación a la escalera o montaña:- *Ciprés vestido de luz*

66 BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 278, 279.

blanca 3, 2002, **(f.562)**-, como símbolos de la relación más generalizada entre los tres mundos (inferior, ctónico o infernal; central, terrestre o de la manifestación; superior, celeste). El cristianismo, y en especial el arte románico, le reconocen esta significación esencial de eje entre mundos, aunque según Rabano Mauro, en “*Allegoriae in Sacram Scripturam*”, también simboliza la naturaleza humana.

El aspecto lunar del árbol de la vida ratifica a ésta como mundo fenoménico; el aspecto solar se refiere a la sabiduría y a la muerte (con frecuencia asociados en distintos símbolos). En la iconografía, el árbol de la vida (o el lado lunar del árbol doble o triple) se representa florido; el de muerte (o de la ciencia, o su aspecto), seco y con señales de fuego. La psicología ha reducido a expresión sexual este simbolismo de la dualidad. Jung afirma que el árbol posee cierto carácter bisexual simbólico, lo que se expresa en latín por el hecho de que los nombres de árbol sean de género femenino, aún con desinencia (como oposición a radical) masculina. El árbol suele relacionarse con la roca, con la montaña, sobre las que aparece. En muchas imágenes, el sol, la luna y las estrellas están asociados al árbol, para especificar su carácter cósmico y astral. El árbol como eje del mundo es rodeado por el conjunto de ciclos de la manifestación universal, tal como podemos imaginar en *Poniendo marco a la mirada I*, 2002, **(f.560)**.

Aventura. *Serie violetas verdes*, 1979, **(f.382)**. En este caso es el momento de ruptura del artista, pasando de la pincelada minuciosa, a la apertura de sus paisajes.

Hernández Pijuan dice: “En el momento de la aventura de la realización, de este <estar> enfrente del vacío, enfrente de la duda, una línea, enfrente encontrar sentido a un color, un volumen, una situación, un sentido, al fin a la traducción de una vivencia o de una ‘emoción’; será también posible que el taller aporte motivaciones conceptuales - no las soluciones.

La aventura la podemos entender como símbolo de la búsqueda del “sentido de la vida”, (peligro, combate, amor, abandono, encuentro,

ayuda, pérdida, conquista, muerte). Pinedo nos dice que Bezzola afirma que, en Chrétien de Troyes, la aventura es siempre expresión simbólica de lo que el poeta juzga como esencia de las cosas; esto bastaría para justificar el interés por las novelas de caballerías o de aventuras, aunque el nivel distinto de ellas eleva o rebaja el mito hasta el símbolo o la manera dinámica de la peripecia por sí misma. La lucha contra el mal es el aspecto ético de la aventura, como la búsqueda de la amada es el aspecto erótico-espiritual.

Desde el antiguo Egipto, las aves simbolizan con gran frecuencia las almas humanas; a veces tienen cabeza de persona, incluso en iconografía helénica. En el "Mirach" puede leerse que, al ascender Mahoma al cielo, se encuentra en una gran plaza el árbol de la vida – *Paisaje con encina*, 1974, **(f.366)**-, cuyos frutos rejuvenecen a quien los come. A sus lados hay avenidas de árboles frondosos, en cuyas ramas se posan aves de brillantes colores y canto melodioso: son las almas de los fieles, mientras las de los perversos se encarnan en aves de rapiña⁶⁷. Las aves de vuelo bajo simbolizan la actitud terrena, aman convivir con los hombres, como la golondrina; otras la soledad y el desierto como las tórtolas. Las aves de vuelo alto, simbolizan la pasión espiritual⁶⁸.

Azar. *Signos sobre blanco 1*, 2000, **(f.538)**.

Hernández Pijuan dice: Lo indeterminado, "el azar", aporta a la obra tal cantidad de condicionantes que la llevan a ser "racionalmente" inconcebible.

Se entiende por azar la casualidad o el caso fortuito.

Azulejo. *Azulejos en la Alhambra*, 1994, **(f.474)**.

En el imperio romano las "teselas" eran la base de los azulejos. El azulejo es un ladrillo pequeño o baldosín vidriado, puede ser de cualquier color y decorado o no con dibujos.

⁶⁷ PINEDO, Ramiro. *El Simbolismo en la escultura medieval española*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1930, p.34.

⁶⁸ *Ibidem*, p.19.

Bosque. *Sin Título*, 1999, (f.516).

Dentro del simbolismo general del paisaje, el bosque ocupa un lugar muy caracterizado, apareciendo con gran frecuencia en mitos, leyendas y cuentos. Como lugar donde florece abundante la vida vegetal, no dominada ni cultivada, y que oculta la luz del sol, resulta potencia contrapuesta a la de éste, símbolo de la tierra. La selva fue dada como esposa del sol por los druidas o sacerdotes celtas. Carl Jung afirma que los terrores del bosque, tan frecuentes en los cuentos infantiles, simbolizan el aspecto peligroso del inconsciente, es decir, su naturaleza devoradora y ocultante. Zimmer señala que, por contraste a las zonas seguras de la ciudad, la casa y el campo de cultivo, el bosque contiene toda suerte de peligros y demonios, de enemigos y enfermedades, lo cual explica que los bosques fueran de los primeros lugares consagrados al culto de los dioses, suspendiéndose en los árboles las ofrendas.

Cambrones. *Sin Título*, 2001, (f.541).

Es una planta arbustiva, muy espinosa, de hojas oblongas y flores pequeñas, florece en otoño. Arbusto de las romaneas, de ramas torcidas, enmarañadas y espinosas (zarza).

Camino. *Camino*, 1996, (f. 489), *Folquer*, (f.1).

Etimológicamente, es una vía rural de comunicación, natural o construida, más ancha que la vereda y el sendero y más estrecha que la carretera. El artista dice: "Al retomar a primera hora de la mañana, cuando mi vivir pasa de la ciudad al campo uno de los 'caminos' que, aunque tantas veces andado, sigue sin conducirme a parte alguna, descubro, entonces, un paisaje que siendo el mismo se me aparece como nuevo, pues en él siempre hay detalles que van a distinguirlo del de los días anteriores".

Campo. *Cinco espacios dorados*, 1976, (f.375).

En el sentido más amplio, significan espacios, posibilidades abiertas. En esta acepción surgen los dioses uránicos como Mitra, el que se denomina

“señor de los Grandes Campos”. Como dueño del cielo, asume la función de guía de las almas en su viaje de retorno, en lo que coincide con otros dioses psicopompos, como Mercurio.

Casa. Memoria de la Segarra II, 1989, (f.432).

Los místicos han considerado tradicionalmente el elemento femenino del universo como arca, casa o muro; también como jardín “cerrado”. Otro sentido simbólico es el que asimila estas formas al continente de la “sabiduría”, es decir a la propia tradición⁶⁹. El simbolismo en arquitectura, por otra parte, tiene en la casa uno de sus ejemplos particulares, tanto en lo general como en el significado de cada estructura o elemento. Sin embargo, en la casa por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana), como han reconocido empíricamente los psicoanalistas. Ania Teillard⁷⁰ explica este sentido diciendo cómo, en los sueños, nos servimos de la imagen de la casa para representar los estratos de la psique. La fachada significa el lado manifiesto del hombre, la personalidad, la máscara. Los distintos pisos conciernen al simbolismo de la verticalidad y del espacio. El techo y el piso superior corresponden, en la analogía, a la cabeza y el pensamiento, y a las funciones conscientes y directivas. Por el contrario, el sótano corresponde al inconsciente y los instintos (como en la ciudad, las alcantarillas). La cocina, como lugar donde se transforman los alimentos, puede significar el lugar o el momento de una transformación psíquica en cierto sentido alquímico. Los cuartos de relación exponen su propia función. La escalera es el medio de unión de los diversos planos psíquicos. Su significado fundamental depende de que se vea en sentido ascendente o descendente. Por otro lado, como decíamos, también hay una correspondencia de la casa con el cuerpo humano, especialmente en lo que concierne a las aberturas, como ya decía Artemidoro de Daldí.

69 En BAYLEY, Harold. *The Lost Language of Symbolism*, Londres, 1952, p. 96.

70 TEILLARD, Ania. *Il Simbolismo dei Sogni*. Milán, 1950.

Centímetro. *Pequeño paisaje de la regla*, 1972, (f.335).

Hernández Pijuan, a partir del año 1972, descubre el paisaje, degradando el color a base de pinceladas minuciosas superpuestas y a esta estructura-fondo, añadiéndole elementos como el huevo, la copa la manzana..., posteriormente le añade sus herramientas, tales como el centímetro, la escuadra, la tijera etc. y en el año 1974 aparece la encina acotada.

Cielo. *Comiols* 1990, 1990, (f.443).

El cielo, excepto en Egipto, se ha considerado siempre asimilado al principio masculino, activo, al espíritu y al número tres, mientras la tierra se relaciona con el principio femenino, pasivo, material y el número cuatro. Mircea Eliade desarrolla motivos del simbolismo del cielo en un aspecto menos abstracto y cosmogónico. El azul del cielo es el velo con el cual se cubre el rostro la divinidad. Las nubes son sus vestiduras. La luz es el perfume (óleto) con que unge su cuerpo inmenso. Las estrellas son sus ojos. También, en los pueblos orientales, aparte de la conexión cielo-bóveda, se relaciona la cúpula celeste con la tienda del nómada, como si se presintiera que el espacio tridimensional es solo una especie de tapadera que impide la penetración en otro mundo. Un aspecto terrible del cielo se halla en relación con el mito de la catástrofe cósmica, al que parece aludir William Blake cuando habla de “la colérica región de las estrellas”.

Grito – Pájaro - Cielo.

Oímos el nítido “grito” del “pájaro”

en el instante de nacer reposa

inmenso como el cielo sobre la selva marchita.

Todo acude dócilmente a reunirse en este grito,

Todo el “paisaje” parece reparar en él. Gáston Bachelard ⁷¹ .

71 BACHELARD, Gastón. *Op. cit.*, p 240.

Ciprés. *Paisaje con cipreses*, 1988, (f.419).

El ciprés es el árbol consagrado por los griegos a su deidad (divinidad de la mitología, ser divino o esencia divina) infernal. Los latinos ratificaron en su culto a Platón este emblematismo, dando al árbol el sobrenombre de "fúnebre", sentido que conserva en la actualidad.

También es símbolo de bienvenida, hospitalidad, paz e incluso es símbolo de autorretrato.

El espacio fuera de nosotros gana y traduce las cosas:

Si quieres lograr la existencia de un árbol,
Invístelo de espacio interno, ese espacio
Que tiene su ser en ti. Cíñelo de restricciones.
Es sin límites, y sólo es realmente árbol
Cuando se ordena en el seno de tu renunciamento.

Azul vivo de un espacio
donde cada árbol se alza al
desenlace de las palmas
en busca de su alma.

...A través de nosotros vuelan
los pájaros en silencio. Oh yo que quiero crecer,
miro hacia fuera, y el árbol crece en mí ⁷². Gastón Bachelard.

Color. *Pequeño doble paisaje*, 1972, (f.342).

El simbolismo del color es de los más universalmente conocidos y conscientemente utilizados, en liturgia, heráldica, alquimia, "arte y literatura". Desde la somera división establecida por la óptica y la psicología experimental, en dos grupos: colores "cálidos y avanzantes", que corresponden a procesos de asimilación, actividad e intensidad (rojo, anaranjado, amarillo y, por extensión, blanco), y colores "fríos y

⁷² *Ibidem*, p.238, 239.

retrocedentes”, que corresponden a procesos de desasimilación, pasividad y debilitación (azul, añil, violado y, por extensión, negro), situándose en medio el verde como matiz de transición y comunicación de los dos grupos; hasta las sutilezas del empleo emblemático de los colores, se entiende una enorme serie de fenómenos concernientes al sentido de los matices, que sólo podemos sintetizar aquí. Es fundamental la ordenación serial de la gama cromática que se presenta (aunque sea por abstracción relativa) como un conjunto limitado de colores definidos, distintos y ordenados. El color azul- color del “espacio y del cielo claro”-es el color del pensamiento; el color “amarillo-el color del sol” que de tan lejos llega, surge de las tinieblas como un mensajero de la luz y vuelve a desaparecer en la tenebrosidad-es el color de la intuición, es decir, de aquella función que, por decirlo así, ilumina instantáneamente los orígenes y tendencias de los acontecimientos; el “rojo-el color de la sangre palpitante” y del fuego-es el color de los sentidos vivos y ardientes; en cambio, el “verde-el color de las plantas terrestres perceptibles” directamente-representa la función perceptiva. Asociaciones derivadas de las esenciales transcritas, que poseen una importancia decisiva, son las que siguen; rojo (sangre, herida, agonía, sublimación); anaranjado (fuego, llamas); amarillo (luz solar, iluminación, dispersión, generalización comprensiva); verde (vegetación), pero también color de la muerte, lividez extrema; por eso el verde es transmisión y puente entre el negro (ser mineral) y el rojo (sangre, vida animal), pero también entre vida animal y descomposición y muerte; azul claro (cielo y día, mar sereno); azul oscuro (cielo y noche, mar tempestuoso); marrón, ocre (tierra); negro (tierra estercolada). El oro corresponde al aspecto místico del sol; la plata, al de la luna. También hay que tener en cuenta que la pureza de un color corresponderá siempre a la pureza de un sentido simbólico; del mismo modo, los matices primarios equivalen a fenómenos emotivos primarios y elementales, mientras los colores secundarios y terciarios se refieren a paralelos grados de complejidad. Los niños rechazan instintivamente todos los colores mezclados e impuros, porque para ellos nada representan.

Margarite Yourcenar nos recuerda que el color, "es la expresión de una virtud oculta"⁷³.

Conocimiento. *Sin título, 1995, (f.483).*

Hernández Pijuan dice: "La práctica de la pintura es una forma de conocimiento y no tanto de comunicación".

El conocimiento es la acción y efecto de conocer el entendimiento, la inteligencia, la razón natural y la conciencia de la propia existencia. La teoría del conocimiento, es el sistema que explica las relaciones entre el pensamiento y los objetos y, entre el hombre y el mundo. La noción, la ciencia, la sabiduría: son conocimientos de la historia.

Creación. *Almendros en flor, 1999, (f.515).*

Según Hernández Pijuan: "La experiencia de la mano en el tacto, en la acción y en la creación parece indicar que si el pensamiento es condición de la mano, la mano es también la condición del pensamiento" y según Bachelard nos dice que "no hay poesía si no hay creación absoluta" y a continuación comenta, "el artista no crea como vive, vive como crea"⁷⁴.

La creación en el sentido de una producción original de algo, "pero en base de alguna realidad preexistente, fue ampliamente tratada por los griegos. Estos no podían admitir ni concebir otra forma de creación. Santo Tomás dice que en la creación desde la nada, el "desde" expresa únicamente "orden de sucesión" y no causa material. Por lo demás sólo así puede admitirse la idea de creación continua, que ha sido afirmada por la mayor parte de los grandes filósofos, desde Santo Tomás a Descartes y Leibniz. En rigor toda la filosofía occidental, muy particularmente a partir del cristianismo, podría concebirse como un intento de saltar la valla que erigió Parmenides (c.515-c.440 a.J.C.)⁷⁵. Ahora bien, esta valla solamente puede ser saltada cuando se amplía de alguna

73 YOURCENAR, Margarite. *Fuegos*, Edición de Santillana S.A., Madrid, 2000, p. 77.

74 BACHELARD, Gastón. *Op. cit.*, p. 19 y 25.

75 CASANOVA, Agustín. *Historia de la filosofía*, Editorial Barna, S.A. Barcelona 1970, p.59. Parmenides es filósofo griego (Elea Magna Grecia, c515-c.440 a. de J.C.). En su poema "sobre la naturaleza" formuló la proposición fundamental de la ontología: el ser es uno, continuo y eterno. "El tirar del hilo".

manera el marco del principio de identidad para dar lugar a toda una diferente serie de principios, desde los que buscan, partiendo del propio principio de identidad, una comprensión de lo real, hasta los que pretenden ir a las cosas mismas. La ampliación del marco de la lógica de la identidad en una lógica del devenir, una lógica de la vida, etc., es el resultado de un esfuerzo que alcanza, en Hegel, una cima decisiva. Posiblemente el proceso filosófico de San Agustín a Hegel es una misma marcha hacia un pensamiento del cristianismo, es decir, hacia un pensamiento de lo que advino con el cristianismo: el paso de la fórmula que más se aproxima a la identidad-de la nada, no surge nada-a aquella que más se aleja de ella - de la nada surge el ser creado; el mundo ha surgido por un acto de pura y radical creación.

Considerando ahora de nuevo la noción de creación tal como ha sido tratada por los filósofos y teólogos, y refiriéndonos especialmente a la cuestión de la relación entre una creación "divina" y "una humana", entre creación y producción, estimamos que estas dos nociones mantienen una relación que podría llamarse "dialéctica". Tan pronto como intentemos comprender una, caemos fácilmente en la otra. De algún modo la creación humana sólo puede comprenderse cuando hay en ella "algo de lo que puede considerarse como creación divina", esto es, cuando estimamos que algo realmente se crea en vez de plasmarse o transformarse. "La creación artística proporciona el mejor ejemplo de esta relación. Al mismo tiempo, la creación divina de la nada, no parece entenderse bien si no la consideramos a la vez desde el punto de vista de una plasmación o producción. En consecuencia, parece legítimo ir de la noción de producción a la de creación y viceversa para entender cualquiera de ellas.

Diálogo. *Memoria de la Segarra VI*, 1989, (f.428) y *Memoria de la Segarra II*, 1989, (f. 432).

El artista habla de "Diálogo en y sobre pintura".

Diálogo como plática entre dos o más personas, en éste caso es el diálogo interior del artista y su obra a realizar, o en proceso de realización.

Duda. *Pequeño ciprés*, 2001, (f.540).

Hernández Pijuan dice: "La práctica de la pintura es una forma de conocimiento y no tanto de comunicación; una forma de aprendizaje continuo en el que la duda está siempre presente".

El término "duda" significa primariamente "vacilación", "irresolución", "perplejidad". En la duda hay siempre, por lo menos, dos proposiciones o tesis entre las cuales la mente se siente fluctuante; va, en efecto, de una a otra sin detenerse. Por este motivo, la duda no significa falta de creencia, sino indecisión con respecto a las creencias. La duda puede entenderse de varios modos: 1º la duda como actitud; 2º la duda como método. Es poco frecuente encontrar ejemplos puros de cualquiera de estas significaciones en la historia de la filosofía, pero puede hablarse de varias concepciones de la duda en las cuales se manifiesta la tendencia a subrayar una de ellas.

La duda como actitud es frecuente entre los escépticos griegos y los renacentistas. Es también bastante habitual entre quienes, sin pretender forjar ninguna filosofía, se niegan a adherirse a cualquier creencia firme y específica o consideran que no hay ninguna proposición cuya validez pueda ser probada de modo suficiente para engendrar una convicción completa. Característica de esta forma de duda es el considerar como permanente el estado de irresolución, pero al mismo tiempo el encontrar en él cierta satisfacción psicológica. La duda como método ha sido empleada por muchos filósofos. Hasta se ha dicho que es el método filosófico por excelencia en tanto que la filosofía consiste en poner en claro todo género de supuestos lo cual no puede hacerse sin someterlos a la duda. Sin embargo, solamente en algunos casos se ha adoptado explícitamente la duda como método. Entre ellos sobresalen San Agustín y Descartes: el primero en la proposición, "Si yerro, existo", por la que aparece como indudable la existencia del sujeto que yerra; el segundo en la proposición "Cogito, ergo sum", por lo que queda asegurada la existencia del yo dubitante. En estos ejemplos puede decirse que la duda es un punto de partida, ya que la evidencia (del yo) surge del propio acto

de dudar, de la reducción del pensamiento de la duda al hecho fundamental y aparentemente innegable que alguien piensa al dudar⁷⁶.

Emoción. *Ciprés vestido de luz blanca 3*, 2002, (f.562).

El artista dice: "A la creación se le responde con emociones, no con ideas".

La emoción es el estado afectivo que transforma de un modo momentáneo pero brusco el equilibrio de la estructura sicofísica del individuo⁷⁷.

Encina. *Encina horizontal*, 1974, (f.369).

Árbol consagrado a Júpiter y a Cibeles. Símbolo de la fuerza y de la duración. La clava de Hércules, representa el palo toscamente labrado, cuyo grueso va en aumento desde la empuñadura hasta el extremo opuesto, según la leyenda, era encina. La atribución a Júpiter puede derivar de la creencia antigua de que éste árbol atrae más que otros el rayo. En todo el ámbito ario: Rusia, Alemania, Grecia, Escandinavia, la encina tenía esa significación simbólica y alegórica.

La encina posee el tronco grueso y ramificado, con hoja perenne, que tiene por fruto la bellota, es un árbol muy frecuente en la península Ibérica

Equilibrio. *Doble blanco con un huevo*. 1970, (f.319).

Estado de reposo, resultante de la actuación de fuerzas que se contrarrestan: Mesura, sensatez en los actos y juicios (ecuanimidad). También nos remite a la estabilidad de un cuerpo cuando encontradas fuerzas que obran en él se compensan destruyéndose mutuamente.

Espacio. *Pequeño espacio negro con un huevo*, 1970, (f.320).

Yo soy el espacio donde estoy⁷⁸.

76 Vid TORELLÓ, Ramón. *Introducción a la filosofía grega*, Biblioteca Universitaria, Barcelona 1993, p. 146.

77 ESCRIBANO Mariana. *Conversaciones con Mariana Escribano*.

78 BACHELARD, Gaston. *Op. cit.*, p.172.

Espacio – Inmensidad - Vida- Prudencia - Soledad: Según Gastón Bachelard, el exceso de espacio nos asfixia mucho más que su escasez, a continuación dice: “El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra”.⁷⁹.

Ante el “espacio me quedo silencioso”; la “inmensidad” está en nosotros, adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la “prudencia” detiene, pero, que continúa en “soledad”.

La “inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil”⁸⁰.

En cierto modo, el espacio es una región intermedia entre el cosmos y el caos. “La relación temprana entre el espacio y el tiempo constituyó uno de los medios para dominar la rebelde naturaleza del espacio. Otro, el más importante, fue su organización por medio de divisiones fundadas en su tridimensionalidad. Cada dimensión, en sus dos sentidos posibles-en la recta-facilitó dos polos de orientación. A estos puntos situacionales se agregó el centro. El espacio quedó convertido así en una construcción lógica. El simbolismo del nivel y de la orientación completó su ordenación significativa. La tridimensionalidad del espacio se expresa por una cruz de tres dimensiones, cuyas ramas se orientan en las seis direcciones espaciales: las cuatro de los puntos cardinales, más las dos del cenit y el nadir o punto de la esfera celeste diametralmente opuesto al cenit. Este simbolismo (por carácter constructivo) es el mismo que el del Palacio Santo de la Cabala (o palacio interior) situado en el centro de las seis direcciones, como origen de las mismas. La importancia y frecuencia de la ecuación: diestra, masculinidad, consignando que la potencia mágica reside en la mano izquierda y la racional en la derecha; y también en que las sociedades matriarcales se encuentra siempre la ideas de superioridad atribuida al lado izquierdo e inversamente. Volverse hacia la izquierda es contemplar el pasado, lo inconsciente, introversión; volverse hacia la derecha es mirar hacia lo externo y la acción, extraversión. Por otro lado, los etnólogos están de acuerdo al asegurar que al principio de un período

⁷⁹ *Ibidem.*, p. 28.

⁸⁰ ESCRIBANO Mariana. Conversaciones con Mariana Escribano.

de culto solar, el lado derecho se convierte en lugar preeminente, mientras en los cultos lunares es el izquierdo el que prevalece. El espacio puede ser espacio abierto y espacio íntimo⁸¹.

Espiga. *Cinco espacios dorados*, 1976, (f.375).

Emblemática de la fecundidad y atributo solar. Simboliza también la idea de germinación y crecimiento, de desarrollo de cualquier posibilidad virtual. El haz de espigas ratifica este simbolismo, como la nota suplementaria de la integración y dominación impuestas por la conexión forzosa dada a la multiplicidad. Generalmente, todos los haces, manojos y ramos simbolizan poderes psíquicos integrados y dirigidos a finalidad.

Estilo. *Doble paisaje A-B-C*, 1972, (f.346).

“Hernández Pijuan es un artista no muy dado a que lo clasifiquen en un estilo determinado, a pesar de la “trascendente originalidad” de su pintura”⁸².

El estilo puede a veces ser dominante, sobre todo en el caso de los estilos clásicos y neoclásicos, pero puede desaparecer casi completamente en otras épocas: puede cambiar los caracteres de un momento a otro. Ante las obras de arte del siglo XIX, un observador inexorable y preciso como Henry Wölfflin habla de un “Vorstellungformen”, es decir de una desorganización y de una incertidumbre en el interior de las “formas creadoras del arte”. La consecuencia de este estado de cosas se nos presenta en los juicios de los grandes artistas modernos, como Le Corbusier y Picasso.

Existen ciertos momentos de la historia del arte, donde parece anunciarse un cierto ritmo biológico, el estilo Barroco tomó su origen en el Renacimiento que le precedió. Esta constatación para las teorías modernas ha podido hacerse y describirse en la historia del arte antiguo e igualmente en la historia del arte moderno de nuestros tiempos. Por lo

81 BACHELARD, Gaston. *Op. cit.*, p.245.

82 GUASCH, Anna María. “Hernández Pijuan, caminos por el espacio”. *ABC, Cultural, Arte*. 18 enero 2003, Madrid, p. 27.

general dentro de una secuencia lógica partiendo de una forma clara y ordenada, pero abocando más bien en una forma fantástica y complicada, para surgir a veces en la historia del arte. Esta ritmicidad es débil e imprecisa como para constituir y alimentar un “ritmo” verdaderamente biológico, es decir un “ritmo” que exprese claramente el bios de la vida nativa del arte!. Esta vida nativa del arte está ligada indisolublemente a la vida en sí misma: donde la obra de arte resulta inmediatamente de la actividad espiritual y manual del artista. Podemos constatar su ritmo sobre dos planos: en la vida del propio artista y en la historia de la obra de arte por otra parte.

El “estilo” lo podemos resumir como unas formas, con una personalización conceptual constante que se generaliza⁸³.

Estrella: *Sin luna*, 2002, (f.561).

....Y vino la “noche” callando...

y vino serena

y desnuda

sin túnica negra

y hermosa,

como la amada que se espera,

con la luna en el pecho,

con la “luna” llena

como

una

soberbia

medalla

suspensa

de la alta cadena

infinita de “estrellas”.

León Felipe.⁸⁴

83 PUIG MASSANA. Pedro. *Conversaciones con Pedro Puig Massana*.

84 FELIPE. León. *Versos y oraciones del caminante*. Colección Visor Poesía, Madrid, 1993, p. 18.

Por su nocturnidad, ligadas a la idea de noche; por su número, a la multiplicidad (ruptura), por su disposición a la idea de orden y destino, (Horapolo Niliaco)⁸⁵.

Evasión. *Paisaje de agosto*, 2002, (f.553).

Nos remite a huída, fuga; evadirse de algo, evadirse de una conversación, evadirse de un entorno para buscar por ejemplo la paz interior.

Expresión. *Memoria de la Segarra II*, 1989, (f.432).

El artista dice: "Lo que contará será esta transformación de la emoción en materia, y la materia en elemento de expresión, en elemento poético".

Las formas de expresión en filosofía, han sido y son muy variadas: el "poema" (Parmenides, Lucrecio), el "diálogo" (Platón, Berkeley), el "tratado o las notas magistrales" (Aristóteles), la "diatriba" (cínicos), la "exhortación y las epístolas" (estoicos), las "confesiones" (San Agustín), las "glosas, comentarios, cuestiones, disputaciones, sumas" (escolásticos), la "autobiografía espiritual" (Descartes), el "tratado a la manera de la geometría" (Spinoza), el "ensayo" (Locke, Leibniz, Hume), los "aforismos" (Francis Bacon, moralistas en general, Nietzsche, Wittgenstein) etc. Se plantea el problema: el de la relación entre contenido (idea) y forma (expresión, exposición). "¿Se halla la expresión ligada al contenido?". La respuesta es, en principio, afirmativa. Una filosofía exhortativa como la de los estoicos nuevos no puede adoptar el tratado magistral; una filosofía omnicomprensiva como la de los sumistas medievales no puede utilizar la diatriba. Sin embargo algunos autores, por ejemplo Bergson, sostienen la tesis contraria. La teoría bergsoniana de la intuición filosófica supone la independencia de la expresión con respecto a la idea (o intuición), pues la primera no es más que la cáscara accidental de la segunda; una misma idea, pues, puede expresarse de muy diversas formas. Más ecuánime, parece afirmar que en épocas de crisis se manifiesta una separación entre

85 BADRINAS, Ramón. *Op. cit.*

expresión y contenido y en épocas más estables una casi completa identificación entre los mismos.

El término “expresión” en la semiótica y en la lógica: se suele usar este término para designar una serie de signos de cualquier clase dentro de un lenguaje escrito. Es frecuente en la semiótica y en la lógica llamar “expresión” a cualquier secuencia de signos en orden lineal o reducible al orden lineal cuando se quiere evitar el empleo de un vocablo más específico, tal como “fórmula”, “proposición”, etc. *Memoria del Sur* 6, 2002, **(f.563)**.

La “expresión” en estética. Se ha discutido muchas veces en que relación se halla en un contenido estético con su expresión. A veces se ha identificado a esta con la forma. Pero como la forma tiene un carácter universal se ha objetado que en tal caso hay que identificar la expresión como un conjunto de normas o reglas de carácter objetivo. En suma, la expresión sería entonces la imitación. Para evitar esta objetivización de la expresión, se ha dicho que la expresión es siempre y en todos los casos de índole subjetiva y depende de la experiencia estética y sus numerosas variaciones. En este último caso se ha ligado la expresión con la imaginación.

En la estética contemporánea se ha discutido especialmente en qué relaciones se halla la “expresión” con la “intuición”. Algunos autores han distinguido entre ambas; según ellos la intuición (artística) puede manifestarse en muy diversas expresiones. Croce, por el contrario, ha sostenido que la “intuición es expresión y nada-más y nada- menos, que expresión”. Según esto, en arte no hay propiamente sentimientos; el arte es la expresión de los sentimientos (o, si se quiere, los sentimientos en tanto que expresados).

Flor. Cuatro flores, 2002, (f. 557).

Puede ser lo mejor y más escogido de una cosa, virginidad, sentimiento, amor. Distintas flores suelen poseer significados diferentes, pero, en el simbolismo general de la flor, como en muchos otros casos, hallamos ya dos estructuras esencialmente diversas: la flor en su esencia; la flor en su

forma. Por su naturaleza, es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza.

La ciencia del silencio frente al cielo estrellado,
la posee la flor y el insecto no más.
La ciencia de los cantos por los cantos la tienen
los bosques rumorosos
y las aguas del mar.

El silencio profundo de la vida en la tierra,
nos lo enseña la rosa
abierta en el rosal.

Su secreto era....
Escuchar la flor
Usando su color⁸⁶.

Gesto. *Pintura*, 1960, (f.303).

Se entiende como el movimiento del cuerpo, de las manos, de los brazos. En arte es la pintura gestual, propia de Hernández Pijuan en su época gestual e informalista.

Hierba. *Lápiz*, 96,5 cm., 1974, (f.359).

En los paisajes de Hernández Pijuan la hierba sigue creciendo.

Se acostaba tras la brizna de hierba
para agrandar el cielo ⁸⁷ .
Recogí un nido en el esqueleto de la hiedra.
Un nido suave de musgo campestre y hierba de ensueño⁸⁸.

86 BACHELARD, Gastón. *Op. cit.*, p. 214.

87 *Ibidem*. p. 204.

88 *Ibidem*, p. 124.

A veces tienen el significado simbólico de seres humanos. La etimología de la voz griega “neophytos” (hierba nueva) así lo indica. También están ligadas a la idea de los poderes naturales, en bien y en mal. Las hierbas, por su poder medicinal o su veneno, aparecen con gran frecuencia en leyendas y cuentos folklóricos y en la magia. La sistematización de cualidades asignadas a cada hierba o planta constituye un caso evidente de especialización del simbolismo.

Horizonte. *Horizontal*, 1978, (f.378), *Paisaje con acotación 12*, 1974, (f.365).

Línea que limita la superficie terrestre a que alcanza la vista del observador, y en la cual parece que se junta el cielo con la tierra, también es el espacio circular de la superficie del globo, encerrado en dicha línea. Hernández Pijuan: “Una flor que amanece, otra huella del tractor o esa línea, hasta ahora no vista en el horizonte y me recreo, en un caminar solitario...”

Horizontalidad. *Les álamos del Segre VII*, 1982, (f.387).

La horizontalidad es el carácter o estado de lo que es horizontal: “la horizontalidad de un plano”. Lo horizontal es paralelo al plano del horizonte y, por tanto, perpendicular a una dirección que representa convencionalmente la vertical. El plano horizontal es el plano que pasa por el observador y perpendicular a la dirección del hilo de la plomada, en un lugar determinado.

Hormiga. *Sin título*, 1995, (f.479).

En algún mito de la India aparecen como símbolos de “la pequeñez de lo viviente”, de su deleznablez y de su impotencia, pero también son aspectos de la vida que vence a la humana.

La hormiga es tenaz, disciplinada, trabajadora, acostumbrando a trabajar en equipo y en el subsuelo.

Huella. *Sin título*, 1998, (f.514); *Huella sobre blanco*, 2000, (f.539).

Señal que deja el pie del hombre o del animal, la rueda de un carro, de un tractor, etc. en la tierra por donde ha pasado. H.P.:“Un rumor indefinido, una flor que amanece, otra huella de tractor; aquella que en la huella, en el rastro, el poso, quedará como tal o cubierto en arrepentimiento o por esta otra decisión”.

Humedad. *Nubes negras*, 1991, (f.459).

En el plano de la vida natural, tiene un valor positivo, en el de la vida espiritual no tanto. La sequedad, el color, corresponden al predominio del fuego, elemento activo; la humedad, al del agua, elemento pasivo y de disolución.

Mitterrand en el año 1995, hablando de la casa donde nació y creció, dice: el marco es el mismo, y el olor a polvo, a humedad, a salitre, a yeso, también es el mismo, así como el perfume del jardín. Proust lo ha contado mucho mejor que yo, pero gracias a esos olores recupero “sensaciones muy poderosas”. La casa subsiste aún, cargada de recuerdos intactos. Creo que no hay muchos lugares así, que duren tanto mientras en su derredor el mundo se transforma a toda velocidad ⁸⁹.

Humo. *Casa en Comiols*, 1988, (f.425).

Es la antítesis del barro (agua y tierra), por corresponder a los elementos fuego y aire. En algunos folclores se atribuye poder benéfico al humo, al que suponen poseedor de una cualidad mágica para remover y ahuyentar las desgracias de hombres, animales y plantas. De otro lado, la columna de humo es un símbolo del eje valle-montaña, es decir, de la relación entre la tierra y el cielo. En este sentido, la columna de humo simboliza el camino de la hoguera hacia su sublimación. Según el alquimista Geber, “el humo es el alma separada del cuerpo”.

Imaginación. *Mirando dejaba pasar el tiempo I*, 1998, (f.510).

89 WIESEL, Elie. *François Mitterrand, memoria a dos voces*. Ediciones El País-Aguilar, Madrid, 1995, p. 26.

Las libertades que el espíritu toma con la naturaleza no designan realmente la naturaleza del espíritu.. Bachelard propone, al contrario, considerar la imaginación como una potencia mayor de la naturaleza humana. La imaginación, en sus acciones vivas, nos desprende a la vez del pasado y de la realidad. Se abre en el porvenir: "La imaginación reproductora es la prosa de la imaginación productora"⁹⁰.

Inconcebible. *Eran flores en los límites*, 2002, (f.558).

Hernández Pijuan dice: "Lo indeterminado, el azar, aportan a la obra, tal cantidad de condicionantes que la llevan a ser racionalmente inconcebible".

Inmensidad. *Perspectiva de color para un espacio verde*. 1976, (f.373).

Es la infinitud de la extensión, es la muchedumbre o el espacio grande.

Jarales. *Interior transparente*, 1985,) (f.401).

Planta arbustiva de hojas brillantes, con el revés pubescente, flores blancas y fruto en cápsula. Su palo es de punta aguzada y endurecida al fuego, se emplea como arma arrojadiza. También remite a terreno poblado de jaras. A una cosa o asunto muy enredado o intrincado.

Jardín. *Las flores de mi jardín*, 2000, (f.533).

El jardín es el ámbito en que la naturaleza aparece sometida, ordenada, seleccionada, cercada. Por esto constituye un símbolo de la conciencia frente a la selva (inconsciente), como la isla ante el océano. Es a la vez un atributo femenino en los emblemas de los siglos XVI y XVII. En los jardines tienen lugar muchas veces acciones de conjunción, o se guardan tesoros, lo cual está en plena conformidad con los significados asignados. Un sentido matizado del símbolo deriva de las características del jardín, en especial de forma y ordenación, niveles y orientación, lo cual corresponde ya a los principios generales que determinan el simbolismo del paisaje. No

90 BACHELARD, Gaston. *Op. cit.*, p. 26.

debemos dejar de citar el texto bizantino, que se cree del siglo XI, publicado por Margaret H. Thomson, "El jardín simbólico", en el que se expresa el simbolismo de diversas plantas, además del de la tierra, el agua, la cerca, el jardinero, etc.

Labrado. *Labrado*, 1996, (f. 487). *Caminos*, 1996, (f.485).

La idea de "campo labrado"; en el sentido más amplio, significa espacios, posibilidades abiertas. En esta acepción surgen los dioses uránicos como Maitra, al que se denomina "Señor de los Grandes Campos". Como dueño del cielo, asume la función de guía de las almas en su viaje de retorno⁹¹, en lo que coincide con otros dioses psicopompos, como Mercurio.

Labrar, cultivar la tierra, arar, realizar (hacer, causar) surcos continuos, rectos, en la tierra. Labriego es el labrador rústico. Labranza: cultivo de los campos. Arar abrir surcos en la tierra con el arado.

Lenguaje. *Casa en Comiols*, 1988, (f.425).

Hernández Pijuan "tiene su propio lenguaje", refiriéndose a sus alumnos de pintura les ayuda a que se encuentren a sí mismos en la búsqueda de su propia personalidad, de su propio lenguaje.

Desde los presocráticos muchos pensadores griegos equipararon "lenguaje" y "razón": ser un animal "racional" significa en gran parte ser "un ente capaz de hablar" y al hablar, reflejar el universo. De este modo el universo podía hablar de sí mismo a través del hombre. El lenguaje era equivalente a la estructura inteligible de la realidad. Desde los comienzos de la "filosofía del lenguaje", vemos hasta que punto están estrechamente unidas la cuestión del lenguaje y la de la realidad en cuanto realidad. No obstante las diferencias entre Heráclito y Parmenides ambos coincidían en considerar el lenguaje como un aspecto de la realidad: la "realidad hablante". El lenguaje es, en suma, para muchos presocráticos, "el lenguaje del ser".

91 CEPOLLARO, Andrea. *Il rituale mitriaco*. Roma, 1954, p. 46.

Los sofistas examinaron el lenguaje tanto desde el punto de vista gramatical como retórico y humano. Era muy común entre muchos pensadores propugnar una doctrina según la cual los nombres son "convenciones" establecidas por los hombres con el fin de entenderse. Este problema fue recogido por Platón en su diálogo "Cratilo". En esta obra aparecen Cratilo (que representa a Heráclito y defiende la doctrina de que los nombres están naturalmente relacionados con las cosas) y Hermógenes (que representa a Demócrito o a Protágoras y sostiene la doctrina de que los nombres son convencionales).

Aristóteles y los estoicos abundaron en consideraciones sobre el lenguaje. Aparte de las diferencias, fue común en ambas doctrinas la introducción de otro elemento además del lenguaje y la realidad: es el "concepto" o noción, que puede ser entendido como un concepto mental o lógico. Los problemas del lenguaje se complican desde entonces con la cuestión de la relación entre expresión lingüística y concepto formal, y cada una de estos conceptos, en cuanto expresados lingüísticamente, y la realidad. Todo ello hizo que los problemas del lenguaje no fueran estrictamente gramaticales sino también "lógicos". Sólo en la Edad Moderna aparece una "filosofía del lenguaje". Los filósofos modernos adoptaron dos actitudes generales respecto al lenguaje: una actitud de confianza en el lenguaje y su "poder lógico" (representada sobre todo por los racionalistas) y una actitud de desconfianza hacia el lenguaje (representada sobre todo por los empiristas). Fueron estos últimos los que pusieron de relieve que el lenguaje es un instrumento capital para el pensamiento, pero que a la vez hay que someter el lenguaje a crítica para no caer en las trampas que nos puede tender el abuso del lenguaje. Durante el siglo XX-XXI la filosofía del lenguaje ha alcanzado su mayor florecimiento. Incluso se ha llegado a considerar el análisis del lenguaje como la ocupación principal de la filosofía. Para Wittgenstein el lenguaje aparece primero como una especie de impedimento para conseguir el "lenguaje ideal" en donde la estructura del lenguaje se corresponde con la de la realidad. Al abandonar esta noción de lenguaje ideal, Wittgenstein lanzó la investigación del lenguaje por otras vías. En sus investigaciones

filosóficas afirma que lo más primario en el lenguaje no es la significación, “sino el uso”. Para entender un lenguaje hay que comprender cómo funciona. Para él existe una relación biunívoca entre las palabras y las cosas, y que las proposiciones que encadenan las palabras constituyen imágenes de la realidad. Esta teoría llamada atomismo lógico, tuvo influencia en Viena, y luego fue abandonada por el propio Wittgenstein en beneficio de una concepción más restringida y concreta, calificada de juego de lenguaje, en la que destaca el aspecto humano del lenguaje, es decir, impreciso, variable según las situaciones⁹².

En Heidegger el lenguaje aparece, primero, en la forma de la habladería como uno de los modos en que se manifiesta la degradación o inautenticidad del hombre. Frente a este modo inauténtico, la autenticidad parece consistir, no en el habla o siquiera en algún lenguaje, sino en el llamado de la conciencia. No queda sino un tipo de lenguaje que no es descriptivo, ni explicativo, ni interpretativo sino “conmemorativo”. El lenguaje, como un poetizar primario es el modo como puede efectuarse la irrupción del ser, de tal suerte que el lenguaje puede convertirse entonces en un modo verbal del ser⁹³.

Línea. *Comiols II*, 1988, (f.424).

Hernández Pijuan dice: “Un rumor indefinido, una flor que amanece, otra huella del tractor o esa línea, hasta ahora no vista, en el horizonte”.

La línea se puede expresar como una figura cuya imagen es un hilo muy fino; como un trazo largo, fino y continuo: un punto que se desplaza engendra una línea, también lo que forma un límite o una separación; también es una dirección continua hacia un punto determinado; seguir una línea recta en arte igualmente una línea traza los contornos. Una línea puede dividir el mundo.

Límite. *El marco limita el camino 1*, 2001, (f.543).

92 CASANOVA, Agustín. *Historia de la filosofía*, Ediciones Barna.S.A., Barcelona 1970, p. 85.

93 *Ibidem.*, p. 93.

Es la línea visible o imaginaria que señala el fin de algo o la separación entre dos cosas: el límite de una finca. El límite de la paciencia; ambición sin límites, también es el término, separación, línea común a dos territorios, países, etc., igualmente lo que determina hasta donde puede llegar una cosa: situación, dimensión, velocidad, edad, precio.

Linde. *El camino*, 1998, (f.513).

Es el límite o línea que divide terrenos, fincas etc., igualmente limita el fin de algo o la separación entre dos cosas. Hernández Pijuan: "Otra horizontalidad en los lindes, la luz deviene dorada y el paisaje se viste de blanco..."

Luz. *Folquer blanco*, 1989, (f.430).

Identificada tradicionalmente con el "espíritu". La superioridad de éste, afirma Ely Star⁹⁴, se reconoce inmediatamente por su intensidad luminosa. La luz es la manifestación de la moralidad, de la intelectualidad y de las siete virtudes. Su color blanco alude precisamente a esa síntesis de totalidad. La luz de un color determinado corresponde al simbolismo de éste, más el sentido de emanación. Pues la luz es también fuerza creadora, energía cósmica, irradiación. La iluminación corresponde, en lo situacional, a Oriente. Psicológicamente, recibir la iluminación es adquirir la conciencia de un centro de luz, y, en consecuencia, de fuerza espiritual.

Llanura. *Paisaje regla A B C*. 1973 (f.356).

Rilke en una frase dice: "La llanura es el sentimiento que nos engrandece: todo sentimiento que nos engrandece planifica nuestra situación en el mundo".

Al otro extremo de la llanura, situaríamos lo que dice Henri Bosco. "En la llanura, estoy siempre en otra parte, en otra parte flotante, fluida. Largamente ausente de mí mismo, y en ninguna parte presente, concedo

94 STAR, Ely. *Les Mystères de L'Être*, París, 1902-*Les Mystères du Verbe*, París 1908.

con demasiada facilidad la inconsistencia de mis sueños a los espacios ilimitados que los favorecen"⁹⁵.

Lluvia. *Rumor de lluvia*, 1991, (f.455).

La lluvia tiene un primer y evidente sentido de fertilización relacionado con la vida y con el simbolismo general de las aguas. Aparte, y por la misma conexión, presenta un significado de purificación, no sólo por el valor del agua como sustancia universal, agente mediador entre lo informal (gaseoso) y lo formal (sólido), admitido por todas las tradiciones, sino por el hecho de que el agua de la lluvia proviene del cielo. Por esa causa, tiene parentesco con la luz. Esto explica que, en muchas mitologías, la lluvia sea considerada como un símbolo del descenso de las influencias espirituales celestes sobre la tierra. En alquimia, la lluvia simboliza la condensación o albificación, ratificando el íntimo parentesco de su agua con la luz.

Cada gota de lluvia tiembla en el cristal turbio
y le dejan divinas heridas de diamante.

Son poetas del agua que han visto y que meditan
lo que la muchedumbre de los ríos no sabe.

¡Oh lluvia silenciosa, sin tormentos ni vientos,
lluvia mansa y serena de esquila y luz suave,
lluvia buena y pacífica que eres la verdadera,
la que amorosa y triste sobre las cosas caes!. Federico García Lorca⁹⁶.

Mar. *Paisaje Acotado* 1989, (f.439).

Su sentido simbólico corresponde al del océano inferior, al de las aguas en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire,

⁹⁵ En BACHELARD, Gastón *Op. cit.*, p. 242.

⁹⁶ GARCÍA LORCA, Federico. *Libro de poemas*, 1921. Colección Austral. Espasa Calpe, Madrid, 1985, p. 52.

gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte. El mar, los océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma. “Volver al mar” es como “retornar a la madre”, es morir.

Orígenes, por ejemplo, dijo: “Comprende que eres otro mundo en pequeño y que en ti se hallan el sol, la luna y también las estrellas”

Matiz. *Poniendo marco a la mirada 1*, 2002, (f.560).

Hernández Pijuan: “Puede ser cada una de las gradaciones que puede tener un color, captar distintos matices de un lienzo. Ese matiz en la luz, un rumor indefinido, una flor que amanece, otra huella de tractor o esa línea, hasta ahora no vista, en el horizonte y me recrea, en un caminar solitario, en esas nuevas sensaciones de los momentos donde nada parece moverse, en los que el campo dibuja otra vez las flores del jardín, la mirada descubre otra horizontalidad en los lindes, y la luz deviene dorada, florecen los almendros y los cerezos y el ‘paisaje’ se viste de blanco”.

“Son las vivencias que acotadas de un cuadro, señaladas en un dibujo, han ido perfilando lentamente mi trabajo”.

Memoria. *Memoria de paisaje II*, 1997, (f.500).

A veces se distingue entre el recuerdo y la memoria, considerándose el primero como el acto de recordar o bien como lo recordado (el campo arado o arando el campo), y la segunda como una capacidad, disposición, facultad, función etc. El recuerdo es en este caso un proceso psíquico, a diferencia de una realidad psíquica. La mencionada distinción tiene raíces antiguas. El problema de si la voluntad interviene o no interviene en la memoria fue durante la Antigüedad centro de numerosas discusiones. Todas ellas se basaban en la necesidad de hallar un equilibrio entre las diferentes facultades del alma, equilibrio que resultaba alterado desde el momento en que una de las facultades era subrayada frente a otras. Durante todo el curso de la época moderna se ha tratado y discutido el problema de la sede de la memoria. Dos concepciones últimas parecen haberse enfrentado: la que define la memoria como la

huella psicofisiológica dejada por las impresiones en el cerebro y reproducible mediante leyes de asociación, y la que ha tendido a considerarla como un puro fluir psíquico. Descartes había ya distinguido entre dos formas de memoria: la memoria corporal, consistente en vestigios o pliegues dejados en el cerebro, y la memoria intelectual, que es espiritual e incorporeal. Entre los filósofos que se han ocupado con particular atención del problema de la memoria y sus posibles formas puede mencionarse a Bergson y a William James. Agustín Casanova señala que según Bergson, la memoria puede ser memoria-hábito o memoria de repetición, y memoria representativa. La primera es la memoria psicofisiológica; la segunda es la memoria pura, que constituye la propia esencia de la conciencia. Este último tipo de memoria representa la continuidad de la persona, la realidad fundamental, la conciencia de la duración pura. Por eso se dice que la memoria, considerada en este sentido, es el ser esencial del hombre en cuanto entidad espiritual, pudiéndose definirlo, en cierto sentido, a diferencia de todos los demás seres, como el ser que tiene memoria, "que conserva su pasado y lo actualiza en todo lo presente, que tiene, por consiguiente, historia y tradición". La memoria pura sería así fundamento de la memoria propiamente psicológica, es decir, de la memoria en cuanto retención, repetición y reproducción de los contenidos pasados. Pero a la vez, esta memoria representaría no sólo el reconocimiento de los hechos pasados, sino el revivir efectivo, aun sin conciencia de su anterioridad, el "re-cordar" en el sentido primitivo del vocablo como reproducción de estados anteriores o, mejor dicho, como vivencia actual que lleva en su seno todo o parte del pasado.

Agustín Casanova dice que según William James, puede tenerse memoria sólo de ciertos estados de ánimo que han durado algún tiempo-estados que James llama sustantivos. La memoria es un fenómeno consciente en tanto que es conciencia de un estado de ánimo pasado que por un tiempo había desaparecido de la conciencia. No puede considerarse propiamente como memoria, la persistencia de un estado de ánimo, sino sólo su reaparición. La memoria debe referirse al pasado de la

persona que la posee; además debe ir acompañada de un proceso emotivo de creencia. La memoria no es una facultad especial; no hay nada único, dice James, en el "objeto" de la memoria. Este es sólo un objeto imaginado en el pasado al cual se adhiere la "emoción" de la creencia; el ejercicio de la memoria presupone la retención del hecho recordado y su reminiscencia. La causa, tanto de la retención como de la reminiscencia, es la ley del hábito del sistema nervioso trabajando en la asociación de ideas⁹⁷.

Mirada. *Caminos*, 1999, (f.524).

Hernández Pijuan: "Pensar con la mirada...". "Este saber convertir la mirada en pensamiento desde los resortes que dan a la mirada valor de pensamiento".

Mirar, o simplemente ver, se identifica tradicionalmente con conocer (saber, pero también poseer) ⁹⁸. De otro lado, la mirada es, como los dientes, la barrera defensiva del individuo contra el mundo circundante; las torres y la muralla, respectivamente de la "ciudad interior". En Wagner, principalmente en "Tristán", la mirada de amor es un acto de reconocimiento, de ecuación y de comunicación absoluta.

Misterio. *Évora Rosa II*, 1991, (f.451).

Hernández Pijuan: "El artista si está ya se hará...aunque si trataremos de obtener, de evidenciar, de sentir, el misterio de la presencia del arte". "No se trata de hacer arte, sino de obtener el misterio de aquella presencia".

El misterio lo podemos entender como cualquier cosa muy recóndita, que no se puede comprender o explicar o como cosa incomprendible para la mente humana, muy difícil de entender o interpretar: "los misterios de la vida". Los misterios ofrecían una representación total de la vida humana en sus relaciones con los poderes divinos: mezclaban lo

97 CASANOVA, Agustín. *Op. cit.*, p. 43. TORELLÓ, Ramón. *Op. cit.*, p. 89. PANOFSKY, Erwin. *Idea*. Ediciones Cátedra S.A., Madrid 1981, p. 66.

98 LICHTENBERGER, André. *L'Homme et son devenir selon le Vêdânta*. Les Petits Fils de Plon et Nourrit et Cie., París, 1941, p. 88.

sobrenatural con el más vulgar realismo. Misterioso: encierra misterio: Mirada misteriosa.”

Montaña. *Comiols II*, 1988, (f.427); *Sensa lluna*, 2002, (f.561).

La diferencia de significaciones atribuidas al simbolismo de la montaña deriva, más que de multiplicidad de sentido, del valor de los componentes esenciales de la idea de montaña: altura, verticalidad, masa, forma. Del primero derivan interpretaciones como la de Teillard⁹⁹, que asimila montaña a elevación interna, o transposición espiritual de la idea de ascender. La verticalidad del eje principal de la montaña, de la cima a la base, la identifica con el eje del mundo y, en lo anatómico, con la columna vertebral. Por sus proporciones generalmente grandiosas, la montaña simboliza, en China, la grandeza y generosidad del emperador, siendo el cuarto de los doce emblemas imperiales. Pero el simbolismo más profundo de la montaña es el que le otorga un carácter sagrado, refundiendo la idea de masa, como expresión del ser, y la verticalidad. Los templos-montaña, cual el Borobudur, los zigurats mesopotámicos o los teocallis (entre los aztecas del México prehispánico: templo) precolombinos, se edifican a imagen de este símbolo. La montaña corresponde por su forma, que, vista desde arriba, se ensancha progresivamente, al árbol invertido cuyas raíces están en el cielo y cuya copa, en la parte inferior, expresa la multiplicidad, la expansión del universo, la involución y la materialización. Por ello, puede decir Eliade¹⁰⁰ que la cima de la montaña cósmica no sólo es el punto más alto de la tierra, es el ombligo de la tierra, el punto donde dio comienzo la creación, la raíz. El sentido místico de la cima proviene también de que es el punto de unión del cielo y la tierra, centro por el cual pasa el eje del mundo, ligando los tres niveles.

La montaña forma una mandorla (intersección del círculo del cielo y del de la tierra), la cual constituye el crisol de la vida, encerrando sus dos

⁹⁹ TEILLARD, Ania. *Op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁰ Vid. ELIADE, Mircea, *Tratado de la historia de las religiones*, Madrid, 1954. También en *Images et symboles*, París 1952.

antípodas (bien y mal, amor y odio, fidelidad y traición, afirmación y negación). Los animales que representan la totalidad de la mandarla son la ballena y el tiburón. En esa montaña se alza, en las leyendas hindúes, el castillo de Indra; el de Marte en las romanas, y es la morada del rayo, del águila bicéfala y del Géminis. Se le da el nombre de "montaña de piedra" y es a la vez morada de los vivos (exterior) y de los muertos (interior, cavernas). En la tradición occidental, el símbolo del monte sagrado se encuentra en la leyenda del Graal, como Montsalvat (monte de la salvación o de la salud) y que, según Guénon, es tan pronto "montaña polar" como "isla sagrada", pero siempre lugar inaccesible o difícilísimo de encontrar (centro del laberinto). En general, la montaña, la colina, la cima, están asociadas a la idea de meditación, elevación espiritual. Desde el momento en que una montaña deja casi, por así decirlo, su carácter terrestre y material, para convertirse en imagen de una idea, cuantos más elementos pertenecientes a esa idea asuma, más claridad y fuerza tendrá. Por ello, el monte Meru de la India se considera en forma de pura pirámide de siete caras (las siete esferas planetarias, las siete virtudes esenciales, las siete direcciones del espacio) y cada cara tiene uno de los colores del arco iris. En su aspecto total, la montaña fulgura blanquísima, lo que la identifica como montaña polar e imagen sintética de la totalidad (pirámide) teniendo a la unidad (cima) según los conceptos de Nicolás de Cusa.

Naturaleza. *Campo con cipreses*, 1988, (f.419).

La alegoría de la naturaleza fue expuesta por el escritor del siglo XII Alaoin de Lille, en su obra "De planctu naturae", diciendo que lleva una diadema, cuyas pedrerías están constituidas por las estrellas: doce joyas simbolizan los signos del zodiaco; siete piedras simbolizan el Sol, la Luna y los cinco planetas. Es éste un concepto netamente astrobiológico, cuya característica esencial es la de llevar el rigor de lo numérico a lo vital y la vivacidad de las plantas y animales a lo astral, mineral y abstracto.

Nenúfar. *Flors sobre negre 2*, 1999, (f.520).

El nenúfar es una planta acuática que se cultiva en los estanques de agua, por sus grandes hojas flotantes y sus flores de pétalos blancos, amarillos o rojos puede remitir a los nenúfares de Monet, por la riqueza y la diversidad de sus transparencias tal como podemos ver en *Paisaje Ocre II*, 1997, **(f.416)**

Noche. *Proyecto para un paisaje*, 1991, **(f.460)**.

Relacionada con el principio pasivo, lo femenino y el inconsciente. Hesíodo le dio el nombre de madre de los dioses por ser opinión de los griegos que la noche y las tinieblas han precedido la formación de todas las cosas. Por ello, como las aguas, tiene un significado

Noria. *Paisaje con luz blanca 2*, 1991, **(f.461)**.

Remite a cualquier trabajo pesado y siempre igual en el que no se adelanta nada. Podría ser este lienzo, en el caso de que el artista no se fuera renovando ya que este no es el caso de Hernández Pijuan: "Lo repetitivo cansa".

Nubes. *Nube y lluvia 5*, 1990, **(f.446)**; *Nube blanco 2*, 1991, **(f.453)**.

Presentan dos aspectos principales; de un lado se relacionan con la niebla, con el mundo intermedio entre lo formal y lo informal. De otro, constituyen el océano de las aguas superiores, el reino del antiguo neptuno. En el primer aspecto, la nube simboliza las formas como fenómenos y apariencias, siempre en metamorfosis, que esconden la identidad perenne de la verdad superior. En el segundo caso, las nubes son progenitoras de fertilidad y pueden relacionarse analógicamente con todo aquello cuyo destino sea dar fecundidad. Por ello, según las claves del antiguo simbolismo cristiano, las nubes son asimiladas a los profetas, pues las profecías son agua oculta de fertilización y de origen celeste. Por lo mismo señala Bachelard que la nube es tomada también (simbólicamente) "como mensajero".

Oficio. *Paisaje de Horta*, 1950, **(f.300)**.

Se entiende como ocupación habitual de la persona, como profesión de alguna arte mecánica. El mecánico o bajo, en oposición a las artes liberales; haber aprendido un buen oficio. Hernández Pijuan dice: "Los grandes éxitos son ajenos al oficio".

Orden. *Regla de 20 cts. sobre cuadrícula, 1972, (f.337); Las flores de mi jardín, 2000, (f.533).*

Como disposición o arreglo, el orden es, según Aristóteles: "Una de las formas o clases de la medida. Esta debe entenderse sin embargo, en sentido ontológico, y no sólo como arreglo especial de cosas entre sí o de las partes entre sí de una cosa". Por eso Aristóteles vincula el orden en tanto que disposición con el hábito y supone que la diferencia fundamental entre ambos reside en la menor permanencia del primero. Desde este punto de vista puede entonces decirse también que el orden es una determinada relación recíproca de las partes. Esta es la opinión que se atribuye a San Agustín y a Santo Tomás, aún cuando estos dos autores no conciben siempre del mismo modo la noción del orden.

Para San Agustín, el orden es uno de los atributos que hace que lo creado por Dios sea bueno. Dios ha creado las cosas según forma, medida y orden. El orden es una perfección. Desde el punto de vista metafísico, el orden es la subordinación de lo inferior a lo superior, de lo creado al Creador; supone una jerarquía ontológica.

También Maimónides insiste en la existencia de una jerarquía de esferas o inteligencias que median entre Dios y las criaturas. De estas esferas o inteligencias la última es el intelecto activo que influye sobre las almas racionales poseedoras de intelecto pasivo. La naturaleza no tiene inteligencia ni facultad ordenadora, esta organización emana de un principio intelectual y es obra de un ser que ha impreso esas facultades en todo lo que posee una facultad natural. La definición que da Santo Tomás de orden - cierta relación recíproca de las partes- presupone la jerarquía ontológica a que se refiere San Agustín. Pero en Santo Tomás la noción de orden está complicada con la de sitio (Giotto), incluye algún modo del antes y del después. El orden sería entonces la disposición de una

pluralidad de cosas u objetos de acuerdo con la anterioridad y la posterioridad en virtud de un principio.

Hay una diferencia notoria entre la concepción medieval del orden y muchas de las concepciones modernas. El concepto moderno del orden se refiere a una relación de realidades entre sí; el medieval, a la relación completamente distinta de la cosa real con su idea. En la época moderna, por consiguiente, el orden sufre un proceso de desontologización y de cuantificación que lo convierte en una "disposición geométrica y numérica" y, desde luego, a partir del predominio del análisis, reducible siempre a la última. En algunos casos el orden dentro del pensamiento moderno es entendido nuevamente en un sentido muy aproximado al griego y al medieval. Para Leibniz, que el mundo esté "ordenado" significa primariamente que está, antológicamente jerarquizado. Hay orden, porque hay un principio de ordenación según el cual cada cosa está en su lugar. Ello no quiere decir que Leibniz tenga en cuenta solamente el orden ontológico, quiere decir más bien que este orden es el fundamento de todas las demás especies de orden-el físico, el matemático, etc. Leibniz trata de unir el pensamiento tradicional con el moderno; el orden es una jerarquía, pero también una serie, o, si se quiere, es una jerarquía porque es una serie, y toda serie es de algún modo jerárquica". De acuerdo con cierta tendencia a subrayar las cuestiones del conocimiento frente a las cuestiones sobre la realidad, parece como si el orden fuera primariamente para muchos autores modernos un orden "del conocer". Además, se tiene menos en cuenta el orden sobrenatural para insistir en el orden natural: El orden, en suma, parece residir en las cosas mismas en cuanto son conocidas. De ahí el paso de la idea de orden a la de "regularidad y uniformidad" de la naturaleza. En lo concerniente a la noción de orden como noción primaria o "exclusivamente formal", diremos que orden es definido como la disposición de un conjunto de entidades, por ejemplo: el orden de los números naturales, el orden de los puntos de una línea. De un modo más formal el orden es definido como la relación entre miembros de una clase según la cual unos miembros preceden a otros. Los miembros son llamados

con frecuencia elementos: se dice, pues, que hay orden entre elementos de un conjunto. Las nociones usadas en la teoría lógica y matemática del orden son nociones pertenecientes a la doctrina de las relaciones¹⁰¹.

Paisaje. *Memoria de Paisaje*, 1972, (f.344).

Las “estrellas” apagadas / llenan de ceniza el río / verdoso y frío. / La “fuente” no tiene trenzas. / Ya se han quemado los nidos / escondidos. / Las “ranas” hacen del cauce / una siringa encantada, / desafinada. / Sale del monte la “luna”, / con su cara bonachona / de jamona.

Una “estrella” le hace burla / desde su casa de añil / infantil. / El débil color rosado hace cursi el horizonte / del monte. / Como lo hemos visto siempre / el “agua” se va durmiendo, / Sonriendo. / Un murciélago me avisa / que el “sol” se esconde doliente en el poniente.

Federico Garcia Lorca¹⁰².

Partiendo de un punto de vista deductivo, el paisaje, todo paisaje, puede ser concebido como la mundificación de un complejo dinámico originariamente inespecial. Fuerzas internas liberadas se despliegan en formas que revelan por sí mismas el orden cualitativo y cuantitativo de las tensiones. Una cresta montañosa es un gráfico. Podemos considerar como ejemplo de lo expuesto los paisajes que aparecen en los sueños. Aparte del fenómeno de recuerdo, reminiscencia o asociación compleja de percepciones distintas, los paisajes y lugares que se ven en los sueños no son ni arbitrarios e indeterminados, ni objetivos: son “simbólicos”, es decir, surgen para explicar momentos en que determinadas influencias distintas se superponen en grado variable de mezcla y combinación. El paisaje así constituido tiene una existencia fantasma sostenida solamente por la verdad, duración e intensidad del sentimiento causante. La forma exactamente igual de lo que acontece en morfología física, es el

101 CASANOVA, Agustín. *op. cit.* 35. También Vid. TORELLÓ, Ramón, *op. cit.*, p. 116 y GOMBRICH, Ernst H. *El sentido del orden*. Ediciones Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 88.

102 GARCIA LORCA, Federico. *Libro de poemas*, 1921, *Paisaje*, junio 1920. Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1985, p. 103.

diagrama de la fuerza. Ahora bien lo dicho para el paisaje soñado vale para el paisaje visto cuando es elegido, es decir, cuando una interpretación automática e inconsciente nos revela una afinidad que nos hace detenernos en él, buscarlo, volver repetidamente. Se trata entonces, no de una creación mental, pero sí de una analogía que determina la adopción del paisaje por el espíritu, en virtud de las cualidades que posee por sí mismo y que son las mismas del sujeto. El subjetivismo concierne sólo a la elección. La intelección del significado de un paisaje es ya plenamente objetiva, como lo son los valores simbólicos de los colores o de los números; ya los chinos presintieron esto con extraordinaria claridad. Luc Benoist nos dice que el arte chino ha dado siempre más importancia al paisaje que al hombre (como figura) y al macrocosmo que al microcosmo. Si el hombre superior ama el paisaje, dice Kouo-hi, ¿cuál es la razón?. Las colinas y los jardines son lugares que siempre frecuentará el que busca cultivar su naturaleza original; las fuentes y rocas dan una alegría constante al que se pasea silbando, la doctrina tradicional precisó que los diferentes mundos (o lugares) no son en realidad sino estados diferentes. De ahí que los lugares elegidos sean la imagen-coyuntura que en ellos se desenvuelve.

Mircea Eliade¹⁰³ afirma que de hecho, el hombre no elige nunca el lugar; se limita a descubrirlo; uno de los procedimientos para descubrir los emplazamientos es la orientación; ahora bien, para la comprensión del sentido simbólico de un paisaje hay que leer en él: lo dominante y lo accesorio, el carácter general, el carácter de sus elementos. Cuando una expresión cósmica domina, lo unifica todo y es el elemento el que habla más que el paisaje; por ejemplo: el mar, los desiertos, las llanuras heladas, la cumbre de una montaña, las nubes y el cielo. Cuando hay "equilibrio" y variedad de factores es cuando la necesidad e interpretación es mayor; debe buscarse entonces el orden espacial del paisaje dentro de una demarcación que lo límite y particularice, estructurándolo a manera de una construcción u obra de arte.

103 ELIADE, Mircea. *Op. cit.*, p. 104.

Finalmente los elementos naturales y artificiales que concurren y su ordenación: árboles, arbustos, plantas, lagos, fuentes, pozos, rocas, arenas, casas, escaleras, bancos, cavernas, jardines, vallas, puertas, etc. también el color dominante o los colores en contraste tienen importancia, y el sentimiento general de fecundidad o infecundidad, de claridad o tenebrosidad, de orden o desorden. Los caminos tienen interés predominante; tal como vemos en - *El camino*, 1998, **(f. 513)**- lo mismo las corrientes de agua. La tradición persa señala que, al fin del mundo, cuando Ahrimán sea vencido para siempre, las montañas se aplanarán y toda la tierra será una gran llanura.

Pastosidad. *Espacio ocre*, 1989, **(f.437)**.

El artista dice: "La pastosidad de la pintura al óleo, en la densidad del color, en la 'aparente' monocromía....."

"La pastosidad es de consistencia blanda y moldeable, semejante a la masa, es espesa, pegajosa; seca, es suave, voz pastosa. A veces Hernández Pijuan mezcla el óleo con esmalte para que la obra adquiera una mayor pastosidad.

Patio. *Bajo el patio*, 1997, **(f.504)**.

El patio es un espacio cerrado por paredes o galerías que queda en el interior de un edificio, y que suele estar al descubierto; en las casas de campo es el espacio que queda entre los edificios y que puede ser abierto o cerrado

Personalidad. *Espacio verde con un árbol*, 1974, **(f.358)**.

Hernández Pijuan dice cuando se refiere a sus alumnos, que les puede ayudar a que se encuentren a sí mismos en la búsqueda de su propia "personalidad, de su propio lenguaje".

Tal como dice María Corral¹⁰⁴, Hernández Pijuan es un pintor "difícil de clasificar", sus obras son de una "personalidad" indiscutible, no se pueden

104 CORRAL, María. *Joan Hernández Pijuan tornant a un lloc conegut 1972-2002*. MACBA,

copiar, ya que tira del hilo continuamente en búsqueda constante de nuevos horizontes; lo que si se puede absorber es su "simplicidad", su "personalidad" y su "quehacer".

Pino. Nos puede remitir a *Dos árboles*, 1989, (f.436).

Como otros árboles de hoja perenne, es símbolo de la inmortalidad. Las coníferas cuya forma es piramidal participan además del significado asociado de esta forma geométrica. Los frigios (gorro frigio, tocado semejante al de liberto de la Roma antigua, que fue el emblema de la libertad durante la Revolución francesa) eligieron el pino como árbol sagrado y lo asociaron al culto de Atis. Las piñas se consideraron como símbolos de fertilidad.

Plantas. *Marquesa 3*, 1983, (f.396).

Imagen de la vida, expresan la manifestación del cosmos y la aparición primera de formas. Especialmente simbolizan el carácter "naciente" de la vida de las plantas acuáticas. Las imágenes cósmicas se representan en la India emergiendo de una flor de loto. De otro lado, el hombre, que se sabía próximo biológicamente a los animales, no pudo ocultarse que, en cambio, su posición erecta tenía más similitud a la del árbol, el arbusto y la "misma hierba", que no con la posición a ras de tierra del animal, con excepción de las aves celestes. Así, mientras el totemismo estableció relaciones entre los hombres y un determinado animal, la época astrobiológica presenta numerosas asimilaciones o conexiones de seres míticos y plantas. Particularmente, las vidas que han tenido un fin violento se suponen continuadas bajo formas de vegetación, en metamorfosis. El dios del antiguo Egipto Osiris, el dios griego de la vegetación Atis, y el dios fenicio también de la vegetación Adonis, entre tantas otras deidades se relacionan íntimamente con las plantas. Otro aspecto esencial de éstas es un ciclo anual, que patentiza el misterio de la muerte y la resurrección pudiéndose simbolizar por ellas.

Barcelona 2002. Comentario de Maria Corral como consecuencia de la entrevista en dicho catálogo: Conversación en voz baja.

Poesía. *Tignes 2*, 1987, (f.414).

El poeta nos ha demostrado que lo grande no es incompatible con lo pequeño. Y se piensa en Baudelaire que, a propósito de las litografías de Goya, podría hablar de "Vastos cuadros en miniatura" ¹⁰⁵ y en que podría decir que un pintor sobre esmalte, Marc Beaud, "sabe aparecer grande en lo pequeño" ¹⁰⁶. Bachelard dice que "lo minúsculo y lo inmenso son consonantes" y Joë Bousquet escribe: "Me hundo en las dimensiones minúsculas ofrecidas por la distancia, inquieto de medir en ese empequeñecimiento la inmovilidad donde me siento retenido"¹⁰⁷.

Polvo. *Campo de flores 1*, 2002, (f.552).

Disolución del mineral, es decir, estado de máxima destrucción, aún perceptible, de la forma más baja de la realidad a la metrología o ciencia de la medida humana. Por tanto, el polvo, como la ceniza tiene un sentido negativo relacionado con la muerte.

Juan Oró afirma: "Provenimos de polvo de estrellas y en estrellas nos convertiremos"¹⁰⁸.

Poso. *Pintura 5-63*, 1963, (f.305).

El poso es el sedimento del líquido contenido en una vasija: reposo. También como señal, huella, que queda en el espíritu de alguna cosa pasada: le queda un poso de amargura en muchos casos tiene un sentido de metáfora, como "el poso cubierto en arrepentimiento".

Pradera. *Signos sobre un espacio (paisaje) dorado*, 1976, (f.374).

Bachelard señala que la pradera, creada por el agua del río, es de por sí un tema triste y que, en la verdadera pradera de las almas, no crecen sino asfódelos o el gamóm que es una planta liliácea de flores blancas y raíces tuberculosas. Los vientos no encuentran en ella árboles canoros (de

105 BAUDELAIRE, *Curiosidades estéticas*, Mexico, Siglo XXI, 1974, p. 627.

106 *Ibidem*, p. 577.

107 BOUSQUET, *Le meneur de lune*, Gallimard, París, 1941, p. 162.

108 RICART, M. y CERRILLO, A. "Oró se convierte en polvo de estrellas". *La Vanguardia*, Barcelona, 4 septiembre 2004, p. 29.

canto de ave grato, melodioso y armonioso), sino sólo las ondas silenciosas de la hierba uniforme. Dice el autor citado que ya Empédocles habló de la pradera¹⁰⁹.

Prudencia. *Hernández Pijuan de paseo por Folquer, (f.1); Camino, 1996, (f.489).*

Moderación, cautela en la manera de ser y actuar, implica sensatez y buen juicio.

Rama. *Verde negro y blanco, 1986, (f.411).*

Con flores o frutos tiene el mismo significado que guirnalda. En el sistema jeroglífico egipcio significa ceder, flexionar.

Reducción. *Díptico I, 1978, (f.379).*

En lógica se llama reducción, en primer lugar, a la reducción de las figuras del silogismo a la primera figura. En segundo término al método de la prueba indirecta llamado a veces razonamiento apagógico, y con más frecuencia reducción a lo absurdo y reducción a lo imposible. Los escolásticos definían la reducción a lo absurdo como un procedimiento en el cual se sume en el antecedente la contradictoria de la conclusión negada con una de las premisas ya admitidas infiriendo de un modo perfecto la conclusión incompatible con una de las premisas aceptadas. La reducción es un método que se contrapone al de la deducción. La reducción puede referirse tanto a un objeto real como a un objeto ideal. Hernández Pijuan considera su obra como "reduccionista".

Reflexión. *Memoria del Sur 6, 2002, (f.563).*

Hernández Pijuan dice: "Una obra, cuando sale del taller en que ha estado realizada, dejará de ser un objeto solamente de uso personal de su creador, para convertirse en objeto de 'reflexión' del espectador...de la sociedad".

¹⁰⁹ BACHELARD, Gastón. *Op. cit.*, p. 56.

La definición de reflexión-entendida en un sentido puramente psicológico-es la del abandono de la atención al contenido intencional de los actos para volverse sobre los actos mismos. La reflexión sería, según eso, una especie de inversión de la dirección natural o habitual de los actos, con lo cual se crearían las condiciones necesarias para la reversión completa de la conciencia y el logro de la conciencia de sí mismo. Es evidente que, aunque calificada de psicología, la "reflexión" del sujeto sobre los actos incluye una idea de la conciencia y del problema del conocimiento que no puede limitarse en todos los casos a la psicología. En verdad es el problema del conocimiento el que permite un análisis completo de todas las cuestiones relacionadas con los actos reflexivos. Esto ha ocurrido sobre todo en la idea de reflexión sustentada por Locke y Hume. El primero define la "reflexión" como sentido interno, como algo contrapuesto esencialmente a la sensación; la reflexión significa por ello aquella noticia que el espíritu adquiere de sus propias operaciones, y del modo de efectuarlas, en virtud de lo cual llega a poseer ideas de estas operaciones en el entendimiento. Por medio de la "reflexión" se adquieren, según Locke, las ideas o representaciones generales. A su vez, Hume clasifica las impresiones en dos clases: sensaciones y reflexiones. Las sensaciones surgen, según él, originariamente del alma por causas desconocidas. En cuanto a las reflexiones, derivan en gran manera de nuestras ideas, y esto del siguiente modo: una impresión golpea primeramente los sentidos y nos hace percibir calor o frío, sed o hambre, placer o dolor, de una clase u otra. De esta impresión surge una copia tomada por el espíritu que permanece después de cesar la impresión: "A esto llamamos idea"; cuando vuelve al alma esta idea de placer o dolor produce las nuevas impresiones de deseo y aversión, esperanza y temor, que pueden ser llamadas propiamente impresiones de reflexión, porque se han derivado de ella. Estas otras son copiadas por la memoria y la imaginación y se convierten en ideas, que acaso dan origen a su vez a otras impresiones e ideas. De modo que las impresiones de reflexión son sólo antecedentes de sus correspondientes ideas, pero consecuentes de las impresiones de sensación, y derivadas de ellas. Aun cuando ningún

conocimiento era posible, según Locke y, sobre todo, Hume sin referencia a la impresión originaria, ninguno de estos filósofos intentó desarrollar una teoría radicalmente “reduccionista” de la reflexión, y sus análisis de ésta fueron más bien de tipo fenomenológico. En cambio algunos otros conciben la reflexión como esencialmente reductible a la sensación, o mejor dicho, al acto de atención a la sensación surgido a su vez de sensaciones. Las dificultades psicológicas y, sobre todo, gnoseológicas (como ciencia o doctrina del conocimiento) planteadas por el problema de la reflexión fueron recogidas por Kant, que llama reflexión a “la conciencia de la relación entre las representaciones dadas y nuestras diferentes fuentes de conocimiento”; de ahí el tránsito a la reflexión trascendental, por lo cual se determina el origen sensible o intelectual de la comparación de las representaciones dadas.

El concepto de reflexión incluye casi siempre multitud de cuestiones pertenecientes a varias esferas, su significado suele variar grandemente de acuerdo con el predominio dado por cada filósofo a una esfera determinada. La significación del concepto adopta, según los casos, un giro preponderantemente metafísico, lógico, psicológico o gnoseológico-trascendental. Así, por ejemplo, la concepción de la reflexión adoptada por el idealismo post-kantiano, y en particular por Fichte, es de índole casi exclusivamente metafísica: la “reflexión” es entonces la posición del Yo por sí mismo. Algo parecido sucede con Hegel que trata la reflexión en la doctrina de la esencia. “Reflexión equivale en Hegel en gran parte a la relación o a sistema de relaciones”. La reflexión puede ser “reflexión ponente”: que es la racional y, por ello, relativa, pero se trata de una relación fúndante; la “reflexión externa”: es la que constituye el punto de partida para la determinación de la cosa como esencia; y la “reflexión determinante”: es la síntesis de la reflexiones ponente y externa y es la base para cualesquiera ulteriores determinaciones de la cosa-las llamadas por Hegel “determinaciones reflexivas”, tales como la identidad, la diferencia, la oposición etc. La fenomenología ha hecho asimismo un uso amplio del concepto de reflexión, y especialmente Husserl ha intentado concebirlo, por así decirlo neutralmente, como el conjunto de actos que

hacen evidente las vivencias. La reflexión husserliana no es, pues, meramente una percepción psicológica interna, sino una operación que incluye la aprehensión inmanente de las esencias¹¹⁰.

Regla. *Regla amarilla*, 1972, **(f.339)**; *Regla de 20 cts., sobre cuadrícula*, 1972, **(f.337)**.

Instrumento largo y delgado, con aristas vivas y rectilíneas, que se usa especialmente para trazar “líneas rectas o efectuar mediciones”. Pauta, utensilio para “rayar el papel”. Conjunto de principios por los que se rige la vida de religiosos o de una congregación. Poner en regla, “ordenar, normalizar”. Regla desplaza sobre otra regla de cálculos rápidos, basado en el empleo de logaritmos, formado por una regla graduada móvil, provista de otras graduaciones. Sentido del orden en la obra de Joan Hernández Pijuan.

Roca. *Celda Blanca*, 1967, **(f.309)**, *Poniendo marco a la mirada 1*, 2002, **(f.560)**.

Puede considerarse de validez el simbolismo atribuido por los chinos a la roca que, según ellos, significa “permanencia” (un sentido de permanencia), solidez y solidaridad consigo misma. Como la piedra, en muchas tradiciones se considera a la roca como morada de un dios. Una tradición del Cáucaso dice: “Al comienzo, el mundo estaba cubierto de agua. El gran dios creador permanecía entonces en el interior de una roca”. Parece, pues, que la intuición humana considera las piedras (mito de Deucalión) y rocas origen de la vida humana, mientras la tierra (inferior por su mayor disgregación) es madre de la vida vegetal y animal. Se atribuye al mineral un significado místico, en relación con el sonido que da al ser percutido y con la unidad que presenta en virtud de su solidez y cohesión.

110 Vid. SADABA, Javier. *Filosofía contada con sencillez*, Maeva Ediciones, Madrid. 2002, p. 54.

Ruiseñor. *Paseando 2, (Tot caminant 2)*, 1999, (f.525).

Oímos al “ruiseñor” el pájaro más famoso
de los “canoros” que durante la incubación
el macho canta de noche.

Gastón Bachelard¹¹¹.

Sensaciones. *Los álamos del Segre VIII*, 1982, (f.387).

“Remite a la impresión de que las cosas se producen en el alma por medio de los sentidos”. Es una información recibida por el sistema nervioso central, cuando uno de los órganos de los sentidos reacciona ante un estímulo externo. “El arte es un producto de sensaciones”, somos una enorme biblioteca de conocimientos, el artista es el sacerdote velador, se le abre la biblioteca y actúa como los místicos, por ejemplo, San Juan de la Cruz, “la inspiración es un momento místico”, Picasso, inspiración, sensación: “la inspiración, mejor que te encuentre trabajando”. Tenemos que traducir los conocimientos interiores para que los demás los puedan cambiar, pintando, esculpiendo, etc.; el espectador los sentirá (leerá) y por resonancia verá la obra.

Sensibilidad. *Poniendo marco a la mirada 1*, 2002, (f.560).

El artista dice: “La luz deviene dorada, florecen los almendros y los cerezos y el paisaje se viste de blanco...”. Este párrafo es de una sensibilidad intrínseca pura.

Sensible, “Sensibles”. Se ha opuesto, tradicionalmente, lo sensible a lo inteligible. Esta contraposición ha sido descrita de muy distintas maneras: el mundo de las cosas y el de las ideas, objeto respectivamente de la opinión y del saber (Platón); el objeto de la percepción sensible u objeto de los sentidos y el objeto de la aprehensión inteligible u objeto de la inteligencia (Aristóteles); el mundo físico y el mundo meta-físico; el conocimiento sensible y el conocimiento intelectual, etc. Estas diversas especies de contraposición entre sensible y lo inteligible pueden agruparse

111 BACHELARD, Gastón. *Op. cit.*, p. 190.

en dos principales: la concepción metafísica según la cual lo sensible y lo inteligible son dos mundos o dos modos de ser, y la concepción gnoseológica, según la cual se trata de dos formas de conocimiento. En muchos autores la contraposición de referencia es tanto metafísica como gnoseológica, pero se ha manifestado con frecuencia la tendencia a subrayar el aspecto metafísico y a subordinar a él el aspecto gnoseológico. Sin embargo algunos filósofos (como Kant) han indicado que no hay que hablar de dos mundos, sino sólo de dos formas de conocimiento. Aristóteles entiende lo "sensible", a diferencia de lo intelectual, o inteligible, como un modo de percibir, si bien este modo de percibir tiene sus propios objetos, que son los llamados "sensibles". La doctrina aristotélica de los "sensibles" es importante, no sólo por la influencia que ha ejercido sobre muchos filósofos, sino también por las diferencias introducidas en "los sensibles" y la correspondiente terminología. Según Aristóteles, los "sensibles" (u "objetos de los sentidos o del sentir") pueden dividirse en tres clases: dos directamente perceptibles y uno perceptible incidentalmente. Los sensibles directamente perceptibles pueden ser perceptibles por un sólo sentido o perceptibles por cualquiera y todos los sentidos. Los sensibles perceptibles por un solo sentido son sensibles tales como lo que pueden llamarse "sensibles visuales" (perceptibles por la vista). Los sensibles perceptibles por cualquiera y todos los sentidos son sensibles tales como los que son llamados "sensibles comunes" (como el tamaño que puede percibirse a la vez por la vista y el tacto). Los sensibles indirectamente perceptibles o sensibles incidentales son "sensibles" tales como una sustancia individual (así, dice Aristóteles, el objeto blanco que vemos es hijo de Diáres; el ser hijo de Diáres es "incidental"- o accidental-al color blanco directamente perceptible). Sólo los objetos del sentir que son los directos y no incidentales, afirma Aristóteles, pueden considerarse como los sensibles en sentido estricto.

La terminología usada por Aristóteles fue adoptada y traducida por Santo Tomás y otros escolásticos. Se habla asimismo de sensible para referirse a las cualidades sensibles. Estas se han concebido con frecuencia

como cualidades secundarias, asimismo llamadas cualidades secundarias de la sensación¹¹².

Sensualidad. *Ocre con flores*. 1997, (f.507).

El artista afirma: "Sensualidad visual que la obra reclama, mi gusto es por la pintura pintada".

La sensualidad se aplica a los gustos y deleites de los sentidos, a las cosas que los incitan o satisfacen; en filosofía es la doctrina que pone exclusivamente en los sentidos el origen de las ideas.

Sentido. *Sin Título*, 1999, (f.518).

Hernández Pijuan: "La pintura no es algo para hacer bonito, sino que es algo para dar un sentido".

Sólo en época relativamente reciente se ha investigado el problema del "sentido" como una cuestión separada; lo usual era antes confundir el ser y el sentido y considerar que la mención de uno implicaba necesariamente la referencia al otro. Así para la metafísica que podríamos llamar tradicional, lo que se consideraba el ser era a la vez lo que poseía sentido, de tal suerte que el ser y el sentido de éste equivalían aproximadamente a la misma cosa.

La investigación fenomenológica sobre el "sentido" ha permitido, en cambio, no sólo poner entre paréntesis la mentada identificación, sino inclusive considerar como relativamente separados los distintos significados del término "sentido". Por lo tanto, se ha estimado que el "sentido" no puede sin más confundirse con la significación de un término o de una proposición. El "sentido" puede ser estudiado también desde el punto de vista de la significación, pero siempre que ésta incluya no sólo la relación, sino asimismo la "coordinación del signo con el objeto". También la falta de "sentido" o el contrasentido se manifiestan de modo distinto en cada uno de los "sentidos". Algunos consideran el "sentido" como una peculiar "dirección" que, a su vez, constituye una de las dimensiones

¹¹² Vid CASANOVA, Agustín. *Historia de la filosofía*, Editorial Barna, S.A. Barcelona 1970, p.42.

esenciales del mundo del espíritu en sus dos formas: subjetivo y objetivo. Para algunos, ser y sentido son lo mismo; para otros, el sentido es más amplio que el ser; para otros, el ser es más amplio que el sentido. Esta cuestión ha sido atacada por Heidegger al plantear el problema del sentido del ser.

Desde el punto de vista psicofisiológico se entiende por "sentido" la facultad de experimentar ciertas sensaciones, facultad que se realiza mediante órganos llamados también sentidos (vista, oído, tacto, etc.). Tradicionalmente, se han clasificado los sentidos según los órganos, pero, en realidad, hay múltiples facultades de sentir, no sólo por combinación de los órganos sensibles, sino inclusive por la posibilidad del llamado sentido común o sentido de los sentidos. Todos estos sentidos son llamados externos, a diferencia del llamado sentido interno o íntimo, que tiene una significación puramente psíquica y que equivale a veces a conciencia, conocimiento, o percepción de la interioridad psíquica¹¹³.

Significado. *Doble espacio verde*, 1973, (f.352).

Hernández Pijuan: "La verdad, que puede aparecer cuando se produce el diálogo con el soporte y la materia, hará que el material deje de ser materia para convertirse en obra, en significado".

Significación y significar, estos términos son multívocos. En el lenguaje cotidiano se manifiesta con frecuencia que significar equivale a "querer decir". Pero cuando preguntamos lo que "querer decir" expresa nos encontramos con varias respuestas. Según ellas la significación puede ser: 1º Expresión de un propósito o intención subjetiva, como cuando se dice: "lo que significo es esto". 2º Sentido de un vocablo o de una frase, como cuando se dice: caballo significa "animal solípedo fácilmente domesticable". 3º Representación de una cosa, de un acontecimiento o de un signo, como cuando se declara que la luz roja en el cruce de una calle "significa" que no se puede pasar. 4º Realidad "incorpórea" equivalente al pensamiento "objetivo" mentado por el pensar subjetivo. 5º

¹¹³ Vid CASANOVA, Agustín. *Historia de la filosofía*, Editorial Barna, S.A. Barcelona 1970, p. 91.

Concepto o cosa significada: el elemento conceptual de la significación, hasta el punto de que “cosa significada” quiere decir “cosa significada mediante un concepto”, es el caso expuesto de Hernández Pijuan. 6º Relación con algo significado por una expresión.

Según Husserl, la significación es lo que es expresado como núcleo idéntico en multitud de vivencias individuales diferentes. Husserl pone de relieve, que la significación puede ser entendida asimismo como lo que nombra una expresión si se toma la expresión y no la vivencia de la significación como punto de partida.

La celda de mí mismo llena de sorpresa.

El muro pintado con cal de mi secreto ¹¹⁴.

Signo. *Huella sobre blanco*, 2000, (f.539).

El color como signo nos puede llevar a la buganvilla; el signo de una vela o el humo en el horizonte; la mente nos puede llevar a un barco.

El problema del signo ha sido fundamental en la mayor parte de las corrientes filosóficas; su tratamiento implica una multitud de cuestiones que abarcan la lógica, la teoría del conocimiento y aún la metafísica. Para muchos autores antiguos, el signo es una señal, y especialmente una señal verbal por medio de la cual se representa algo. Tal pensaron los estoicos, quienes desarrollaron ampliamente la teoría de los signos. Los escépticos consideraron asimismo como especialmente importante el problema. Sus teorías y definiciones sobre esta cuestión fueron tan relevantes, que constituyeron lo que podría llamarse una doctrina clásica. Ésta predominó en la filosofía medieval; en la lógica medieval el signo era lo que se llamaba vulgarmente término, pero podría ser entendido en varios sentidos. Podía ser un signo que representase la cosa designada, podía ser un signo que condujera al conocimiento por medio de una “similitud”, podía también ser un signo que condujera al conocimiento de otra cosa mediante otra conexión distinta.

114 BADRINAS, Ramón. *Imágenes indecibles. Espacio, tiempo, sensación*, Trabajo dirigido por Mariana Escribano, Facultad de Bellas Artes, Barcelona 28 de mayo, 1997.

Los racionalistas modernos se ocuparon de los signos sobre todo como elementos capaces de constituir una doctrina universal de signos que pueden referirse a toda las ideas que pueda albergar un espíritu humano. Así ocurre con Descartes y Leibniz. En muchos casos los signos eran considerados como símbolos, y estos eran estimados como “los elementos conceptuales que correspondían a los elementos reales”. En cambio los pensadores ingleses de tendencia empirinista y nominalista concibieron el signo como aquello que, siendo aprehendido puede hacer pensar en algo anteriormente conocido, como el efecto, que se dice ser de la causa.

Hoy prepondera la doctrina que afirma que el signo puede ser considerado como algo que sostiene tres tipos de relación: con otros signos (sintaxis), con objetos designados por el signo (semántica) y con el sujeto que lo usa (pragmática). El estudio general de los signos es la “semiótica”. Dada la importancia de los lenguajes naturales y artificiales es comprensible que las investigaciones semióticas, lógica y no lógicas, hayan adquirido una gran importancia en el pensamiento contemporáneo¹¹⁵.

“Signo” se infiere, efectivamente, en una serie de términos afines y distintos: “señal, índice, icono, símbolo, alegoría”, son los principales rivales del “signo”¹¹⁶. Para encontrar una variación de su sentido hay que recurrir a otros rasgos (presencia / ausencia). Según sean estos rasgos positivos o negativos (marcados o no marcados), cada término del campo se diferencia del de los vecinos.

La contradicción terminológica estriba esencialmente en el índice (para Peirce el índice es existencial, para Wallon no lo es) y en el “símbolo” (para Hegel y Wallon hay una relación de analogía-o de motivación entre los dos relata del símbolo, pero no para Peirce; además para Peirce el

115 TORELLÓ, Ramón. op. cit, p.112. También Vid CHOMSKY, Noam. MILLER, George A. *El análisis formal de los lenguajes naturales*, Alberto Corazón. Editor, Madrid, 1963, p. 144.

116 BARTHES, Roland. *Elementos de semiología*. Alberto Corazón Ediciones Madrid, 1971, p. 88.

Este concepto fue claramente expresado por San Agustín: “Signum est res...” “Un signo es una cosa que, además de la especie introducida por los sentidos, remite, de por sí, la mente a otra cosa”.

símbolo no es existencial, mientras que si lo es para Jung). En particular, “señal e índice, símbolo y signo” son los términos correlativos de dos funciones diferentes, capaces de llegar a una oposición general (como en Wallon que tiene una terminología más completa y más clara), mientras que los términos “icono y alegoría” permanecen relegados al vocabulario de Peirce y Jung. Diremos, por lo tanto, con Wallon que la “señal y el índice” forman un grupo de “relata” carentes de representación psíquica, mientras que en el grupo contrapuesto, “símbolo y signo”, esta representación existe; que, además, la “señal” es inmediata y existencial, frente al “índice”, que no lo es (es sólo un rastro); que, para terminar, en el “símbolo” la representación es analógica e inadecuada (el cristianismo “sobrepasa” a la cruz), frente al “signo”, en el cual la relación es inmotivada y exacta (no existe analogía entre la palabra buey y la imagen buey, que coincide perfectamente con su *relatum*)¹¹⁷.

Silencio. *Paisaje vertical*, 1980, (f.383).

¡Ah! ¡De cuantos silencios, en la vida que envejece, no hay que acordarse!¹¹⁸.

El artista dice: “Palabras y silencios que habrá que ajustar en la contemplación para que tengan sentido, para que nos hablen de lo que está visible o de eso más oculto que puede hallarse en su interior”. “Abstracción de hablar.....falta de ruido”.

Nos remite a la ausencia de todo ruido o sonido. Estar callado o de abstenerse de hablar; silencio, sin protestar, sin quejarse...

“Silencio” de las profundidades.

Silencio oscuridad.

Silencio luminoso.

Sábana de cama extendida como un imperio.

Superficie de algo.

Del largo tiempo parado.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 77.

¹¹⁸ En BACHELARD, Gastón. *Op. cit*, p. 217.

El silencio libera
manifestaciones sutiles.
Sube dulcemente a la superficie del lago
como sobre una hoja de papel.
Grafismos apenas perceptibles
como caricias.
El silencio es gris
(el blanco es gris contaminado)
el blanco es el todo
aparece como
nada
mientras que el negro es la nada.
Luz blanca
Ser es ser algo
es ser diferente
ser parte
ser competente.

Un sonido ha roto el silencio.
Por un instante.
El vuelo de un pájaro blanco
Borra los trazos.
Las "huellas" del viento sobre la arena
alteran las dunas
los trazos del viento sobre la superficie
del agua inmóvil
se borran enseguida
nada turba el reino del silencio".

Pic ADRIAN¹¹⁹.

Rilke escribe, "Las obras de arte nacen siempre de quien ha afrontado

119 DIEZ DE LA FUENTE, Marisa. *Espai Vau, Pic Adrian, Art principal*, Centre d'Art Santa Mónica. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1977, p.18.

el peligro, de quien ha ido hasta el extremo de una experiencia, hasta el punto que ningún humano puede rebasar. Cuanto más se ve, más propia, más personal, más única se hace una vida”.

Un silencio de paz y alegría
a través de nosotros vuelan
los “pájaros” en “silencio”.
Oh yo que quiero crecer,
miro hacia fuera, y el “árbol” crece en mí,
Vemos que el mundo es grande, pero en nosotros es profundo como el
“mar”.

RILKE¹²⁰.

Sellado está el “silencio” y oigo el “rumor” del “mar”
que el silencio golpea una vez y otra vez”.

Gastón BACHELARD¹²¹.

Nosotros decimos: “El silencio es hermano gemelo de la palabra”.

“Hay silencios que hablan”

Símbolo. *Doble blanco con un huevo, 1970, (f.319).*

Algunos autores utilizan la palabra “símbolo” como sinónimo de “signo”. Sin embargo, lo corriente es utilizar el término “símbolo” como una clase particular de signo. En tal caso, se suele considerar que los símbolos son signos no naturales, signos conscientes, signos convencionales. Algunos autores señalan que lo que caracteriza al signo es el hecho de ser individual, a diferencia del símbolo, que es de carácter social, colectivo. Suele variar el sentido de símbolo según la realidad por medio de la cual se representa el objeto simbolizado; “un objeto sensible puede representar una idea o viceversa”; puede haber correspondencia analógica entre ideas o entre dos objetos sensibles, etc. El símbolo puede caracterizarse asimismo por la intención con que un sujeto lo utiliza; en este caso

120 En BACHELARD; Gastón. *Op. cit.*, p. 259.

121. *Ibidem*, p. 145.

hablaremos de propósito representativo, evocativo, etc. Si se quiere buscar alguna nota en común a todas estas acepciones, parece que sólo una, muy amplia, es aceptable: "símbolo significa meramente figura, por medio de la cual se designa una realidad con la conciencia de que hay entre ella y el símbolo utilizado una distancia que solamente puede ser colmada por un acto práctico y nunca estrictamente teórico". En este sentido cabe entender el uso que se ha hecho del símbolo y del simbolismo en diversas doctrinas, tanto en las epistemológicas (estudio crítico del desarrollo, métodos y resultados de la ciencia) como en las filosófico-religiosas. Dentro de las primeras el símbolo es el modo como se ha expresado una realidad a través de notaciones "conceptuales", lingüísticas, o significativas, no correspondientes a un universo inteligible.

Por un lado, cuando el símbolo se aproxima al signo, se establecen distinciones parejas a las formuladas para este último. Por otro lado, se habla de distintos tipos de símbolos, tales como símbolos expresivos (palabras) sugestivos (formas) y sustitutivos (usados en la lógica y la matemática). Algunos consideran los símbolos desde un punto de vista "puramente formal", negando los aspectos sugestivos y hasta expresivos a que antes he aludido. Otros, en cambio, sostienen que es imposible dar ninguna significación al símbolo si no va cargado con implicaciones psicológicas.

Unos, combaten el simbolismo "formalista" al decir que la característica que determina el simbolismo es precisamente el hecho de que la cosa, que una reflexión ulterior califica de símbolo no es un símbolo, sino un vehículo directo, una corporificación concreta, una encarnación vital. Otros han intentado solucionar este conflicto estableciendo una serie de distinciones entre dos opuestos: el símbolo puramente "formal" y el símbolo puramente representativo o "corporificador" de naturaleza esencialmente designativa y ostensiva; en otros términos, entre el signo puramente convencional y el signo puramente natural, con los estadios intermedios existentes entre ambos.

Una doctrina general y suficientemente amplia de los símbolos no podrá abstenerse, en todo caso, de determinar todas las funciones simbólicas, sin

caer en interpretaciones unilaterales de tales funciones. Así, se rechazará la concepción exclusivamente representativa del símbolo, al modo de doctrina primitiva, para la cual “el símbolo no sólo designa el objeto, sino que es el objeto”. Se rechazará también la consideración exclusivamente emotiva del símbolo, e igualmente la teoría de la función exclusivamente simbólico-enunciativa, que tiende a un “formalismo” de índole puramente convencional y sustitutiva. Una analogía del símbolo será entonces necesaria para poder incluir todas las significaciones y funciones posibles, teniendo siempre en cuenta que el símbolo es un vehículo y que, por consiguiente, no puede confundirse ni con la cosa simbolizada, ni con el acto psicológico que la simboliza, ni tampoco con la concepción a que el símbolo se refiere o con la significación que anuncia¹²².

<u>L</u>	<u>ll</u>
Jo	Jo
só	só
bri	bri
fi	fi
de lli	de lli
dret	Mon tronc
i prim	és un jonc
fins	ma flor
al cim	un rubí
colliu-me	Tinc
quan floriré	cinc
teixiu-me	fulles
i us vestiré	en la flor
d'un llani-llini	totes belles
blanc com l'armani	i vermelles
	com un cor. Jacint Verdaguer (f.2) .

122 CASANOVA, Agustín. *Op.cit*, p. 66.

Este verso, actúa como símbolo; al conocer la personalidad de Hernández Pijuan, nos puede remitir a él, así como la escultura, **(f. 2)**¹²³.

Síntesis. *Caminando 1*, 2000, **(f.534)**.

Hernández Pijuan: ".....soy hombre de síntesis".

Significa, literalmente, "composición", es decir "posición de una cosa con otra, un concepto con otro". "Síntesis equivale primariamente a unión, o unificación". Como el resultado de una unión, integración, es más complejo que cualquiera de los elementos unidos, integrados, puede decirse que en general la síntesis es "la acción o el efecto de pasar de lo más simple a lo más complejo". En muchos casos se entiende la síntesis como el paso de lo simple a lo complejo, como paso de lo universal a lo particular. Por esta razón se consideró el silogismo como una síntesis, a diferencia de la inducción, que fue estimada como un análisis. Especialmente desde comienzos de la época moderna se considera el método sintético o método compositivo como uno en que se procede desde unas cuantas premisas a una serie de conclusiones, o bien de unos cuantos pensamientos u objetos simples a una serie de pensamientos u objetos compuestos. "La síntesis es composición, porque compone lo complejo a partir de lo simple".

Kant entiende la síntesis como unificación: "Por síntesis, en un sentido más general, entiendo el acto de reunir las diferentes representaciones unas con otras, y de 'aprehender' lo diverso de ellas en un solo acto de conocimiento." Se produce la síntesis de representaciones mediante las formas puras de la intuición del espacio y el tiempo; la síntesis es también

123 DEGLI, Marine. *Esculturas. África, Asia, Oceanía, Américas*. Editions Musée du Louvre des Sessions, París 2000. Escultura zulú. Región de Kwazulu - Natal, Sudáfrica. Cabría suponer que sirvió de bastón de danza debido a sus grandes dimensiones, lo que desmentiría su origen zulú. Aunque el excesivo refinamiento de esta cuchara permite suponer que ha sido encargada para una circunstancia particular a un escultor famoso y que no ha sido ejecutada para fines utilitarios por los hombres de un poblado, como era muy a menudo el caso. Las líneas gráciles de esta obra muy ligera, la curva elegante del cuello desmesuradamente alargado, el volumen de los senos y las nalgas que constituyen un contrapunto a lo estilizado de las piernas, no podían ser más que el fruto del trazo de un artista que había transgredido, en absoluta libertad, los cánones estilísticos de su cultura, los compromisos de su función, para alcanzar lo universal. El dibujo sobre la nalga y bajo el pubis, recuerda *S/T 7* y *S/T 8*, 2000, **(f.535)** y el dibujo del pubis recuerda *Memoria del ciruelo 2*, 2000, **(f.537)**.

la unificación de los elementos de la representación por medio de las formas puras del entendimiento, puede practicarse la síntesis por unificación a base de las ideas de la razón.. Especialmente es la noción kantiana de síntesis en el plano del entendimiento; toda la deducción trascendental de las categorías está fundada en la síntesis. Puede inclusive decirse que para Kant “conocer” es fundamentalmente “sintetizar” y especialmente “sintetizar representaciones”. “Síntesis y conocimiento son en Kant prácticamente la misma cosa; puede concebirse el progreso del conocimiento como un progreso en las diversas síntesis posibles”. Sólo una condición se impone: que la síntesis efectivamente sintetice, es decir que haya elementos sobre los cuales opere realmente la síntesis.

La noción de síntesis fue desarrollada asimismo por los idealistas alemanes, los cuales, además, destacaron hasta el extremo “el carácter creador y productor de la síntesis”: tal sucede en Fichte. Los elementos contradictorios que el análisis descubre en cada proposición son unidos, según Fichte, por una síntesis. Tanto el análisis- que es, en rigor, una “antítesis”-como la síntesis presuponen una tesis. La síntesis une y, al unir produce lo unido; pero el carácter productor y creador de la síntesis depende de la tesis; este aspecto creador de la síntesis ha sido mantenida en la mayor parte de las corrientes filosóficas que, de algún modo o de otro, sea desde el punto de vista del idealismo, o bien desde el ángulo del positivismo espiritualista, han procurado ver lo que había de trascendente en los hechos. Esta realidad trascendente puede residir en los hechos mismos o en el espíritu que los concibe. En todos los casos podrá hablarse de un “rasgo creador” en la síntesis. A veces se considera la noción de síntesis en Hegel como distinta de las anteriores. En cierta medida la noción hegeliana de síntesis es parecida a la que encontramos en Fichte¹²⁴.

Sol. *El sol se pone en Comiols II*, 1990, (f.442).

124 Vid CASANOVA, Agustín. *Op. cit*, p. 58.

Según nuestro punto de vista, el sol es el mejor pintor de sombras. Teogónicamente (generación de los dioses del paganismo) expresa el momento de máxima actividad heroica en la transmisión y sucesión de poderes que se verifica a través de las generaciones de deidades (ser divino o esencia divina; cada uno de los falsos dioses de los gentiles o idólatras). Así tras Urano, Saturno y Júpiter, aparece Helio Apolo. En alguna ocasión, surge el Sol como sucesor directo e hijo del dios del cielo. Señala Krappe que hereda uno de los atributos más importantes y morales de ese dios: lo ve todo y, en consecuencia, lo sabe todo. En la India, Sûrya es el ojo de Varuna; en Persia, el de Ahura Mazda; en Grecia, Helio es el ojo de Zeus (como Urano). En Egipto es el ojo de Ra. En el islam es el ojo de Allah. Con su carácter "juvenil" y filial dominante, el Sol queda asimilado al héroe, por oposición al padre, que es el cielo, aunque a veces se identifique con él. Por ello, el arma del cielo es la red (estelar), el poder de ligar; y el arma del héroe es la espada (asimilada al fuego). También por esta causa los héroes son exaltados al rango solar e incluso identificado con el Sol. En un período determinado de la historia, y en un nivel cultural dado, el culto solar es dominante si no el exclusivo.

No podemos olvidar que Roma, el máximo poder político de la Antigüedad y la creadora del sentido de la historia, entronizó la hierofanía solar, que en el Imperio dominó netamente, a veces en íntima relación con Mitra. El Sol en el horizonte era ya definido por los egipcios del Imperio Antiguo como "brillo, esplendor". De otro lado, era forzoso que la imaginación primitiva y astrobiológica estableciera una relación entre el Sol y la Luna, similar a la existente entre el cielo y la tierra. Sabido es que, para la inmensa mayoría de pueblos, el cielo es símbolo del principio activo (asimilado al sexo masculino y al espíritu), mientras la tierra simboliza el principio pasivo (femenino y materia); sin embargo, en alguna ocasión aparece invertida la identificación. Lo mismo acontece con el Sol y la Luna.

Jung indica que el Sol es, en realidad, un símbolo de la fuente de la vida y de la definitiva totalidad del hombre, aunque aquí hay una desviación probablemente. Pues la totalidad sólo está representada por el "conjunto"

del Sol y la Luna, como rey y reina, hermano y hermana. La desaparición brusca del Sol tras el horizonte se relaciona con la muerte violenta de los héroes, como Sansón, Heracles, Sigfrido, etc. El Sol, además de iluminar y dar calor es el distribuidor de las supremas riquezas, simbolizadas en la alegoría por las gotas de oro que caen, como el mito de Dánae, sobre la pareja humana. En sentido afirmativo, este arcano simboliza gloria, espiritualidad, iluminación. En sentido negativo, vanidad o idealismo incompatible con la realidad.

Soledad. *"Caminando por Folquer", (f.1).*

La soledad se entiende como carencia de compañía, estado o circunstancia de estar sólo. Lugar desierto o tierra no habitada. Tristeza y melancolía que se siente por la ausencia de alguna persona o cosa. Hernández Pijuan: ".....es el horizonte y me recreo en un caminar solitario, en esas nuevas sensaciones...."

Cuando se profundiza la gran soledad del hombre, las dos inmensidades se tocan, se confunden. En una carta Rilke tiende, con toda su alma, hacia "esta soledad limitada, que hace de cada día una vida, esta comunión con el universo, el espacio en una palabra, el espacio invisible que el hombre puede, sin embargo, habitar y que lo rodea de innumerables presencias"

El espacio no está en ninguna parte. El espacio está en sí como la miel en el panal¹²⁵.

Sombra. *Espacio verde con huevo, 1973, (f.349).*

Como el Sol es la luz espiritual, la sombra es el "doble" negativo del cuerpo, la imagen de su parte maligna e inferior. Entre los pueblos primitivos está generalmente arraigada la noción de que la sombra es un "alter ego", un alma, idea que se refleja en el folklore y en la literatura de las culturas avanzadas. Frazer ya indicó que es frecuente que el primitivo considere su sombra, o su imagen en el agua o en un espejo, como su

125 BACHELARD, Gaston. *Op.cit*, p. 240.

alma o una parte vital de sí mismo. Jung denomina sombra a la personificación de la parte primitiva e instintiva del individuo.

Sonido. *Rumor de lluvia*, 1991, (f.456).

Es la sensación producida en el oído (excitando el órgano de la audición) por el movimiento vibratorio de los cuerpos. “Tenemos un objeto que se aleja a una velocidad centrífuga de vértigo; de repente un objeto punzante se interpone en su camino y lo detiene de forma brusca, voraz, repelente y vehemente, con los correspondientes chirridos estrepitosos y estruendosos: sonidos redondos, largos, sensitivos, de un sabor desagradable transmitiendo un calor bochornoso, sembrando el caos”. Este sonido es la antítesis de la obra de Hernández Pijuan

Soporte. Vertical: *Vertical luz*, 1977, (f.376). Horizontal: *Horizontal*, 1978, (f.378).

El artista dice: “Así pues, formatos muy horizontales en dípticos y trípticos, en doble hoja; verticales muy altos y estrechos, que deberán situarse no tanto como cuadros, en sentido tradicional de la palabra, sino ‘como espacios modulados’, ‘casi de silencio’, la opción del soporte es siempre importante cuando se pretende un resultado claro y mínimo. Ante la elección del soporte y formato habré dedicado especial atención, además de al lienzo, al papel, en el que no encuentro un ‘soporte’ cualquiera, sino por sus propias y determinadas características, algo así como la piel de la pintura”.

También se entiende como soporte: apoyo, sostén, lo que sirva para sostener algo. En este caso el “soporte” vertical, horizontal, se refiere al lienzo y también como soporte se refiere al papel.

Sueños. *Cinco espacios dorados*, 1976, (f.375).

Una de las fuentes principales del material simbólico. Desde la Antigüedad se les prestó gran atención, distinguiéndose entre sueños ordinarios y extraordinarios (por la persona soñante, el valor de las imágenes oníricas y por las circunstancias del sueño). Se creyó en la

existencia de sueños premonitorios, en una verdadera adivinación por medio del sueño, sea de hechos generales y lejanos, o de hechos concretos e inmediatos. Los mejores ejemplos están en la Biblia: son los sueños de José (Gen 37,5-11). El interés por los sueños ha llevado a codificar repertorios de significados, en “diccionarios de los sueños” de escaso o nulo valor místico y científico, aunque pueden contener datos verdaderos por tradición o información. Desde Freud, la interpretación simbólica de sueños ha constituido una de las vías mayores del psicoanálisis (de series de sueños mejor que de sueños aislados aún importantes). Por su concreto simbolismo, relacionado con un tema esencial en la tradición, como el de la “escalera”, vamos a transcribir el sueño que tuvo un mártir poco antes de ser puesta ante la prueba suprema, siendo frecuente que los cristianos presos por su religión tuvieran sueños netamente simbólicos o premonitorios: “Rogué, en efecto, y he aquí lo que me fue mostrado: una escalera de oro, de gran altura, subía hasta el cielo, escalera estrecha que se podía subir sólo uno a uno; a cada lado de ella había todo género de objetos de acero: espadas, lanzas, garfios, cuchillos; bajo la escalera estaba un gran dragón dispuesto a acometer a quienes quisieran subir.” (Diario de santa Perpetua, documento del año 203).

Tacto. *De la casa y el árbol-I*, 1989, (f. 634): Aguatinta con papel “china” contracolado.

Es el sentido corporal distribuido por todo el cuerpo, mediante el cual se aprecian las sensaciones de contacto de los objetos y las cualidades de éstos, de presión, de calor y frío; también la manera que tiene un objeto de impresionar el sentido del tacto, sentimiento delicado de las conveniencias de la medida, delicadeza: falta de tacto. Hernández Pijuan nos dice: “La experiencia de su mano en el tacto, en la acción y en la creación parece indicar que si el pensamiento es condición de la mano, la mano es también la condición del pensamiento.....”

Tensión. *Paisaje de memoria 2*, 1999, (f.522).

Hernández Pijuan dice: "Que de un cuadro mío me digan, que es bonito, que es feo, que tiene gracia o no etc. etc. pero si me dicen que no tiene tensión "no me gusta nada".

La tensión es sinónimo de emoción, angustia, estado de un cuerpo sometido a la acción de estas fuerzas, puede provocar un fuerte estado emocional.

He presenciado el instante en que Hernández Pijuan comienza a pintar, (la mano puesta al servicio de la combinación o mezcla de idea, intelecto, acción: "todo su físico está en absoluta y pura tensión, mi impresión fue como si fuera a comerse el lienzo, casi a rasgarlo enérgicamente por medio de la espátula"; posteriormente asistí al concierto para piano, violín y violonchelo en Do mayor op. 56 triple, la acción hacia el chelo de Lluís Claret en el instante de comenzar el concierto y dar sentido a las cuerdas; la actitud fue idéntica a la de Hernández Pijuan y así hasta el final, la tensión de su intelecto, su cuerpo, la mirada, sus gestos, puestos al servicio de la tensión de cada uno de sus dedos hacia y sobre cada una de las cuerdas del chelo y éstas transmitiendo la tensión al espectador: sonora, vibrante, sensual, lírica, ternura, etc.

Ternura. *Árbol sobre blanco*, 1993, (f.468).

Nos remite a una actitud cariñosa y afable; es una expresión de cariño, afecto y amistad. Comprensión, piedad, aflicción, humanidad, sentimiento, sensibilidad, compartir, conmover, enternecer, partir el corazón, partir el alma, benigno, altruista, sentimental, triste, etc.

Tiempo. *Doble espacio negro*, 1972, (f.331).

Napoleón a sus generales: "El espacio se puede recuperar, el tiempo no"

Señala Berthelot que la ordenación del tiempo suele proceder de la del espacio, en especial del de la de la semana. Efectivamente, el conocimiento de las siete direcciones del espacio (dos por cada una de las tres dimensiones, más el centro) origina la proyección de ese orden en

el tiempo. El domingo-o el día de descanso-corresponde al centro y, por la relación que une entre sí a todos los centros, ligándolos al centro primordial o místico, al divino origen, ese día tiene carácter sagrado. El descanso expresa la inmovilidad del centro, mientras las otras seis direcciones son dinámicas. De otro lado, el centro en espacio y en tiempo no sólo se halla en estos dominios sino que puede encontrarse como aspecto espiritual. Por ello dice Elkin: "No debe pensarse que la época mítica es simplemente un tiempo pasado, sino también un presente y un futuro; tanto un estado como un período". A esa zona circular del centro corresponde en rigor lo inespacial e intemporal, lo no formado, es decir, la "nada mística" oriental, el agujero del símbolo del cielo chino, el Pi de jade. Eliade señala que, in illo tempore, todo era posible. Las especies y las formas no estaban fijadas, eran "fluidas". Indica este autor que el retorno de ese estado señala el fin de la temporalidad. La idea de que el tiempo (la semana) proviene de la organización del espacio debe, en realidad, ser sustituida por la noción de que son el resultado de un mismo principio. De acuerdo con ello, "el espacio puede ser considerado conjuntamente con el tiempo. En el espacio se producen, a la vez que en el tiempo, las fases: no manifestación-manifestación-no manifestación, que constituyen el ciclo de la vida. Los egipcios simbolizaron o, mejor, vieron este proceso en el transcurso del sol y su "viaje nocturno por el mar".

Tijera. *Pequeño detalle sobre 110 cm., 1972, (f.332). Tijera acotada, 1972, (f.348).*

La tijera es el símbolo de conjunción, como la cruz, pero también atributo de las místicas hilanderas que cortan el hilo de la vida de los mortales. Por ello, símbolo ambivalente que puede expresar la creación y la destrucción, el nacimiento y la muerte.

En la obra de Hernández Pijuan la tijera es símbolo de cortar, acotar y dividir el espacio, como podemos observar también en la obra de Lucio Fontana.

Transformación. *Sobre un camino blanco*, 2002, (f.549).

El artista dice: “Lo que contará será esta transformación de la emoción en materia y de la materia en elemento de expresión, en elemento poético”.

Es la acción y efecto de transformar, también la conversión de ciertos tipos de estructuras de la lengua en otras, por medio de reglas explícitas. También en sentido metafórico, como es en este caso

Vacío. *Paisaje blanco*, 1992, (f.464).

El artista dice: “Hay días en que te encuentras vacío sin la tensión necesaria”.

El vacío es una idea abstracta, en contraposición a la “nada mística” que es la realidad inobjetiva, informal, pero en la que se encuentra todo germen. En este caso el vacío a que se refiere el artista es un vacío psicológico. En el sistema jeroglífico egipcio, el vacío se representa como lugar que se produce por la pérdida de la sustancia necesaria para formar el cielo, asimilándose así al espacio. En el sarcófago de “Seti I” hay una imagen del vacío, que consiste en el vaso del “Nou” lleno hasta la mitad, formando semicírculo invertido, que se completa con el otro semicírculo, el cual aparece desplazado a un lado del anterior.

Valoración. *Friso de copas*. 1968, (f.316).

El concepto de valor en un sentido filosófico general, como concepto capital en la llamada “teoría de valores”, y también “axiología” y “estimativa”. Característico de esta teoría es que no solamente se usa el concepto de valor, sino que se procede a reflexionar sobre el mismo y a determinar la naturaleza y carácter de valor y de los llamados juicios de valor. Ello distingue la teoría de los valores de un sistema cualquiera de juicios de valor. Semejantes sistemas son muy anteriores a la teoría de los valores propiamente dicha, ya que muchas doctrinas filosóficas, desde la Antigüedad, contienen juicios de valor. Muy común fue en ciertas doctrinas antiguas equiparar “el ser” con “el valor” y, más especialmente, “el ser verdadero” con “el valor” (Platón). La equiparación del ser con el

valor no es todavía una teoría de los valores. Cuando Nietzsche interpretó las actitudes filosóficas no como posiciones del pensamiento ante la realidad, "sino como la expresión de actos" de preferir y preferir (como omitir y, o prescindir de una persona o cosa), dio gran impulso a lo que se llamó luego "teoría de los valores". El propio Nietzsche tenía conciencia de la importancia de la noción de valor como tal, hablaba de valores y de inversión de todos los valores. De este modo se descubría el valor como fundamento de las concepciones del mundo y de la vida. No cabe confundir la teoría pura de los valores con un sistema de preferencias estimativas; la teoría pura de los valores o axiología pura es paralela en gran medida a la lógica pura. La axiología pura trata de los valores, en cuanto tales, como entidades objetivas, como cualidades irreales, de una irrealidad parecida al del objeto ideal, pero en manera alguna idéntica a él. Los valores son cualidades irreales, porque carecen de corporalidad, pero su estructura difiere de los objetos ideales, asimismo irreales, pues mientras estos últimos pertenecen propiamente a la esfera del ser, sólo de cierto modo puede admitirse que los valores "son". Además el valor no puede confundirse con el objeto ideal, porque mientras este es concebido por la inteligencia, el valor es percibido de un modo no intelectual, aun cuando lo intelectual no pueda tampoco excluirse completamente de la esfera de los valores.

El valor depende de los "sentimientos" de agrado o desagrado, del hecho de ser o no deseados, de la subjetividad humana individual o colectiva; otros han estimado que lo único que hace el hombre frente al valor es reconocerlo como tal y aun considerar las cosas valiosas como cosas que participan, en un sentido platónico, del valor.

La característica del valor es el "ser valiente", a diferencia del ser "ente". La bondad, la belleza, la santidad no son cosas reales, pero tampoco entes ideales. Los valores son intemporales y por eso han sido confundidos a veces con las idealidades, pero su forma de realidad no es el ser ideal ni el ser real, sino el ser valioso. La realidad del valor es, pues, el valer. La teoría relativista de los valores sostiene que los actos de agrado y desagrado son fundamento de los valores. La teoría absolutista sostiene,

en cambio, que el valor es el fundamento de todos los actos. Los valores son, según algunos autores, objetivos y absolutos, pero no son hipóstasis (como idea del ser que existe en sí y por sí: persona) metafísicas (composiciones oníricas como, De Chirico, Morandi, Carrá, de un estilo muy difícil y erudito de las ideas de lo valioso). La objetividad del valor es sólo la indicación de su autonomía con respecto a toda estimación subjetiva y arbitraria. Los valores hacen siempre referencia al ser y son expresados como predicaciones del ser. Al valor de la belleza se contraponen siempre el de la fealdad; al de la bondad, el de la maldad; al de lo santo, el de lo profano.

Los valores son totalmente independientes de la cantidad, y por eso no pueden establecerse relaciones cuantitativas entre las cosas valiosas. La investigación de las relaciones entre el valor y la concepción del mundo representa uno de los problemas más espinosos de la axiología material, pues su solución depende a su vez en parte de la concepción del mundo vigente o sustentada por el investigador. Hernández Pijuan dice o nos recuerda: ".....la valoración de la mano como medio de pensamiento".

Valle. *Folquer*, 1972, (f.343); *Comiols*, 1990, (f.443).

El simbolismo del paisaje, por su nivel, que se supone el del mar, es zona neutra, perfecta para el desenvolvimiento de la manifestación, es decir, de toda creación y progreso material. Por su carácter fértil, en oposición al desierto (lugar de purificación) y al océano (origen de la vida, pero estéril para la existencia del hombre), así como a la alta montaña, zona de las nieves y de la ascesis contemplativa, o de la iluminación intelectual, el valle es el símbolo de la misma vida, el lugar místico de los pastores y de los sacerdotes¹²⁶.

Vegetación. *Buganvilla n°3*, 1982, (f.386).

La vegetación, en todas sus formas, ofrece dos aspectos principales: el de su ciclo anual, por el que simboliza la muerte y la resurrección, como el

¹²⁶ SCHNEIDER, Marius. *La danza de espadas y la tarantela*, Barcelona 1948, p. 72.

mismo invierno y la primavera; y el de su abundancia, del que deriva un significado de fertilidad y fecundidad. Los ceremoniales de la vegetación se celebran, en distintas regiones y épocas, entre el Carnaval y San Juan. En todos los casos se trata de avivar las fuerzas cósmicas para que siga produciéndose la regeneración anual de la vida. Los símbolos de resurrección, en la vegetación, son principalmente: muérdago entre los celtas; la palma en la tradición del Próximo Oriente y en la cristiana; la acacia en otras tradiciones¹²⁷.

Verdad. *La casa*, 2000, (f.536).

Hernández Pijuan: “La verdad que puede aparecer cuando se produce el diálogo con el soporte y la materia hará que el material deje de ser materia para convertirse en significado.....”

La verdad es la conformidad de las cosas en el concepto que de ellas forma la mente. Conformidad de lo que se dice con lo que se siente o se piensa, también es la existencia real de una cosa o el juicio o proposición evidente.

Verticalidad. *Vertical luz-Vertical sombra*, 1977, (f.376), *Ciprés vestido de luz blanca 3*, 2002, (f.562).

Siendo en su esencia dinámico todo lo simbólico, la verticalidad queda asimilada al impulso y al movimiento vertical, que corresponde, por el significado analógico de lo espacial y lo moral, al impulso de espiritualización que se trata al describir el simbolismo del nivel. El pensamiento simbólico da tanta importancia al grado que una figura dada ocupa en cuanto a su altura sobre el nivel medio, que llega a identificar el significado de tales formas o seres en atención al sólo hecho de su situación en la vertical. Esto es confirmado por Bachelard, quien llega a decir: “No es posible prescindir del eje vertical para expresar valores morales”¹²⁸.

127 BADRINAS, Ramón. *Op. cit.*

128 BACHELARD, Gaston. *L'Air et les Songes*. París, 1943, p. 88.

Vibración. *Espacio cruzado*, 1999, (f.531).

Hernández Pijuan: "Cuando aparece esta vibración de un estado de plenitud, que sitúa la obra más allá de lo que podríamos entender como artesanías....."

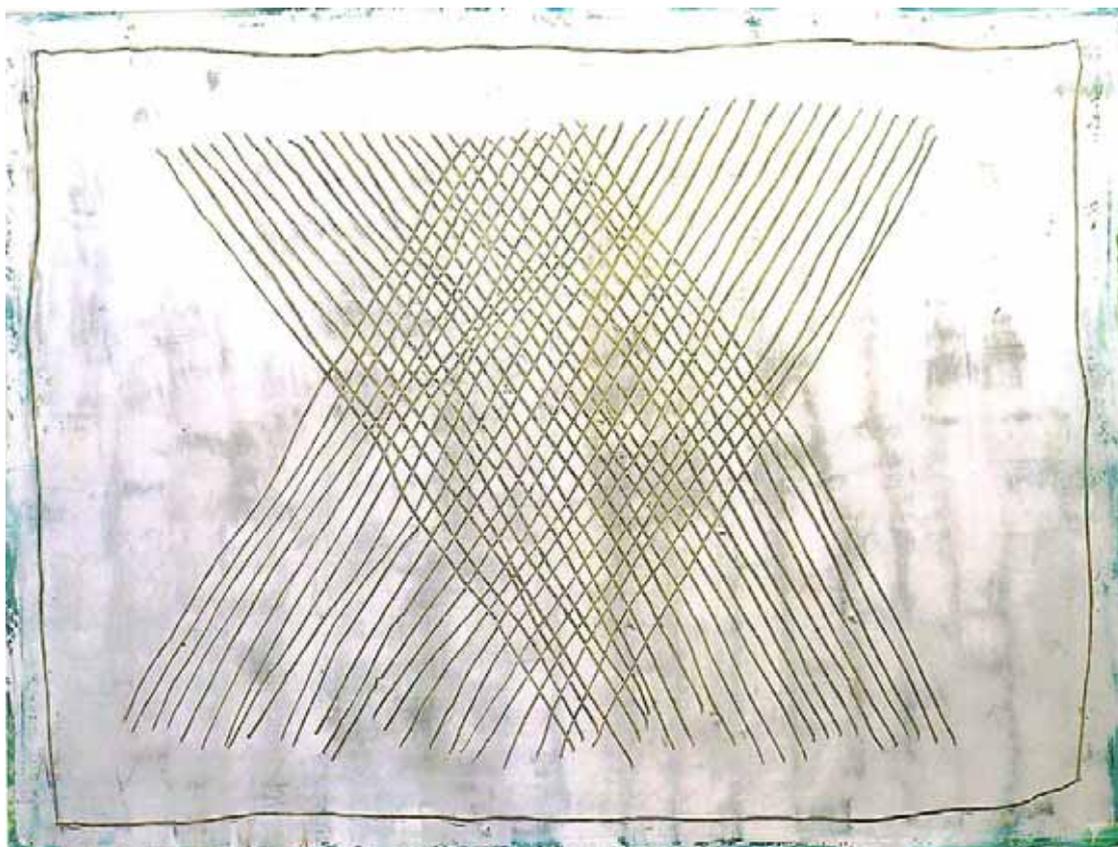
Lo podemos entender como dar un movimiento trémulo a una cosa larga, delgada y elástica; por extensión tener un sonido trémulo: la voz. Ante un lienzo, cómo puede ser *Espacio cruzado*, puede provocar al espectador conmoción. Vibración: "también la podemos entender como moverse algo entre dos posiciones próximas, con movimiento alternativo y rápido"

Vida. *Sin título*, 1996, (f.492).

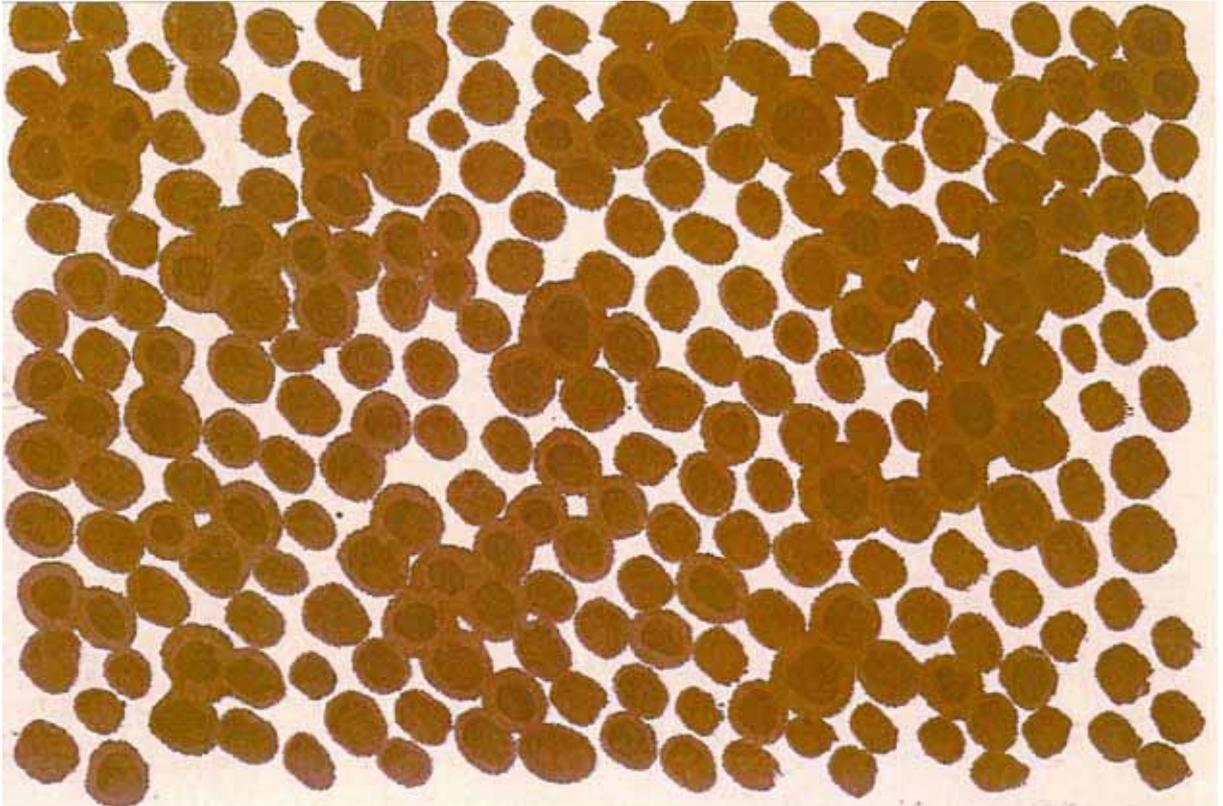
Todo lo que fluye y crece ha sido utilizado por las antiguas religiones como símbolo de la vida: el fuego por su intensidad necesitada de alimento, el agua por su poder fertilizante de la tierra, las plantas por su verdecer en primavera. Ahora bien, todos o la inmensa mayoría de los símbolos de la vida lo son también de la muerte. "Media vida in morte sumus", decía el monje medieval, y la ciencia moderna le responde: "La vie c'est la mort" (Claude Bernard). Así el fuego es el destructor y las formas diversas del agua expresan la disolución, como ya se dijo en los salmos. El origen de la vida-o de la renovación de sus fuerzas-aparece en las leyendas y cuentos folklóricos bajo la forma de cuevas y cavernas donde nacen torrentes y fuentes maravillosas¹²⁹. Con todo, queremos resumir tres importantes sentidos de la vida según el simbolismo del Apocalipsis, inducibles de los títulos que se dan a los correspondientes objetos o formas de realidad: se habla de "árbol de la vida". Corresponden a las fases de: creación, disolución y conservación. El árbol es la afirmación, las aguas son la fecundación pero también la disolución, el libro es la conservación sublimada, espiritualizada, trascendida, de los nombres y de los seres. En la doctrina griega, de Alcmeón a Platón, la vida presenta cuatro fases: inicial (estado paradisiaco, edad de oro),

129 LOEFFLER, M. *Le Symbolisme des contes de Fées*. París 1949, p. 48.

descendente (la caída), ascendente (transmigraciones o pruebas en las doctrinas que no admiten la metempsicosis) y terminal (vida inmortal).



Espacio cruzado, 1999, 165 x 216 cm., (f. 531).



Sin título, 1996, (gouache sobre papel japon), 22,3 x 32,5, (f. 492)

3. BLOQUE III

**DIFERENTES MIRADAS/APROXIMACIONES
A LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ
PIJUAN.
DIÁLOGOS – ESPACIOS DIALÓGICOS.**



Buganvilla n° 3, 1982, 154 x 114 cm., (f. 386).

3. BLOQUE III- DIFERENTES MIRADAS / APROXIMACIONES A LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. DIÁLOGOS - ESPACIOS DIALÓGICOS.

3.1. INVESTIGACIÓN DE DIVERSAS FUENTES CON RELACIÓN A LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.

En este apartado realizamos una investigación de diversas fuentes con relación a la obra de Hernández Pijuan, a la vez que hemos analizado una serie de artistas incluidos en la Historia del arte Contemporáneo relacionados con el arte Primitivo, los cuales ayudan a respaldar la tesis de que Hernández Pijuan no va a ser una excepción en relación con el arte primitivo, ya que éste también marca un hito en la historia del arte contemporáneo, no hay más que leer los diccionarios y libros de dicho arte contemporáneo.

3.1.1. *Interferencias culturales.*

Nuestro discurso se basa en diversas fuentes primitivas, renacentistas y actuales; partiendo de la base que la obra de Hernández Pijuan “es una filosofía y una actitud de gran calado frente a la vida, su sombra es larga, su obra está inmersa en el espacio y en la propia vida cotidiana: es “la vida”; naturalmente para el que conoce su obra, la aprecia y la sabe leer y entender.

Su obra asume cualquier símbolo o signo de otras épocas y culturas, así como de la vida cotidiana. Es evidente que si mantienes la vista despierta, en los paseos (aunque repitas el mismo paseo día tras día siempre hay matices distintos), en las estaciones del año, en la calle, en los deportes, en los espectáculos, en los hospitales, en los viajes, en la prensa, en la

publicidad, en las bibliotecas, en los museos en especial arqueológicos, en la ciencia, y en la mirada descubres lo que generalmente pasa desapercibido, lo que casi no se ve. Esta es la actitud de Hernández Pijuan y la encuentras en reminiscencias del pasado; en artistas consagrados, coetáneos; en sus reflexiones, en la prensa, en la ciudad, en las estaciones del año, en la ciencia y en la mirada a otras culturas, a otros tiempos, a un cierto, para nosotros, primitivismo. En definitiva: En la vida.

Las influencias que recibe su obra se asocian a lo que Joan Ramón Triadó¹³⁰ denomina "interferencias culturales", es decir, aquellas imágenes que se introducen en nuestro subconsciente y que de manera inconsciente se incorporan al lenguaje plástico del artista. No son modelos cogidos conscientemente, sino un poso cultural que aflora en las obras. Sin embargo, también hemos de admitir la no causalidad entre los motivos que iremos presentando con las obras de Hernández Pijuan. Incluso, como apunta Henri Focillon¹³¹, podríamos explicarlas a través de "la vida de las formas", que en su evolución llegan a coincidir en distintas épocas y en diferentes culturas.

3.1.1.1. Reminiscencias.

En esta búsqueda de influencias, iniciaremos nuestro recorrido en las influencias del devenir cultural europeo a partir de la cultura greco-romana hasta nuestros días.

- *Villa Adriana*, 117-138.

En las estructuras murales de la Villa Adriana en Tívoli se han encontrado ladrillos con los timbres o marcas de fábrica y las fechas consulares, **(f. 48)**, que pueden remitir a *Granada nocturna*, 1993, **(f.470)**; las teselas y los

130 TRIADÓ, Joan Ramon. *La pintura española del siglo de oro*, Carroggio, Barcelona 2000, p. 70.

131 Vid FOCILLON, Henri: *La vie des formes*, Hachete, París, 1965.

pavimentos de travertino de las (fs. **49-50**) remiten a *Esbozo 95*, 1995, (**f.480**) y *El camino*, 1998, (**f.513**).

- *Cenefa ábside exterior iglesia románica de Bourgmadame*, (s.X-XIII). (**f.55**).

Remite a *Esbozo 95*, 1995, (**f.480**).

- *Cabellera personaje iglesia románica de Bourgmadame*, (s. X-XIII). (**f.73**)

Remite a *Memoria de paisaje III*, 1997, (**f.502**); *Sin título*, 2001, (**f.546**).

- *Gislebertus: Los Tres Reyes*, (s.X-XIII). La iglesia abacial de Vézelay (Autun), (**f.61**)¹³².

Este relieve remite a *Memoria de paisaje IV*, 1997, (**f.503**), *Sobre Siena*, 1995, (**f.478**) y *S/T 7- ST8*, 2000, (**f.535**).

- *Columnas mudéjares*. Sevilla: Casa Pilatos, (s.XII-XVI), (**fs.41-42**).

Estas columnas remiten a *Caminos*, 1999, (**f.524**) y a *Esbozo 95*, 1995, (**f.480**) y el ornamento vertical de la ventana remite a *Pequeña flor 2*, 1999, (**f.530**).

- Van Eyck: *Los esposos Arnolfini* (1434): óleo sobre tela: 82x59, 5. National Gallery, Londres, (**fs.18, 19, 20**).

Es uno de los pocos cuadros vaneyckianos cuya trayectoria se puede seguir paso a paso hasta nuestros días. El espejo no sólo refleja a los dos esposos y parte de la estancia, sino a dos personas en el umbral. Alrededor del espejo diez pequeños círculos con episodios de la Pasión, "realizados con extrema minuciosidad" (puede recordar los años setenta de la obra de Hernández Pijuan). El candelero de seis brazos sólo tiene una vela encendida. Kurz en el año 1961, relacionó el famoso cuadro de Velázquez las Meninas con el presente, quedando fascinado por la invención del

132 CLARK, Kenneth. *Civilización*, Alianza Editorial, Madrid 1984, p. 142.

espejo, que hizo propia, aunque en un contexto diferente. Lo mismo podemos decir en relación con obra de Hernández Pijuan, podemos ver en cuanto a la mujer de Arnolfini su pulsera de la muñeca derecha, que puede tener reminiscencias en *Bajo el patio*, 1997, **(f.504)**; *Almendros en flor*, 1999, **(f.515)** y en cuanto la pulsera de la mano izquierda y su cinturón puede tener reminiscencias con, *Red*, 1999, **(f.528)**; *Espacio cruzado*, 1999, **(f.531)**; *Caminando 1*, 2000, **(f.534)**.

A /- *Horas del mariscal de Boucicaut: a/ San Jerónimo* (1410-1415), 0,79 x 0,116, París Museo Jacquemart-André. **(f.24)**.

Es el único de los miniaturistas franco-flamencos de siglo que tiene esa concepción pictórica de la obra en su conjunto, y que merece ser considerado por ello como un precursor de los pintores. Más aún que el detalle de sus temas (la composición de su San Jerónimo 1410 - 1415, será repetida en numerosos cuadros del siglo XV en Flandes y en Italia) cabe admirar en él la luz general que baña cada una de sus obras y la disposición de éstas alrededor de un personaje o una pareja central, permaneciendo indiferente a los ejemplos italianos. El artista recurre a procedimientos muy antiguos, tales como fondos decorativos de figuras geométricas que integra habitualmente en su concepción empírica de la perspectiva, en esta miniatura está Hernández Pijuan en plano del fondo de San Jerónimo, de dibujo cruzado en negro y colores en la parte superior y en la parte inferior de dicho plano del fondo de color liliáceo, podemos intuir: *Granada nocturna*, 1993, **(f.470)**; *Azulejos en la Alhambra*, 1994, **(f.474)**; *Red*, 1999, **(f.528)**; *Espacio cruzado*, 1999, **(f.531)**; *Caminando 1*, 2001, **(f.534)**, y en la cenefa roja del plano frontal y en el frontal y lateral del palio, así como en la decoración lateral interior y frontal de dicho palio, *Sobre Siena*, 1995, **(f.478)**; *El Patio*, 1997, **(f.504)**; *Almendros en flor*, 1999, **(f.515)**, *Flores sobre negro 1*, 1999, **(f.519)**, *Memoria del patio del ciruelo*, 2000, **(f.537)** y en la bóveda interior del palio podemos ver, *Paisaje blanco*, 1992, **(f. 464)**; *Signos sobre blanco 1*, 2000, **(f.538)**.

- B/ *Mariscal de Boucicaut venerando a Santa Catalina*, **(f.25)**, 1410-1415 (18 x 11,8 cm.). Museo de Jacquemart-André, París.

Los interiores de monumentos son reconstituidos exactamente y los personajes están dispuestos en las arquitecturas respetando la escala de las proporciones. En esta obra aparece un tipo de virgen graciosamente derrengada que no deja de “anunciar a Van Eyck”¹³³. Hernández Pijuan está en las vidrieras en el lateral izquierdo, con *Granada nocturna*, 1993, **(f.470)**; *Espacio cruzado*, 1999, **(f.531)** en el escudo que sostiene el ángel, *S/T 7* y *S/T8*, 2000, **(f.535)**, *La casa*, **(f.536)**; *Memoria del Ciruelo 2*, 2000, **(f.537)** y en la mampara en que se apoya el ángel, con *Esbozo* 1995, **(f.480)**.

- Piero della Francesca (1416): **(fs.27, 28, 29)**.

A/ *Retablo de Brera*, (2,48 x 1,70 cms.), 1472-1474, **(f.27)**: se considera la síntesis más elevada del arte pictórico del s. XV. A M.Breis se deben varias observaciones sobre el significado del huevo de avestruz suspendido del casquete absidal, que habría que entender como símbolo cristiano de los cuatro elementos (según diversas alusiones en tal sentido, contenidas en la literatura medieval), símbolo de la Creación. A propósito del huevo recordaremos que también sugiere la idea renacentista del espacio centralizado, perfectamente armónico y simétrico, el huevo colgado sobre el trono se sitúa como centro geométrico de la composición completa: insistiendo en cierto modo en el enlace con la absoluta simetría anhelada por los renacentistas. *Pequeño espacio negro con un huevo*, 1970 **(f.320)**; *Espacio verde con huevo*, 1973, **(f.349)**.

- B/ *Historia de la verdadera cruz*, **(f. 28)**.

La reina de Saba ante Salomón, Arezzo: Iglesia de San Francisco, 1452-1459 la vidriera del rosetón de la iglesia recuerda *Sobre Siena*, 1995, **(f.478)** y a *Almendros*, 1999, **(f.515)**.

El hallazgo de las tres cruces, **(f. 29)**. Remite a la obra de Hernández Pijuan de los años cincuenta *Paisaje de Ávila*, 1956, **(f.301)**.

133 LASSAIGNE, Jackes. *La pintura flamenca, El siglo de Van Eyck*, Skyra, Carroggio S.A. de Ediciones, 1977, Barcelona, p. 178.

- Hans Memling, *Relicario de Santa Úrsula: Santa Úrsula y sus compañeras* (1489), (hacia 1433-1494), **(f.26)**.

De dimensiones muy pequeñas, (0,455x 0,18), el pintor consigue introducir multitudes, en estas tablitas que evocan, con precisión e invención, la arquitectura de varias ciudades. En el ábside las vidrieras remiten a la obra de Hernández Pijuan: *Granada nocturna*, 1993, **(f.470)**. *Red*, 1999, **(f.528)**; *Espacio cruzado*, 1999, **(f.531)**.

- Juan Sánchez Cotán: *Bodegón*, **(f.33)**, Museo de San Diego, California y *Bodegón*, Museo del Prado, Madrid, **(f.34)**, (c. 1601).

Es uno de los pintores más notables de naturalezas muertas. Habitualmente, reproduce unas cuantas "frutas simples" o vegetales dispuestos con extrema claridad geométrica. Cada forma la trata con una intensidad que hace que los cuadros adquieran una cualidad mística y transmitan una sensación de maravilla y de humildad delante de los elementos más sencillos de la creación. Triadó¹³⁴ interpreta estos bodegones en clave especulativa del espacio pictórico: *Bodegón* **(f.33)**. Esta visión relaciona con el lienzo de Hernández Pijuan: *Gran milimetrado con una manzana*, 1970, **(f.322)** y el bodegón **(f.34)**, con *Bodegón con manzana* 1968, **(f.317)** y *Guache y dibujo*, 1972, **(f.341)**.

- *Vetro a reticello*, fines del siglo XVI- primera mitad del siglo XVII "Museo del Castillo de Perelada", **(fs.57-58-59)**.

Es un tipo de vaso veneciano decorado con hilos opacos o blancos o ambos, con líneas continuas, con decoración de filigrana, algunas veces también llamada de "latticino" cuando las líneas que cruzan son blancas. Este vaso está decorado con una pequeña red, en forma de diagonales que se cruzan, realizando un enrejado, como originalmente se hacía en Murano y se llama "redexelo o redexin". Hay tres variedades diferentes

134 TRIADÓ, Juan Ramón: *El bodegón en la pintura española del Siglo de Oro*. Barcelona. Universidad de Barcelona, 1982, p. 25.

dependiendo de si es hecho con hilos finos, o gruesos, o finos y gruesos siempre en direcciones opuestas.

Cuando los hilos sobresalen ligeramente, en medio del entrecruzado se vislumbran unas burbujas muy finas de aire a veces microscópicas, en raros ejemplos hay en vez de las finas burbujas de aire, líneas pares finas onduladas en una sola dirección entre las filas de hilo blancas; en alemán se llama "tetzglas".

Remite a *Granada nocturna*, 1993, **(f.470)**; *Azulejos en la Alhambra* 1994, 1994, **(f.474)**; *Red*, 1999, **(f.528)**; *Espacio cruzado*, 1999, **(f.531)**; *Caminando 1*, 2000, **(f.534)**, *Granada*, 1999, **(f.532)**.

- Francisco de Zurbarán: *Fray Gonzalo de Illescas*, Monasterio de Guadalupe: Sacristía (1639), **(f.3)**.

"Los objetos de Zurbarán no están inertes, ni mucho menos muertos. Viven su vida y nos comunican su magia. Pintor que no se parece a ningún otro, el hombre que se construyó una estética más destinada a nuestro siglo que al suyo. Visto a la luz del siglo XX que tiene menos razones para engañarse que los anteriores, se nos aparece en una atmósfera medida, blanca, grave, equilibradísima. Es uno de los artistas más estelares y mejor provistos de originalidad no buscada de todos nuestros anales; la historia antes o después hace justicia. Y no se equivoca"¹³⁵.

Sus principales cualidades son "su sobria solemnidad, fuerte y tierna, nacida de una fe firme y estable; una dignidad una verdad, una pureza y una simplicidad rústica; una esencial quietud y estatismo en la acción exterior; la elisión (supresión) de los detalles superfluos; un sensible rasgo en el diseño, que hace explícita la vida interior de los objetos; un dibujo estimulante y dramático por su naturalidad fantasiosa; un limitado movimiento en profundidad, que equilibra la tensa y vigorosa estructura en el plano del cuadro; y por último, la integración en un contexto geométrico de contornos enérgicos, amplias superficies y formas

135 GAYA NUÑO, Juan Antonio. Biografía y estudios críticos FRATI, Tiziano. *La obra pictórica completa de Zurbarán*, Noguer-Rizzoli Editores, 1973, Milán, p. 234.

escultóricas"¹³⁶, también presente en: *Friso de copas*, 1968, **(f.316)** de Hernández Pijuan..

En relación a la obra de Joan Hernández Pijuan, en este lienzo **(f. 3)**, observamos el "sentido del orden", con que detalle están situados los objetos, cada uno con su espacio y en su lugar, creando un espacio.

Zurbarán abre una ventana al exterior, dando profundidad a la obra. En la repisa sobre un libro, creando un espacio intermedio, emplaza y reina una manzana con su tallo y en todo su esplendor. Dicha manzana es el origen de la elección de esta obra de Zurbarán que se relaciona, con las obras de Hernández Pijuan: *Bodegón con manzana*, 1968, **(f.317)**; *Gran milimetrado con una manzana*, 1970, **(f.322)**; *Guache y dibujo*, 1972, **(f.341)**.

- *Las Koplás de Purim*, 1892, **(f.4)**.

Los libros de Sefarad, es una completa exposición del libro en ladino; Segovia albergó hasta el 8 de septiembre 2001, la exposición "Suenos de Espanya. 500 anyos de livros en ladino" (Sueños de España. 500 años de libro en ladino), que recoge una tradición con voz propia: la sefardí: Toledo, Zaragoza y Barcelona fueron las tres grandes ciudades de los judíos en Hispania, establecidos ya en la época romana; pero su presencia se hizo notar en muchas otras. Algunas dejaron una gran huella en la cultura sefardí, como Girona y Ávila.

Desde antes de la expulsión, en 1492, los judíos escribían el romance en caracteres hebreos. Tras ella continuó usándose la escritura hebrea junto a la latina para escribir la lengua románica de los sefardíes expulsados, que iba tomando elementos de los países donde vivían sus hablantes, a la vez que seguía una evolución propia, diferenciadora.

Las cenefas del libro "Koplás de Purim", 1892, **(f.4)**; pueden remitir a la obra de Hernández Pijuan, *Marruecos está presente*, 1988, **(f.422)**, aunque no aparece como cenefa sino discretamente como símbolo. Aparece como cenefa en *Granada nocturna*, 1993, **(f.470)**. *Triptico de Granada* y

¹³⁶ SORIA, Martin S. *The Paintings of Zurbarán*, 1953, Noguer Rizzoli Editores, p. 112.

Azulejos en la Alhambra, **(f.474)**, ambas del año 1994. También en *Ornamental 1* (diptico), **(f.544)** y *Ornamental 2*, **(f.545)** ambas del año 2001. Éste libro comenta como los religiosos y los romances tradicionales, pervivieron incrementándose tras la diáspora. Remite también a sus paisajes cerrados, como por ejemplo en *Memoria de la Segarra VII*, 1989, **(f.428)**. *Abajo el patio*, 1997, **(f.504)**, aparece lo que más adelante el artista denominará *Almendros en flor*, 1999, **(f.515)**, empequeñece el dibujo y se convierte en *Flores sobre negro I*, 1999, **(f.519)** y en más diminuto en *Memoria del ciruelo 2*, 2000, **(f. 537)**; En *La Casa de la Qual*, 1990, **(f.445)**, aparece como cierre de la parte superior del lienzo pero en proporciones mayores, al igual que este lienzo, *Paisaje con casa y árboles*, 1989, **(f.431)**.

-*Sillería del ábside parroquia de Sitges*, 1900, **(f.56)**

Remite a *Signos sobre blanco 1*, 2000, **(f.538)**.

3.1.2. Coetáneos: Artistas- pintores.

Hernández Pijuan nació en el año 1931, tanto Paul Klee como Picasso vivieron en su época.

- Paul Klee, **(f.13)**. *Celestial Flowers above the Yellow House*. (*The chosen house*).

Creador de un mundo de fantasía con rasgos abstractos y surrealistas: Durante su viaje a Túnez en el año 1914, Paul Klee dice “el color me tiene cogido, color y yo somos uno”. Más adelante al pintar este lienzo se refiere a estas sus palabras; en este cuadro podemos ver como lo enmarca, recuerda el enmarque de la obra de Hernández Pijuan en *Marruecos está presente*, 1988, **(f.422)**; la flor recuerda *Memoria del ciruelo 2*, 2000, **(f.537)**, la predela rememora *Ornamental 2*, 2001, **(f. 545)**.

- Picasso, *La Joie de vivre*. Musée d'Antibes¹³⁷, 2000, **(fs.14, 15, 16)**.

137 FRÈCHURET, Maurice. *Le musée Picasso D'Antibes*, Association des Amis du musée

Es su período de Antibes, en el año 1946 después de la segunda guerra Mundial, el artista pinta en el château Grimaldi. Celebra la paz después de largos años negros de guerra, sus lienzos son alegres, un Mediterráneo reencontrado que le ofrece la generosidad de la luz y su calor, la presencia de su nueva mujer amada, (encuentra a Françoise Gilot, y se presenta: “yo soy Picasso, tú y yo haremos cosas juntos”) ésta le dará un hijo, además encuentra la compañía de Bonard, Matisse etc. *Tête de faube chevelu*, **(f.14)** (cabeza de fauno despeinado), 1946. Destacan las líneas y los planos de color que transforman su geometría. Remite a: *Sin título*, 1995, **(f.483)**, y *Buste d'home au chapeau*, **(f.15)**, 1972, es uno de sus últimos autorretratos. Puede recordar la obra de Hernández Pijuan, “Como un campo labrado”, 1996, **(f.486)**. *La femme aux oursins*, - (La mujer de los erizos) también de Picasso, **(f.16)** 1946. Su predela puede recordar a *Ornamento 1* (diptico), 2001, **(f.544)**.

3.1.3. Reflexiones.

La obra de Hernández Pijuan rememora desde la época primitiva hasta la vida misma: en el desierto, en la ciudad, en los periódicos, señalizaciones, etc.

3.1.3.1. Joan Hernández Pijuan.

El artista paseando por Folquer, *Folquer*, 1988, **(f.1)**. Remite a *Camino*, 1996, **(f.489)**; *El marco limita el camino 1*, 2001, **(f.543)**.

3.1.3.2. El desierto:

- *Marruecos*, **(fs. 43 y 60)**.

En el desierto los surcos de la arena remiten a *Entrecruzamientos*, 1996, **(f.488)**; *Mirando dejaba pasar el tiempo 2*, 1998, **(f.508)** etc.

3.1.3.3. Prensa.

- *La Vanguardia*¹³⁸ **(f. 64)**.

Dibujos infantiles para pintar: remite a *Esbozo 95*, 1995, **(f.480)**; *Bajo el patio*, 1997, **(f. 504)**. El espacio remite al espacio cerrado como en *Memoria de la Segarra II*, 1998, **(f.512)**.

"*Prou de fam*"¹³⁹ **(f. 65)**, remite a *Bodegón con manzana*, 1968, **(f.317)**.

"*La escena*"¹⁴⁰ **(f.66)**, remite a *Almendros en flor*, 1999, **(f.515)** y la predela remite a *Ornamental 1*, 2001, **(f.544)**.

"*VII Forum Mundial de la TV infantil*"¹⁴¹ **(f.67)**: remite a: *Esbozo 95*, 1995, **(f.480)**.

El País.

"*Anuncio Citroen*"¹⁴², **(f.63)**, remite a *Huella sobre blanco*, 2000, **(f.539)** y la **(f.69)**, remite a *Pequeño detalle sobre 110 cts*, 1972, **(f.332)**.

- *ABC: Humor*,¹⁴³

"*Galería de Arte*" **(f.68)**¹⁴⁴. ; remite a: *Mirando dejaba pasar el tiempo 1*, 1998, **(f.510)**.

3.1.3.4. La ciudad.

138 "El diario para que pinten los niños", *La Vanguardia*. Barcelona, 3 febrero 2002, p. 8.

139 "Prou de fam", *La Vanguardia*. Barcelona, 5 abril 2004.

140 "La escena", *La Vanguardia*. Barcelona, 8 marzo 2004.

141 "Forum mundial de la TV infantil", *La Vanguardia*. Barcelona, 8 mayo 2004

142 "Anuncio Citroen". *El País*, Barcelona 13 junio 2004.

143 "Galería de arte". *ABC*, Madrid 12 junio 2004.

144 CANDIDO, *ABC*, Madrid, Sábado 3 de de enero, 2004, p. 43.

Figuras **36, 37, 38, 39, 40, 44, 46**: "Las religas": Agbar, Agua potable, **(f.36)**, diseños de Enric Ballesté, dedicado a la Ingeniería del agua, con un gusto estético, es diseñador nato.

A finales de los setenta se normaliza mucho la estética del agua: se establecen modelos, se serializan, el diseño pierde personalidad, la incorporación de nuevos materiales como las trapillas de fibra de vidrio y propileno etc., remiten a *Memoria de Paisaje II*, 1997, **(f.500)**; *Mirando dejaba pasar el tiempo 2*, 1998, **(f.508)**; *Serie blanca, Mirada sobre el campo*, 1998, **(f.509)**; *Paisaje de memoria 2*, 1999, **(f.522)**.

Después de épocas de mala conservación, pruebas y más pruebas, aparece en el año 1989-1990, El Trapillo, de Omnium Ibérica S.A. fue el primer intento de normalización, **(fs.37-38)**, remite a *Bajo el patio*, 1997, **(f.504)**; *S/T 7 y S/8*, 2000, **(f.535)**; *Almendros en flor*, 1999, **(f. 515)**; *Flores sobre negro 1*, 1999, **(f.519)**.

La serie Trapillones, **(f.39)** remite a *Espacio Cruzado*, 1999, **(f.531)**; *Caminando 1*, 2000, **(f.534)**. El alcantarillado, **(f.40)**, desagües pluviales, relacionada con *Paisaje de memoria 2*, 1999, **(f.522)** y la Serie blanca relacionada con *Mirada sobre el campo 1*, 1998, **(f.509)**.

Ladrillos (panots) y trampillas de la Compañía de Gas en las aceras de la ciudad, **(f.44)**, remite a *Almendros en flor*, 1999, **(f.515)**; *Sobre Siena*, 1995, **(f.478)**; *Sin Título*, 1999, **(f. 516)**; *Camino*, 1998, **(f.514)**.

El respiradero del metro de la ciudad, **(f.45)**, remite a *Memoria de paisaje III*, 1997, **(f.502)**.

3.1.3.5. Señalizaciones carreteras, **(f.54)**. Puede remitir a *Esbozo 95*, 1995, **(f.480)**; *Caminando sobre blanco 3*, 2002, **(f.551)**.

Y de cara al cielo
elegí mi lecho en la tierra,
recostado en el tronco de un árbol
que me dio cabecera....
Y arrullado por cantos de pájaros

que buscaban las ramas cimeras,
me dormí-soñando ya-
viendo correr las estrellas.
Desperté cuando el sol
vino a herirme los ojos con fuerza....
y no pude, cegado, volverlos
al cielo.....
y hube de mirar a la tierra.
Cerca se veía,
lamiendo las siembras,
blanca,
seca,
larga,
la sierpe de la carretera....
La seguí
Hasta
Verla
allá lejos-perdida
Bordeando una sierra.... León FELIPE¹⁴⁵

3.1.3.6. Estaciones del año.

- *Primavera*: es la primera de las cuatro estaciones del año (del 20/ 22 de marzo, en el hemisferio norte), es la época durante la cual alguien o algo alcanza y mantiene el completo vigor o desarrollo: estar en primavera de la vida; es la alegría de las plantas, la podemos representar con el lienzo *Ocre con flores*, 1997, **(f.507)**; *Pequeño doble paisaje*, 1972, **(f.342)**; *Camino de Canalet*, 1983, **(f.399)**; *Tignes 2*, 1987, **(f.414)**; *Campos de flores 1*, 2002, **(f.552)**; *Flor blanca*, 1996, **(f.490)**.

145 FELIPE. León. *Versos y oraciones del caminante*, Colección Visor Poesía, Madrid, 1993, p. 26.

- *Verano*: es la estación del año, comprendida entre la primavera y el otoño. "El sol es quién establece las sensaciones y los años que gobierna el mundo visible". Es la época más calurosa del año, que en el hemisferio septentrional comprende los meses de junio, julio y agosto: *El sol se pone en Comiols II*, 1990, **(f.442)**; *Espacios milimetrados*, 'Acotación de la Encina', 1975, **(f.372)**.

- *Otoño*: Es una época templada del año, es la estación del año comprendida entre el verano y el invierno, y que, en el hemisferio boreal, comienza hacia el 23 de septiembre y termina hacia el 22 de diciembre. En ésta estación se produce la segunda hierba o heno que producen sus prados. Las hojas se desprenden lentamente de los árboles y de las plantas: *Signos sobre un espacio (paisaje) dorado*, 1976, **(f.374)**; *Sobre un camino blanco I*, 2002, **(f.549)**.

- *Invierno*: es la estación del año, que astronómicamente principia en el solsticio de invierno y termina en el equinoccio de primavera es la estación más fría del año, comprendida entre el otoño y la primavera que en el hemisferio septentrional corresponde a los meses de diciembre, enero y febrero: *Poniendo marco a la mirada I*, 2002, **(f.560)**. En las regiones tropicales (Ecuador), temporada de lluvias que dura de tres a seis meses, con algunas intermitencias y alteraciones: *Rumor de lluvia*, 1991, **(f.456)**. Además se producen efectos meteorológicos violentos como por ejemplo la poética del viento, el cual solo se hace visible en sus efectos; el viento es invisible, pero sus efectos no. Su poética es brisa y catástrofe. Lo podemos representar en *Rumor de lluvia*, 1991, **(f.455)**; *Nube blanca 2*, 1991, **(f.453)**.

El viento transporta "sonidos" (saber escuchar la sonoridad de los colores), "recuerdos", "imágenes", el viento no solo "transporta partículas biológicas". Los egipcios representaron el viento por su efecto; los griegos, al divinizar los vientos, los poetizaron: *Sol y lluvia sobre luz dorada*, 1990, **(f.447)**;

La poesía moderna tiene más vientos que la antigua: *Nube y lluvia 5*, 1990, **(f.446)**. En invierno se prepara la tierra para la siembra: *Como un campo labrado*, 1996, **(f.486)**.

3.2. OTRAS CULTURAS Y ARTE MODERNO, LA MIRADA PRIMIGENIA.

El gran artista debe aspirar a cambiar el mundo (...) porque todo gran artista aspira a desvelarnos la auténtica naturaleza de las cosas, el auténtico funcionamiento de la realidad, en la cual está incluida la realidad social"¹⁴⁶. Hernández Pijuan, así como la mayoría de los artistas del siglo XX, han tenido y tienen gran influencia del arte primitivo.

El arte primitivo se ha convertido para los artistas en el sueño romántico de nuestra época. La razón de la proximidad del arte primitivo y la mentalidad moderna se asocia al hecho de que, viviendo en la época más terrorífica que el mundo ha conocido nunca, estamos en condiciones de apreciar la sensibilidad exacta que el hombre primitivo tenía respecto a este sentimiento¹⁴⁷.

Es muy significativo aunque con reticencia en este siglo el arte primitivo ha entrado en el Museo del Louvre. El presidente Jacques Chirac zanja la reticencia con la dirección del Louvre diciendo: "Los visitantes descubrirán obras que resisten perfectamente la comparación con los mejores tesoros del Museo del Louvre", con la idea de imponer una nueva visión del arte de culturas como la fang y la zulú, la maya, la taíno y la huasteca, que resista la vecindad de la Venus de Milo o la Gioconda. Es consecuente con la célebre frase de Paul Cézanne: "El Louvre es el libro donde aprendemos a leer".

Ya en el año 1909 Apollinaire recomendaba al Museo del Louvre, desde las páginas del "Journal du Soir", coger "ciertas obras exóticas". Y en 1920, Felix Fénéon escribía premonitoriamente que el arte negro entraría en el Museo del Louvre aunque solo fuera "para explicar el origen de ciertas

146 MARCHAN FIZ, Simón. *El universo del Arte*, Salvat Editores, Barcelona 1981, p. 127.

147 POINSOT, Jean Marc. *Nature, Una travessa per l'art contemporani*, Macba., 2000, Barcelona, p. 27.

obras de siglo XX". Con mayor precisión Lévi-Strauss, en uno de sus artículos sobre las tribus del Pacífico, vaticinaba que pronto sus obras "saldrían de los museos etnológicos para ser expuestas entre las esculturas persas, egipcias y medievales". Y Malraux concluía definitivo: "Somos muchos los que deseamos que el arte negro esté en el Louvre. Y allí estará".

Antonio Saura afirma que desde muy niño se sintió atraído por los mal llamados pueblos primitivos, cuyas esculturas y máscaras tuvieron una gran importancia en la génesis del arte contemporáneo. Halló en ellas una afectiva correspondencia, una respuesta a ciertas apetencias relacionadas con lo fantástico, lo convulsivo, lo monstruoso y lo excepcional.

Aun dentro de su múltiple realidad, la obra de arte deriva, en esencia, del mundo interior del artista. Naturaleza y arte son realidades distintas. La realidad natural pertenece a la geología o a la biología, de igual modo que "el punto y la línea son realidades de la geometría": Hernández Pijuan representa su mundo interno en *Espacios milimetrados. Acotación de la Encina*, 1975, **(f.372)**. La pintura y la escultura son realidades peculiares del mundo del arte; en buena parte, estas realidades "irreales" derivan de ese diálogo de cada uno con el propio e inmenso mundo del inconsciente, que el hombre "primitivo" ha mantenido siempre y que el artista "moderno" ha intensificado desde las nuevas perspectivas culturales como un enriquecimiento de la cultura de la modernidad laica, plural y libre. La nueva ciencia cuestiona la verdad, cuestiona que existe, hace crítica móvil e inventiva y se abre a la "poesía", a lo inaudito, a lo desconocido. Hoy se destaca la afinidad entre lo creativo y la mística (Salvador Pániker). "Todo hombre creativo es un místico sin él saberlo, es decir, alguien que trasciende las dualidades fondo-forma, medio-fin, cielo-tierra, autor-obra, sujeto-objeto. Procede, en consecuencia, ampliar el vocablo 'mística' y despojarlo de todas sus connotaciones mágico irracionales".

Llegamos así, por tanto, al lugar del "encuentro de la modernidad con el primitivismo". La "poesía y el arte", toda la poesía y el arte, toda la poesía y todo el arte, son expresión o destellos de la luz más oscura, de ese

mundo lejano y hondo de la persona, más antiguo que el espíritu relacionado con el Todo o lo Absoluto de los místicos orientales o con el Dios de los nuestros. Patrimonio anímico heredado o herencia genética millonaria en años para la nueva ciencia, tan enigmática como la vida misma.

Podemos asumir plenamente la paradoja de Elie Faure, cuando afirma que una máscara africana y el techo de la Capilla Sixtina responden a la misma necesidad de exteriorizar las relaciones armónicas entre fenómenos que tienen por escenario el mundo y la persona¹⁴⁸.

La mayoría de los pintores del recién extinguido siglo XX, se han inspirado en el primitivismo en un momento dado de su trayectoria artística, como por ejemplo: Alexandre Calder, Carlo Carrá, Max Ernst, Paul Klee, Henri Matisse, Henry Moore, Pablo Picasso, Jackson Pollock etc.; Joan Hernández Pijuan no va a ser una excepción tanto directamente como indirectamente también se ha inspirado en estas fuentes, especialmente a partir de los años ochenta.

Observamos que Hernández Pijuan ha sido un artista independiente, actuando totalmente al margen de las tendencias de sus antecesores o coetáneos, aunque con un objetivo común, que también se ha inspirado en el arte primitivo como los artistas comentados, aunque Hernández Pijuan como hemos analizado “se ha inspirado en los pequeños signos del arte primitivo, también a través de la vida y de las pequeñas cosas cotidianas”.

Martin Gardine Benal dice¹⁴⁹ : “Las raíces de la Grecia clásica son africanas”. Esfinges, grifos, pájaros con cabeza humana etc. Todo lo que Vd. ve en el arte egipcio pasa al griego. Las primeras estatuas humanas griegas (“kuroi”) tienen exactamente el mismo canon de medidas que las egipcias.

148 En RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo. *Arte y Ritual-Orígenes, Homenaje al artista primitivo*, Galería Cyprus Art, 1995, Sant Feliu de Boada, Girona, p. 14.

149 En AMELA Victor M. Martin Gardine Bernal: “Las raíces de la Grecia clásica son africanas”, *La Vanguardia* 6 septiembre 2002, p. 26.

3.2.1. *Investigación diversas fuentes primitivas y de culturas no europeas en relación con la obra de Joan Hernández Pijuan (grupo Silex: Arte primitivo/Arte moderno).*

A continuación exponemos una serie de ejemplos en que demostramos la expresión y el lenguaje de la obra de Hernández Pijuan relacionado con el arte primitivo y las otras culturas.

- *¿La primera obra de arte de la humanidad?*¹⁵⁰: **(f.21)**.

En ella ya está Hernández Pijuan o, también Hernández Pijuan está en ella. Es una pequeña escultura de color ocre descubierta en Sudáfrica; prueba que el comportamiento humano moderno, caracterizado por el pensamiento simbólico complejo, apareció hace por lo menos 77.000 años. El desarrollo del pensamiento simbólico es uno de los avances clave de la historia de la humanidad. Aunque la especie "Homo sapiens" apareció en África hace unos 15.000 años, las obras simbólicas más antiguas reconocidas por toda la humanidad científica son de hace 40.000 años. Hallazgos más antiguos son cuestionados por algunos investigadores como pruebas de pensamiento simbólico. Las piezas halladas en Sudáfrica, presentadas en la versión electrónica de la revista "Science", son dos barras de color ocre que fueron limadas y en las que se grabaron patrones geométricos de rombos. La mayor de ellas **(f. 21)**, mide 7,6 centímetros de longitud. Tal vez fueron piezas de arte decorativo utilizadas en rituales o se emplearon en una red de intercambio entre grupos de cazadores recolectores"; explicó el director de la investigación Christopher Henshilwood. Son clarividentes en este sentido las obras de Hernández Pijuan, *Red*, 1999, **(f.528)**, *Espacio cruzado*, 1999, **(f.531)**, *Caminando 1*, 2000, **(f.534)**, *Ornamental 1* (diptico), 2001, **(f.544)**.

- *Pintaderas Canarias*, **(fs.30, 31, 32)**. Período prehispánico de las Islas Canarias.

150 CORBELLA, Josep. "¿La primera obra de arte de la humanidad?", *La Vanguardia*, Viernes 11 de Enero 2002, p. 32.

Marruecos está presente, 1988, **(f.422)**. *Árbol sobre blanco*, 1993, **(f.468)**; *Granada nocturna*, 1993, **(f.470)**; *Azulejos en la Alhambra*, 1994, **(f.474)**, *Sobre siena*, 1995, **(f.478)**; *Esbozo 95*, 1995, **(f.480)**; *Bajo el patio*, 1997, **(f.504)**. *Espacio cruzado*, 1999, **(f.531)**. *ST 7- ST8*, 2000, **(f.535)**, *Ornamental 1* (diptico), 2001, **(f.544)**, etc., son lienzos de la obra de Hernández Pijuan que tienden a lo pequeño a lo minucioso, a base de redes geométricas; que “transmiten” tensiones y círculos como en *Redondeles sobre labrado*, 1995, **(f.476)**. Todos ellos nos pueden remitir a las famosas “Pintaderas” del período prehispanico de las Islas Canarias. La pintadera es un instrumento realizado generalmente en cerámica, pero también en madera, que presenta dos formas fundamentales: o bien es cilíndrica, o con dos pedúnculos laterales; o bien se trata de un artefacto compuesto por dos elementos: una superficie plana y un mango adosado a la parte plana en forma similar a la de los actuales sellos de caucho de las oficinas. En ambos casos la superficie cilíndrica o plana presenta ciertos diseños en relieve que son los que sirven para realizar la estampación. Las pintaderas no eran amuletos, ni sellos; no tienen por objeto adornar las vasijas ni imprimir las telas, sino que, como a los negros de Abisinia y como los ladrillos de Yucatán, servían a los antiguos habitantes para teñirse, según sus costumbres, pues ellos llevaban las caras labradas con diferentes dibujos; conservaban la costumbre de pintarse el cuerpo con el jugo de hierbas de diversos colores, verde, rojo, amarillo; ofrecían el cutis adornado de diferentes dibujos y figuras impresas y adornaban su piel con dibujos y la teñían con diversos colores. Además de esta función, hubo sellos idénticos a las pintaderas que sirvieron para imprimir telas. Por último, existe la posibilidad de que las pintaderas sirvieran para imprimir sus relieves en la cerámica y signos de carácter personal, para sellar los depósitos privados dentro de los graneros - fortaleza, tanto en el África continental, entre los beréberes, como en las Islas Canarias. Vendrían a ser, pues, sellos para precintar. Las pintaderas sirvieron fundamentalmente para imprimir sus diseños, con colores en la piel del rostro y cuerpo de los antiguos habitantes “prehispanicos” de Canarias. Las formas son cuadradas,

rectangulares circulares, triangulares doble triángulo, semicirculares, y romboidales.

- *Medalla con la imagen de un elefante*, (s. II a.C.), **(f.12)**.

Grecobactriana. Plata con doradura. Diámetro: 4,7cm hallada antes de 1725, probablemente de la Siberia meridional. Llegó al Ermitage en 1860, procedente Kunstkamera (San Petersburgo). Museo del Ermitage Num. inv.: S-65.

Las imágenes de elefantes que podemos observar en las medallas hacen suponer que en las medallas llevan gualdrapa, cincha y una campanilla delante del pecho, pero no riendas con adornos metálicos. La parte central de la medalla está adornada con una corona en cuyo interior hay un elefante. Lleva a lomos una "ciudadela" representada como una auténtica fortaleza bactriana con tres torres, almenas y aspilleras con forma de flecha. La fortaleza está colocada sobre una gualdrapa con la imagen de un dragón que recuerda a un hipocampo.

Sobre la fortaleza hay dos guerreros armados con sendas lanzas. En la cabeza del primer guerrero vemos un yelmo cuya forma nos recuerda los tocados de los reyes greco bactrianos que conocemos gracias a las imágenes que hay en las monedas antiguas. Como indica E.V. Zelman, Eukrátides (175-145 a.C.) y otros reyes que se representaban con un yelmo de ese tipo recibían el apelativo de "Grande". Delante de la fortaleza, hay un cornaca indio.

En Hernández Pijuan está en la orla circular superior izquierda y derecha de la medalla, *Esbozo 95*, 1995, **(f.480)**; *Bajo el patio*, 1997, **(f.504)**; *Almendros en flor*, 1999, **(f.515)**; *Flores sobre negro 1*, 1999, **(f.519)**. En la fortaleza colocada sobre la gualdrapa con la imagen de un dragón, dicho dragón está enmarcado por la parte superior con un dibujo entrecruzado, *Azulejos en la Alhambra*, 1994, **(f.474)**; *Red*, 1999, **(f.528)**; *Espacio cruzado*, 1999, **(f.531)** y a continuación paralelamente con un dibujo enmarcado con pequeños círculos. *El marco limita el camino 1*,

2001, **(f.543)**; *La piel del elefante recuerda, Como cipreses s/terra de Siena*, 1999, **(f.523)**; *La casa*, 2000, **(f.536)**; *Memoria del ciruelo 2*, 2000, **(f.537)**.

3.2.1.1. Sumer.

Según las épocas, nos hallaremos ante diversas razas, ante diversos pueblos: Sumerios, en la baja Mesopotamia; Proto-Elamitas, Elamitas, Medos, Persas y Aqueménidas, en el Irán; Semitas y Accadios, en la Mesopotamia media; Asirios, en Asiría; Hurritas, en el Alto-Tigris; Mitanos, en el Jabur y al sur del Taurus. Si avanzamos hacia el Norte o el Occidente, hallaremos a los hititas en Anatolia, a los Siríaco-Arameos en el valle del Orantes, a los fenicios en la costa mediterránea, a los Cananeos en Palestina. Y eso, sin perdernos por ramificaciones menores.

La civilización del Asia occidental no ha conocido una unidad fundamental, como la de Egipto, sino que, por el contrario, se halla en función de regiones y de pueblos varios. Resulta, por consiguiente, que no ha habido un arte del Asia occidental, sino varias artes, lo mismo que ha habido, a través de esa inmensa provincia, varias civilizaciones y no una sola civilización.

La llegada de Alejandro a la tierra oriental significó un arte radical, una terminación. Cuando con el conquistador griego, el Occidente puso su pie en Asia y estableció allí su dominación militar y política, llegó a su fin un mundo que ya no volverá a ser visto jamás.

Lugares como Ur y Mari, nos han aportado revelaciones que parece difícil puedan ser superadas¹⁵¹. Los cientos de tells que siguen hasta hoy sin ser excavados solo ocultan poblados provinciales y lo que, en su día, salga de ellos no hará más que repetir y recalca cuanto ya sabemos.

A continuación exponemos algunas de las diversas obras en las que hemos encontrado relación con la obra de Hernández Pijuan que estamos investigando.

151 Vid. PARROT, André. Prefacio MALRAUX, André. *El Universo de las formas-Sumer*. Aguilar S.A. Ediciones, 4ª edición, Madrid, marzo 1969.

- *Diosa del vaso Manante*, Ur. Siglo XXII-XXI a de J.C. **(f.126)**.

La falda recuerda *Mirando dejaba pasar el tiempo 2*, 1998, **(f. 508)** y *Caminos*, 1999, **(f. 524)**.

- *Mujer con niño*, Ur. Época de Obeid. IV milenio, Museo de Bagdad, **(f. 145)**.

El pubis lo podemos relacionar con la obra de Hernández Pijuan, *Labrado*, 1996, **(f. 487)**.

- *Gudea*, Tello. Siglo XII a. de J.C. British Museum, **(f.127)**.

Las cejas recuerdan *Per Cyprus 2*, 1994, **(f. 471)** y *Esbozo 95*, 1995, **(f. 480)**.

- A- *Estatua de Idi-Ilum*, Mari. Principios II milenio. Museo Louvre, **(f.128)**.

La túnica recuerda *Sin título*, 1996, **(f. 493)** y *S/T 8*, 2000, **(f. 535)**.

- B- *El Príncipe ish + up-ilum*. Museo de Alepo, **(f. 128)**.

La barba del príncipe puede recordar a *Paisaje-97*, 1997, **(f. 499)** y *Memoria de paisaje III*, 1997, **(f. 502)**.

- *Cubilettes del estilo <<susa I >>* Susa. IV milenio. Museo Louvre, **(f. 129)**.

Puede recordar *Caminante 1*, 2000, **(f. 534)** y *Huella sobre blanco*, 2000, **(f.539)**.

- *Vaso de Mari*. Escena mitológica, III milenio. Museo de Damasco, **(f.130)**.

Podemos observar en el centro una cenefa vertical que recuerda *Granada nocturna*, 1993, **(f. 470)** y el lateral izquierdo recuerda a *Caminos*, 1996, **(f. 485)**.

- *Busto de un orante*. Mari. Primera mitad del III milenio. Museo de Damasco, **(f. 131)**.

Puede recordar *Caminos*, 1999, **(f. 524)** y *Serie blanca. Mirada sobre el campo 3*, 1998, **(f. 509)**.

- *Personaje sentado, con un cubilete, Mari*. Primera mitad del III milenio. Museo de Damasco, **(f. 132)**.

Recuerda a *Pequeña flor 2*, 1999, **(f. 530)**; el rabo rememora *Memoria de Paisaje IV*, 1997, **(f.503)** y el cubilete nos puede trasladar a *Tres copas sobre gris*, 1971, **(f. 324)**.

- *Estatua de Gudea, llamada pequeño Gudea sentado*, Tello. Siglo XII a J.C. Museo del Louvre, **(f. 133)**.

El birrete recuerda *Sobre siena*, 1995, **(f. 478)**; *Sin título*, 1995, **(f.479)**; *Sin título*, 1996, **(f. 493)**; *Sin título*, 1996, **(f. 496)** y el faldón; *Como un campo labrado*, 1996, **(f. 486)**.

- *Cuello de vaso procedente de Hasuna, ornamento con una figura humana*. V milenio, **(f. 134)**.

Puede rememorar *Esbozo 95*, 1995, **(f.480)** y el vestido *Campo de flores 1*, 2002, **(f. 552)**.

- *Tell Halaf y Arpachiya- Cerámica pintada - A: Animales- B: Bucranios- C: Doble Hacha- D: Personajes*, **(f. 135)**.

Puede recordar a, *Campo de flores 1*, 2002, **(f. 552)**; *La casa*, 2000, **(f. 536)**; *Sin título*, 199, **(f. 518)** y *Paisaje ordenado*, 1995, **(f. 484)**.

- *Diosa*. Principios II Milenio, Museo de Bagdad, **(f. 136)**.

Puede rememorar a *Nube y lluvia 5*, 1990, **(f.446)**.

- *Diosas*. Principio II milenio, Museo de Bagdad, **(f. 137)**.

Puede tener reminiscencias del lienzo *Sol y Lluvia sobre luz dorada*, 1990, **(f. 447)** y *Sin Título*, 1996, **(f. 497)**.

- *Figura femenina Acéfala*, Tello. Estilo de Obeid, IV Milenio. Museo del Louvre, **(f. 138)**.

Puede recordar la obra *Sin Título*, 1996, **(f. 497)**.

- *Bajo relieve de las plumas*, Tello. Nippur, Principios II Milenio, **(f. 139)**.

La cabellera puede inducir a *Memoria de paisaje III*, 1997, **(f. 502)** y la túnica a *Red*, 1999, **(f. 528)**.

3.2.1.2. Los Íberos o lo Ibérico.

La civilización de este pueblo emprendedor, cuya producción artística propia- junto a la de los griegos, los etruscos y los celtas- se presenta como un componente esencial del arte occidental, que es relativamente desconocido para el gran público.

El descubrimiento de los iberos, de su arte y de su cultura se debe a la investigación histórica y arqueológica contemporánea. Dejando al lado los regionalismos y fronteras, tenemos por primera vez una visión global de la cultura ibérica, desde el área andaluza, bañada por el Mediterráneo y el Atlántico, hasta el Languedoc, y desde el finales del siglo VI hasta los siglos II o I a. de J.C.

La aproximación a la cultura ibérica requiere aceptar la diversidad como premisa. El relieve ondulado de L' Empordà y el Rosselló, hasta el río Aude, las formaciones aluviales de las desembocaduras del Llobregat y del Ebro, las tierras de secano de los sistemas Ibérico y Penibético, La Mancha o las campiñas andaluzas exponen otros tantos paisajes, climas y recursos naturales en apoyo de esa pluralidad. Pero en la perspectiva de la cultura ibérica, es la definición de áreas desde la Edad del Bronce, en el segundo milenio, la que da lugar a la parcelación cultural de la geografía ibérica, que se orienta ya sea hacia el Atlántico, hacia el área transpirenaica o hacia las cuencas norte o sur del Mediterráneo occidental, con distintas evoluciones regionales. Después del 900, el foco minero-metalúrgico tartesio, centrado en Huelva, desarrolla artesanías de alto nivel (joyas, bronce, marfiles, cerámicas...) destinadas a la sociedad indígena. Paralelamente, en el arco mediterráneo noroccidental, el cultivo del trigo y la cebada cobra importancia, como se deduce de los silos; su

extensión hasta el Ebro proporciona la imagen de una segunda área de economía abierta, anterior a la cultura ibérica¹⁵².

- *Esfinge de los Higueros*, (Cástulo, Jaén), principios del siglo VII a J.C. Bronce,

Longitud 97 cm. Museo Monográfico de Cástulo, Linares, s. VII a. J.C. **(f.100)**¹⁵³.

En la cabeza y en las alas de dicha esfinge, podemos observar diversos dibujos que nos pueden conducir a las obras de Joan Hernández Pijuan de los años noventa, *Sobre Siena*, 1995, **(f.478)**.

- *Sileno ebrio de Capilla*, (Badajoz), bronce, alt.11,2 cm. Museo Arqueológico Nacional (Madrid), 500- 450, a.J.C, **(f.101)**.

La barba remite a *Memoria de paisaje II*, 1997, **(f.500)** y el ombligo y pecho remiten *Almendros en flor*, 1999, **(f.515)** y *Flores sobre negro 1*, 1999, **(f.519)**.

- *Guerrero con túnica corta*, 300 - 350, a. J.C. Exvoto de bronce. Pátina brillante verde oscura, altura 12 cm. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, **(f. 102)**,

Guerrero itifálico vestido con una túnica muy corta con cinturón en relieve, decorado con "círculos" impresos. Esta misma decoración se repite en la túnica y en el casco. Es curioso el falo que lo asimiló y repitió Joan Miró. Los pies se apoyan en una base rectangular, los círculos impresos.

Rememoran: *Sobre Siena*, 1995, **(f.478)**; *Bajo el patio*, 1997, **(f.504)**; *Flores sobre negro 1*, 1999, **(f.519)**.

- *Pareja de Oferentes del Cerro de los Santos*. Montealegre del Castillo, Albacete, Siglo II a J.C. Caliza ocre, alt. 63 cm. Museo Arqueológico

152 ARANEGUI GASCÓ, Carmen- MOHEN, Jean Pierre- ROUILLARD, Pierre, (comisarios). Los iberos príncipes de Occidente, Centro Cultural Fundación La Caixa, Barcelona, 1998, p. 25
153 *Ibidem* p. 33.

Nacional de Madrid, Siglo II a J.C.¹⁵⁴. En la Baja Edad Media el Cerro de los Santos se conocía ya con este nombre por sus esculturas o imágenes de santos, **(f.103)**.

Remite a los años noventa de la obra de Hernández Pijuan, *Esbozo 95*, 1995, **(f.480)**. El auge de la cultura ibérica, fechada en los siglos III y II a J.C, no puede entenderse sin el poderoso influjo colonial de fenicios y griegos.

- *Dama sedente del Cerro de los Santos*. Montealegre del Castillo, Albacete, Siglos IV-II a J.C. Detalle. Museo Arqueológico Nacional (Madrid), **(f.105)**.

El dibujo del pecho puede remitir a *Como un campo labrado*, 1996, **(f.486)**, la trenza a *Esbozo 95*, 1995, **(f.480)**, las mangas a *Ornamental 1* (díptico), 2001, **(f.544)**; la ornamentación de la frente recuerda *Memoria de paisaje III*, 1997, **(f.502)** y el anillo a *Sin Título*, 1996, **(f.497)**.

- Las producciones de orfebrería, desde el Eneolítico y posteriormente en la Edad del Bronce, siempre han sido abundantes en la Península Ibérica: *Torques de oro*, de la procedencia del tesoro de Mairena del Alcor (Sevilla) y del Museo Arqueológico Provincial (Sevilla), **(f.104)**. Segunda mitad s.III a. J.C., característico de la orfebrería oriental o mediterránea¹⁵⁵: podemos observar el collar constituido por anillas ensambladas el cual nos puede remitir a *Paisaje con luz blanca 2*, 1991, **(f.461)** y *Memoria de la Segarra I*, 1991, **(f.511)**.

- *Cabeza masculina de Verdolay*. Final siglo V - principios siglo IV a J.C., Museo arqueológico de Murcia. Procedencia: necrópolis de Cabecico del Tesoro (Verdolay, La Alberca, Murcia), **(f.106)**.

Una raya central separa el cabello, tratado mediante mechones oblicuos y rodete de mechones enrolladas sobre una doble cinta que ciñe la frente. Una clara tendencia a la "geometrización" caracteriza esta obra. El cabello en su conjunto está tratado de forma esquemática, representado

154 En *Ibidem* p. 33.

155 En *Ibidem* p. 102.

mediante una sucesión de triángulos encajados, mientras los mechones tienen una sección prácticamente cuadrada (El nouveau roman “La celosía” de Alain Robbe-Grillet). Lo expuesto entre otras, remite a las obras de Hernández Pijuan, *Como un campo labrado*, 1996, **(f.486)**; *Caminos*, 1996, **(f.485)**; *Labrado*, 1996, **(f.487)** y *Entrecruzamientos*, 1996, **(f.488)**.

3.2.1.3. Arte Africano.

El Arte tradicional africano también nos acerca a la obra de Joan Hernández Pijuan; el artista de hoy tiene contraída una deuda impagable con el patrimonio cultural de las tradiciones no Europeas porque se ha redescubierto a si mismo gracias a una imagen primitiva ideal, y a imágenes concretas de obras de Asia, África Oceanía o precolombina.

- *Colgante, Igbo-Ukwu*, Siglos IX-X, National Museum de Lagos, **(f.107)**.

Remite a las obras de Hernández Pijuan: *Como un campo labrado*, 1996, **(f.486)**; *Labrado*, 1996, **(f.487)**; *Memoria de paisaje IV*, 1997, **(f.503)** y *Caminando 1*, 2000, **(f.534)**.

- *Cuenca Igbo-Ukwu*, Siglos IX-X. National Museum de Lagos, **(f.108)**.

Remite a: *Granada nocturna*, 1993, **(f.470)**; *Esbozo 95*, 1995, **(f.480)** y *Bajo el Patio*, 1997, **(f.504)**.

- *Máscara que representa al Oni Obalufón Ifé*. Siglos XII-XV. National Museum de Lagos, **(f.109)**.

Remite a: *Flores sobre negro 1*, 1999, **(f.519)**.

- *La cabeza coronada de un Oni, Ifé*, Siglos XII-XV. National Museum de Lagos., **(f.110)**.

Remite a: *Redondelas sobre labrado*, 1995, **(f.476)** y *Memoria de paisaje II*, 1997, **(f.500)**.

- *Figura de un muchacho*, Siglo XIII. National Museum de Lagos, **(f. 113)**.

Remite a *Azulejos en la Alhambra*, 1994, **(f. 474)** y a *Paisaje blanco*, 1992, **(f.464)**.

- *Tierra cocida de Marruecos*¹⁵⁶, S. XV.

Hay que reconocer y valorar la rica artesanía de un país que aún conserva juntamente unos valores tan importantes como la amabilidad y su hospitalidad. La tierra cocida de Marruecos es una técnica que aún la trabajan como en el principio de los tiempos, modelándola a mano con habilidad y enriqueciéndola con unos grafismos heredados de generación en generación, y cuyo significado inicial desconocemos. Los motivos de la tierra cocida (terrissa), **(f. 47)**, pueden remitir a *Paisaje blanco*, 1992, **(f.464)**; *Pequeña flor 2*, 1999, **(f.530)**; *Caminando 1*, 2000, **(f.534)**.

- *Cabeza de una reina madre*". Benin S.XVI. National Museum de Lagos, **(f.111)**.

Remite a *Azulejos en la Alhambra*, 1994, **(f.474)**, las patillas y el ornamento del cuello a la vajilla de Sargadelos, diseñada por Hernández Pijuan, 2001 y por último los ojos a *Sin Título*, 1999, **(f.518)**.

- *Placa-Benin*", Siglo XVII, National Museum de Lagos, **(f.114)**.

El faldón remite a *Flor blanca*, 1996, **(f.490)** y *Esbozo*, 1995, **(f.480)** el cuello y el cincho a la Vajilla de Sargadelos, 2001 y el fondo remite a *Paisaje ordenado*, 1995, **(f.484)**.

- *Altar con pareja real*, Benin. Siglos XVI-XVII. National Museum de Lagos. Benin, **(f.115)**.

Remite a *Sobre Siena*, 1995, **(f.478)**; *Esbozo*, 1995, **(f.480)** y la "Cabeza de serpiente", remite a *Granada nocturna*, 1993, **(f.470)**.

¹⁵⁶ En MARRUECOS. *Fundació Caixa Manresa*, del 4 d'octubre al 25 de novembre 2001, p. 9.

- *Vaso con esfinge*, Siglo XVII, 15x33, **(f.115 bis)**

Remite a *Azulejos en la Alhambra*, 1994, **(f. 474)** y *Granada* 1999, **(f. 532)**.

- La emblemática *Máscara Epa*, Yoruba, Siglo XVI, National Museum de Lagos. **(f.116)**. Remite a *Sobre Siena*, 1995, **(f. 478)** y los ojos remiten a *Sin Título*, 1996, **(f.497)**.

- *Eshu*. Yoruba, Siglo XVI. National Museum de Lagos, **(f.118)**.

El vestido remite a *Para Cyprus*, 1995, **(f.472)** y el sombrero a *Como un campo labrado*, 1996, **(f.486)**.

- *Ojos saltones*, (cabeza) Yoruba, Siglo XVI. National Museum de Lagos.s.XVI, **(f.119)**.

El pelo nos hace recordar *Granada nocturna*, 1993, **(f.470)**; los ojos a *Redondeles sobre labrado*, 1995, **(f.476)**, alrededor de los ojos *Signos sobre blanco 1*, 2000, **(f.538)**; la boca y las orejas remiten a *Sin Título*, 1994, **(f.473)**.

- *Cabeza de oba*, The Kingdom of Benin (Nigeria), Siglos XVI -XVIII, 32 x 23,5 x 25 cm., **(f.112)**.

Esta escultura puede remitir a la obra de Hernández Pijuan: el casquete entrelazado, *Granada nocturna*, 1993, **(f.470)**. *Azulejos en la Alhambra*, 1994, **(f.474)**. *Espacio cruzado*, 1999, **(f.531)** y sus pómulos remiten a *Sobre Siena*, 1995, **(f.478)**; *Bajo el patio*, 1997, **(f.504)**; *Almendros*, 1999, **(f.515)**; *Flores sobre negro 1*, 1999, **(f.519)**. La cabeza insertada en la base de la escultura, abrazando la cara, el relieve recuerda a los dibujos que realizó Hernández Pijuan para sus porcelanas de Sargadelos, 2003, **(fs. 567, 568, 569)**.

- *Escultura Zulú*, **(f. 2)**.

Es un bastón de danza (siglo XIX), la cuchara es refinada, las líneas gráciles de esta obra son muy ligeras, la curva elegante del cuello es desmesuradamente alargada, el volumen de los senos y las nalgas que constituyen un contrapunto a lo estilizado de las piernas, no podían ser

más que el fruto del trazo de un artista que había transgredido, en absoluta libertad, “los cánones estilísticos de su cultura”, los compromisos de su función, para alcanzar lo universal. En esta descripción pulula el espíritu de Hernández Pijuan. Puede remitir a *Esbozo 95*, 1995, **(f.480)**; *S/T 7-S/T8*, 2000, **(f.535)** y *Sobre Siena*, 1995, **(f.478)**.

- *Jinete y Figuras*, Yoruba-Nago, S. XIX, National Museum de Lagos, **(f.117)**.

Los pelos remiten a *Memoria de Paisaje III*, 1997, **(f.502)**.

- *Tapiz Marroqui*, Siglo XX, **(f.35)**.

Este tapiz nos recuerda la obra de Hernández Pijuan *Granada nocturna*, 1993, **(f.470)**; *Esbozo 95*, 1995, **(f. 472)**; *Memoria de paisaje*, 1997, **(f.500)**; *Mirando dejaba pasar el tiempo*, 1998, **(f.508)**; *Pequeña flor 2*, 1999, **(f.530)**.

3.2.1.4. Asia

- *Vaso ritual, Kültepe*, (1925-1825 a.C.), **(f.23)**.

Los vasos rituales hititas en forma de bota¹⁵⁷, remiten a la obra de Hernández Pijuan, tal como podemos observar en *Marruecos está presente*, 1988, **(f.422)**; *Granada nocturna*, 1993, **(f. 470)**; *Azulejos en la Alhambra*, 1994, **(f.474)**; *Ornamental 1* (diptico), 2001, **(f.544)**; *Ornamental 2*, 2001, **(f.545)**.

- *Palta de afeitte*, Afganistán, personaje que cabalga a lomos de un hipocampo, S. I-II. Museo Nacional des Arts Asiatiques-Guimet, **(f.123)**.

El plato remite a *Granada nocturna*, 1993, **(f.470)** y a *Campo de flores 1*, 2002, **(f.552)**; el fondo del plato, el pelo del jinete y los brazos pueden

157 BUFILL, Juan. “Los Hititas” *La Vanguardia*. Arte, 20 enero 2002, p. 39.

remitir a *Entrecruzamientos*, 1996, **(f.488)**; el cuello y la cadera del caballo remiten a *Los álamos del Segre VIII*, 1982, **(f.387)**.

- *Cabeza femenina*, Afganistán, Hadda, monasterio de Tapa-Kalan (TK23), (s. III-IV),

Estuco 10,07 x 6 x 5,6 cts. Musée National des Arts Asiatiques- Guimet, **(f. 124)**.

La cabellera remite a *Caminos*, 1999, **(f.524)** y la diadema a *Sin Título*, 1999, **(f.516)**.

- *Ornamento funerario: (f.17)*. China septentrional, civilización "t'u-kiû", siglos VI-VIII. Oro y pasta de vidrio.

Este ornamento de oro todavía es uno de los conjuntos más completos del mundo de las estepas conocidos, junto con "el hombre de oro de Issyk" y "la pareja principesca Chenguo Gongzhu". Consta de un solideo hemisférico adornado con motivos repujados y cabuchones de pasta de vidrio; el tocado consta de una especie de solideo en forma de cúpula que se prolonga a los lados en una especie de barboquejo. La parte superior se organiza alrededor de un rosetón formado por un gran cabuchón y diez elementos dispuestos en un semicírculo encuadrado por una filigrana de la que salen seis haces de rayos; los cabuchones de pasta vítrea evidencian cierta inspiración occidental, en tanto que los motivos zoomorfos remiten al universo chino. Pueden remitir a *Flores sobre negro 1*, 1999, **(f. 519)** y *Pequeña flor 2*, 1999, **(f.530)**.

- *Osario*¹⁵⁸: **(f.11)**. Asia central, Sogdiana, Afrasiab, (s. VII).

Terracota detalles estampados, 70 x 27 x 24, pertenece a la comisión Arqueológica del Emperador, Museo del Hermitage. San Petesburgo. Num.inv.: CA 13710.

Este osario se relaciona con la obra de Hernández Pijuan, Los redondeles que decoran uniformemente la parte superior de forma simple y ordenada

158 *Ibidem.*, p. 39.

y en fila india, el frontal del osario decorado no uniformalmente pero con un cierto orden, remiten a *Sobre Siena*, 1995, **(f.478)**; *Bajo el patio*, 1997, **(f.504)**; *Almendros en flor*, 1999, **(f.515)**; *Flores sobre negro 1*, 1999, **(f.519)**. La cenefa entrecruzada que sobresale en el osario, remite a, *Granada nocturna*, 1993, **(f.470)**; *Azulejos en la Alhambra*, 1994, **(f.474)**; *Red*, 1999, **(f.528)**; *Espacio cruzado*, 1999, **(f.531)**; *Caminando 1*, 2000, **(f.534)**, etc.

Los osarios son cajas de terracota, piedra o alabastro, formaban parte de los rituales funerarios del mazdeísmo (antigua religión del Asia central). En ellos se conservaban los huesos de los muertos una vez despojados de los tejidos blandos. Muchos osarios sogdianos tienen en sus paredes "motivos de decoración arquitectónica". Algunos pueden ser considerados modelos simplificados de templos. La fachada del osario imita la de un edificio con una puerta - un agujero rectangular en el centro, flanqueado por dos leones estampados.

En el osario podemos observar unas ventanas con forma de cruz y unas imágenes estampadas que representan a un hombre sentado que apoya la mano derecha en una máscara o en la cabeza cortada del diablo. Es una imitación de los nichos del templo con la figura de alguna divinidad, probablemente Veretragna, dios de la victoria que sostiene en la mano la cabeza del diablo ¹⁵⁹.

- *Estatua funeraria*, (s. XIX). Afganistán, Kafiristán, Madera de cedro 100 x 25 x 17cts., Musée de l'Home, **(f. 125)**.

Remite a *Esbozo 95*, 1995, **(f. 480)** y *Ornamental 1 (díptico)*, 2001, **(f.544)**; *Ornamental 2*, 2001, **(f.545)** y sombrero y brazos a *Mirando dejaba pasar el tiempo 1*, 1998, **(f.510)**.

- *Alfiler de disco*, detalle, Luristan, **(f.141)**.

La parte superior remite a *Caminos ocre*, 2004, **(f.574)** y la inferior a *Espacio cruzado*, 1999, **(f.531)**.

¹⁵⁹ En DESROCHES, Jean-Paul, (comisario). *Asia, ruta de las estepas, De Alejandro Magno a Gengis Kan*, Fundación La Caixa, 2000, Barcelona, p. 126.

- *Fragmentos de alfiler pájaros*, Luristán. S. VIII a de J. C. Teherán, **(f.142)**.

Remite a *Marruecos está presente*, 1988, **(f.422)**; *Ornamental I* (díptico), 2001, **(f.544)** y *Ornamental 2*, 2001, **(f.545)**.

- *Capitel con cabeza humana*, Persépolis - Tripilón., S. V a de J.C. Museo de Teherán, **(f.143)**.

La barba remite a *Sin título*, 1995, **(f.482)** y *Memoria de paisaje IV*, 1997, **(f.503)** y el bigote *Como un campo labrado*, 1996, **(f.486)**.

- *Ritón de oro-León alado*, Hamadan, S. V. a de J.C. Metropolitan Museum. Nueva York, **(f.144)**.

El cuello remite a *Espacio cruzado*, 1999, **(f.531)**; *Caminando*, 2000, **(f.534)** y el trombón *Memoria de paisaje III*, 1997, **(f. 502)**.

3.2.1.5. Oceanía.

De todas las partes del mundo, Oceanía es la que está más vacía de tierras y de hombres. En Oceanía predomina el agua sobre los demás elementos y el fuego rara vez está ausente de ella; los hombres viven allí, en millares de islas.

En Oceanía aparece por primera vez un 'askos', con discreta decoración pintada. La 'gliptica' es un arte que generalmente siguió el camino de uno de los grandes artes contemporáneos, el de los escultores de Egipto, el de los bronceístas de Mesopotamia. En la época protohistórica, la Meseta parece haber ignorado, en tiempos de la comunidad de 'Sialk', estas dos realizaciones de países de gran cultura.

De hecho, la época de los dos primeros siglos del I milenio anterior a Jesucristo, en la Meseta, no conoce más que un gran arte: la pintura sobre cerámica.

- *Jarro pintado: asa animal, cuello decorado*. Sialk, S. X-IX a. de J.C. Museo del Louvre, **(f. 140)**.

La parte superior del jarro recuerda a *Granada*, 1999, (f. 532) y la inferior a *Espacio cruzado*, 1999, (f. 531).

- *Escultura Islas Almirantazgo*. Madera policromada, caolín y obsidiana, (fs.120-121).

Remite a *Para a Cyprus*, 1994, (fs.471: 1-2-3-4)¹⁶⁰.

3.2.1.6. Archipiélago de Melanesia-Vanuatu, antiguas Nuevas Hébridas. Situada al NE de Nueva Caledonia, descubierto en el año 1606 por los portugueses.

- *Masque Malekula*, Vanuatu (ex – Nouvelles-Hébrides), (s. XV). Madera pintada (palmera), alt 63, 5 cm. Field Museum of Natural (f. 122). Remite a *Esbozo 95*, 1995, (f.480); *Ornamental 2*, 2001, (f.546).

3.2.2. *El arte abstracto busca su pasado.*

Con el slogan "El arte abstracto busca su pasado", la feria de Basilea (2003), relaciona la artesanía y las artes decorativas con la pintura del siglo XXI. Aunque la abstracción del reciente pasado siglo XX nació bajo impulsos diferentes, guiada por una búsqueda de la autonomía de la obra de arte y amparada en reflexiones teóricas que a menudo abominaron de la decoración, se han encargado obras a artistas actuales, entre ellos Sol Lewit (mural entrada, Caixa Forum), que ha realizado un enorme y llamativo mural en el vestíbulo. Daniel Buren ha convertido una de las grandes cristaleras del edificio diseñado por Renzo Piano en un vitral. Los videos instalaciones de Shirin Neshat y Peter Kogler y el trabajo interactivo de Knowbotic Research prolongan una actividad que empezó con barro, mimbre y tejidos hace milenios.

¹⁶⁰ En RODRIGUEZ AGUILERA, Cesáreo. *Arte Ritual. Orígenes, Homenaje al artista primitivo*, Galería Cyprus Art, Sant Feliu de Boada, Girona, 1995.

Obras de Mondrian, Klee y Albers representan la vertiente geométrica, que en ocasiones se “imbrica con la caligrafía oriental y elementos decorativos de otras culturas”. Kandinsky será uno de los pioneros de la abstracción, llegará a ella a través de la descomposición del arabesco. La exposición incluye dos “improvisaciones” y obras de distintas etapas que ilustran diversos momentos de su trayectoria, la abstracción orgánica y la geométrica. En ambas asoman solapadamente motivos de folklore, las leyendas y artesanía de su país.

El primitivismo moderno no es más que el interés de una gran parte de los artistas de este siglo por el arte y la cultura de las sociedades tribales. Durante los primeros años del siglo XX y en la actualidad los artistas han sufrido un desplazamiento y a la vez un acercamiento al arte primitivo. El arte semántico se ha concentrado alrededor del arte tribal, “siendo el primitivismo un aspecto importante de la historia del arte moderno”.

3.3. UNA APROXIMACIÓN A LAS RELACIONES ARTE - FILOSOFÍA.

El objetivo de este apartado es demostrar que la obra de Hernández Pijuan está inmersa e impregnada en los procesos de la Historia de la Filosofía.

Partiendo de la base de que la obra de Joan Hernández Pijuan es poesía, es filosofía, es la vida misma que se cuele por las rendijas de las ventanas, para conocer su pensamiento hemos de profundizar en la filosofía, ya que su arte es filosofía pura y ésta no se improvisa si no se profundiza desde sus inicios, y así poder tener una base y conocer las consecuencias actuales de la obra de Joan Hernández Pijuan.

“El arte abstracto enriquece la visión de la realidad, de manera más fuerte y directa que el realismo”, de ausencias, horizontes y presencias¹⁶¹.

161 YVARS, J.F.- BARRANCO, Justo. “La abstracción es realista”. *La Vanguardia*, lunes 27 de enero 2003, p.32.

Aunque se clasifique a Hernández Pijuan de abstracto, es en realidad un figurativo no representativo¹⁶².

La filosofía que exponemos a continuación es un reflejo de su personalidad, su quehacer, y de sus postulados.

3.3.1. *¿Puede hoy alguien estar al margen del conocimiento científico, tecnológico y filosófico?*

¿Puede hoy alguien estar al margen del conocimiento científico y tecnológico? ¿Puede una persona considerarse culta sin saber cómo evoluciona la capacidad de descubrimiento que posee el ser humano? ¿Puede la ciudadanía estar ajena al debate ético que nos plantea el avance científico y a las correspondientes decisiones sociales y políticas que se pueden derivar?, la ciencia y la tecnología son una cadena, lo que se produce no son hechos esporádicos, sino que son la continuidad (atada) de unos hechos que provocan otros, este concepto nos lleva por sentimiento y sensibilidad y, sobre todo, como representación a *Sobre un paisaje verde*, 1992, (f.465); *Granada*, 1999, (f.532).

No hay duda de que en este comienzo del siglo XXI el conocimiento humano experimenta una aceleración nunca antes conocida. Es muy posible que toda la información que contiene diariamente la prensa corresponda a la que hace un par de siglos gestionaba "conceptualmente" una persona durante una buena parte de su vida.

¡Pero hay un peligro! Las diferencias entre los que saben y los que no saben en un mundo en el que cada vez se valorarán más "el cómo", que el "qué hacemos", puede provocar roturas sociales aún mayores que las que hemos vivido desde la revolución industrial.

La mezcla y la capacidad de asimilación de la diversidad cultural serán factores decisivos que posibilitarán- paradójicamente - la aparición y fortalecimiento de valores locales que serán precisamente los que

162 VIDAL, Jaume. "El Macba presenta un recorrido por el paisajismo abstracto de Hernández Pijuan", *El País*, 22 de enero, 2003, p. 42.

marcarán las diferencias de oportunidad y calidad de vida en un mundo cada vez más irremediablemente globalizado.

Esta construcción de una nueva sociedad del conocimiento, que se superpone a la que heredamos de la revolución industrial, supone un salto cualitativo respecto a la sociedad de la información. La diferencia radica en que la sociedad de la información considera a los ciudadanos como sujetos receptores, y por ello en buena parte agentes pasivos del sistema comunicativo imperante. La ciudadanía de la sociedad del conocimiento ha de ser muy diferente; ya que debe ser capaz de diferenciar entre la comunicación que recibe, impulsar su espíritu crítico y sobretodo desarrollar la capacidad de discernimiento para poder estar en condiciones de escoger. Saber elegir es, sin duda, la clave que define a esta sociedad del conocimiento. Es importante que el conocimiento sea definido y percibido como una forma de riqueza; que la naturaleza y el papel de los recursos de conocimiento sean comprendidos y asimilados por el público en general, aceptados como un valor universal e individual y que la sociedad en su conjunto incentive las actividades ricas en conocimiento e impulse sus focos generadores de inteligencia. Por ahí anda metido el mensaje y el espíritu de la obra de Joan Hernández Pijuan. Es y ha sido un científico del arte. Su *Flor de límites verdes*, 1996, **(f.491)**, es un buen ejemplo.

A continuación expondremos pensamientos de algunos de los filósofos que han dado origen a que Joan Hernández Pijuan esté donde está filosóficamente. Su pensamiento, tal como hemos comentado, remite y coincide con su personalidad, su quehacer o con la filosofía de su obra.

“El camino siempre es preferible a la posada”, con esta frase de Cervantes, se empieza a tratar el tema de: “los grandes pensadores”; sobre la evolución del pensamiento occidental desde Job, personaje bíblico protagonista del libro de Job, escrito en el s.V a J.C. Su historia plantea el problema del mal: ante las desgracias que afligen al justo, le invita a inclinarse a la voluntad del Altísimo, hasta Einstein. Este afirma que “todo hay que reducirlo a su máxima simplicidad, pero no a más”, como vemos en la obra *La casa*, 2000, **(f.536)**, figuración plástica de la máxima

simplicidad. Occidente ha pasado de buscar el sentido del hombre y el universo a descubrir que el sentido está en la búsqueda, tal como podemos intuir en *Memoria del Sur 2*, 2002, **(f.559)**.

Heidegger afirmaba que, precisamente porque uno se encuentra dentro de los problemas de la filosofía, sabe ya de alguna manera en qué consiste la filosofía. En consecuencia, no inventa nada, sino que codifica lo que todos, por el mero hecho de “estar erguidos” y utilizar el cerebro, nos preguntamos ¿?, tal como podemos sentir en *Sin Título*, 1999, **(f.516)**.

La filosofía es más una “actividad” que una doctrina cerrada o un conjunto de teorías. Si tratamos de aclararnos acerca de nuestros principios morales, no tenemos más remedio que tomar distancia de nosotros mismos y preguntarnos cuál es la razón de que juzguemos moralmente perverso a quien, por ejemplo tortura. La filosofía es una constelación de saberes, un intento por mirar hacia un lado y a otro, una apuesta por encontrar un acomodo al conjunto de conocimientos que poseemos, la filosofía no pierde nunca contacto con la ciencia, nació en Grecia hace más de dos milenios y medio.

Los primeros filósofos eran médicos y físicos en su mayoría, protagonizaron una rebelión incomparable contra las explicaciones de los mitos. No se plegaron a las leyendas religiosas, sino que se atrevieron a pensar y a preguntar directamente a la “naturaleza” usando la razón; tal como lo podremos expresar en *Memoria de Paisaje*, 1972, **(f.344)**. Por eso la filosofía nace como liberación y unida a la ciencia, y por eso no tiene nada de extraño que uno de los padres del evolucionismo moderno, Lamarch, llamara filosofía a su obra zoológica, o que Newton bautizara con el mismo nombre a lo que fueron sus principios matemáticos aplicados a la física.

Para pintar bien un paisaje, decía Cèzanne, se deben descubrir primero los cimientos geológicos. Pensar que la historia del mundo data del día en que dos átomos se encontraron, en que dos torbellinos, dos danzas químicas se combinaron, tal como podemos observar por concepto, sentimiento y sensibilidad a través del microscopio en *Sin Título*, 1996, **(f.497)**.

Podemos recordar la célebre frase de Kant según la cual no se aprende filosofía, sino que se aprende a filosofar. Tal como afirma uno de los personajes de Shakespeare, "de tanto pensar uno se puede volver loco". Su contestación es "la mala locura proviene, más bien, de que piensen por uno, de no estar capacitado para enfrentarse con el mundo, o con uno mismo, o del tedio de un vivir infrahumano", tal como escribió Nietzsche, hasta los dioses podrían aprender algo de los hombres: *Memoria de Évora I*, 1990, (f.450).

El escritor Graves pensaba que la filosofía, en su nacimiento, era una rebelión del hombre prosaico contra el hechizo de una sociedad preindoeuropea, amamantada culturalmente por las diosas madres. La filosofía sería el último golpe de gracia contra la poesía de lo fenoménico, contra aquella idílica Vieja Europa a la que la lógica de los griegos impone, al fin, la cultura de la razón frente a la mucha más amplia vida del corazón. Schäferstein, en un brillante libro sobre la vida de los filósofos, ofrece un cuadro bastante ilustrativo. De veintidós ilustres filósofos, sólo ocho se casan. Y de la misma forma que el científico y el artista se comportan de manera bien distinta (compara, si no, un Hernández Pijuan con un Planck ya que conceptualmente se encuentran en los "cuantos" que son la cantidad mínima de energía que puede ser emitida, propagada o absorbida), el filósofo reacciona de modo particular. Tal vez en el filósofo se junte la erótica con el pensamiento y se produzca una creación interna que no encuentra salida en la obra de arte o en el experimento.

La vida de los filósofos, es, como se encargó de proclamar Nietzsche, la puerta por la que la sabiduría filosófica ha llegado hasta nosotros. Si el relato que nos cuenta Diógenes el Cínico (410 a.C. - 323 a. J.C.) es cierto, parece que el primero que usó la palabra, un poco para salir del paso ante una pregunta incómoda, fue Pitágoras, quien se sitúa en una línea borrosa entre lo religioso y lo radical. Para sus discípulos era como un "hombre dios", más en contacto con el otro mundo que con éste.

¿Qué es conceptualizar?. El concepto es la primera fase del entendimiento, conceptualizar será dar un sentido inteligible al conjunto

extenso y abigarrado de estímulos que en forma de “energía” llegan a nosotros; nótese que lo que se cuele por la ventana del iris, lo que atraviesa nuestra córnea transparente, el humor acuoso, el cristalino, el humor vítreo, lo que se estampa en nuestra retina “es la luz, sólo luz”. El problema crucial lo plantea Berkeley (su sistema afirma que el conocimiento se basa en la percepción; todo es espíritu y no existe la materia), con una fabulosa pregunta que amargaré el intelecto de los detractores de la pintura ilusionista: ¿lo que se estampa en nuestra retina es sólo luz o es ya una imagen?, y sigue preguntando, “¿en que momento del proceso la luz se convierte en imagen?”. Sería delicioso para los de ánimo poco reflexivo que esto no fuera un problema crucial en la Teoría de la Ciencia, en la Teoría Estética, y en la propia práctica de la pintura. Pero debe de seguirse notando, que una imagen no es, en rigurosa verdad, más que un conjunto de perfiles nuestros que asociamos a unas entidades u otras; que una entidad o un ente es aquello que podemos atrapar con nuestras “pinzas” mentales justo para conocerlo; que eso que se constituye en ente sólo lo puede hacer frente a la persona cognoscente, y la materia que da forma a esas entidades está impelida por multitud de fuerzas que como el viento con las hojas de otoño, enmaraña nuestra existencia; y ver en esa telaraña caótica que embota los sentidos la idea tangible de un árbol, representado en *Espacios milimetrados*-“Acotación de la Encina” 1975, **(f.372)**; por ejemplo, es una conceptualización que nos guste o no, tiene su historia, su proceso. Según Wölfflin, todo proceso tiene una evolución, “ver es teorizar”, y quien pinta lo que ve no copia la realidad, eso es un pensamiento mostrenco, “lo que hace es dar un sentido a los estímulos que recibe y ese sentido está inmerso en su capacidad intelectual, vemos y pintamos según lo que sabemos”¹⁶³.

Tàpies, por ejemplo corrobora la idea de que “pintamos lo que sabemos”; el artista nos dice: “Leer es para mi una forma de

163 SUS MONTAÑÉS, Jesús. *Hacia una filosofía de lo Pictórico*, Estudio y evolución en la representación de las percepciones visuales, Edita el autor, noviembre 1993, Impreso en España, p. 40.

conocimiento, con la que me he formado y con la que me voy conociendo como artista". No leemos solo por erudición, eso no tendría interés. "Sino para aplicarlo a la vida y, en mi caso, para perfeccionar mi trabajo. Las obras reflejan a las personas que las hacen: todo sale de ahí, a Tàpies el vietnamita Thic Nat Han le ha conducido de nuevo a los "Sutras" que son los discursos de Buda a sus discípulos; la última edición es la del monje exiliado en Francia que según sus palabras le deslumbra porque, más allá de los textos budistas en sí mismos, le pone en contacto con el "zen" vietnamita.

En la filosofía primitiva hasta la actual está el alma y la base del pensamiento de la obra de Hernández Pijuan: A los primeros filósofos los encontramos entre los poetas; muy especialmente en el poeta Hesíodo (s.VIII a.J.C.). Los griegos funcionaban con un modelo mítico-religioso que les servía de guía. Homero (s.VI a.J.C.) y Hesíodo son una "especie de matriz que servía a los griegos para orientarse en la vida".

Hesíodo, en una de sus obras, *Teogonía*", va a dar un paso de gigante respecto a la época anterior y también respecto a las leyendas, cosmogonías (como ciencia de la formación de los objetos celestes: planetas, estrellas, sistemas de estrellas, galaxias, etc.). Filos: Es la concepción sobre el origen del mundo y cronologías procedentes de Oriente, entre las que destaca una obra fundamental que se ideó en Sumeria (región de Asia occidental, entre el Tigris y el Éufrates, fue uno de los núcleos de civilización entre el VI y el I milenio a. J.C.) y que luego los semitas acadios escribieron: *El Enuma Elis*. ¿Por qué es tan innovador Hesíodo? "Porque al dar forma a este material heredado de los sumerios se va a preguntar por la verdad de todo ello", conceptualmente nos puede llevar a: *Doble espacio, dos huevos*, 1973, **(f.351)**.

La cultura occidental se puede dividir en tres grandes épocas de búsqueda. Primero, la heroica empresa de profetas y filósofos que buscaron la salvación o la verdad en el Dios de los cielos o en la innata capacidad de raciocinio. Luego vino una época de búsqueda colectiva basada en la experiencia y en el liberalismo y, recientemente, la era de las ciencias sociales, en la cual, orientado al futuro, el hombre (artista etc.)

parece gobernado por las fuerzas de la historia, este concepto nos traslada a *Paisaje de Ávila*, 1956, **(f.301)**.

Otro filósofo a tener en cuenta es Anaximandro (610 - 547a. J.C.), griego de la escuela jonia, (afirmaba que "lo infinito, lo indefinido, era el elemento primordial de todas las cosas) con él empieza la verdadera filosofía; eliminando todo rastro de divinidad, la naturaleza queda al desnudo, tal como podemos interpretar en el lienzo de Hernández Pijuan, *Folquer*, 1972, **(f.343)**, y empieza de verdad lo que entendemos por filosofía. Los filósofos en cuestión se presentarán, en un primer momento, como físicos. Es así como los llama Aristóteles. También hay que resaltar las capacidades curativas de Empédocles (490 a.J.C.) o Demócrito; eran también médicos, oficio ligado en sus comienzos con la filosofía, y la razón de tal coincidencia que tantos médicos como filósofos se dedican a lograr una vida buena. "Hay que saber para vivir bien", decía Diógenes el Cínico: "Sólo el ocio posibilita un pensamiento libre".

3.3.2.- *Hacia una filosofía de lo pictórico.*

Con este título Jesús Sus Montañés¹⁶⁴ reflexiona sobre la pintura en sus aspectos conceptuales. Lo que este autor aplica a pintores de diferentes épocas, nos sirve para centrar la obra de Hernández Pijuan en el marco del pensamiento filosófico. Como dice José Ferrater Mora¹⁶⁵, calificar a algo o a alguien de "realista no es decir nada"; a esto habría que añadir que es una manera de eludir las diferencias entre las cosas distintas que algunos se empeñan en ver iguales: un modo de adelantar la noche en este breve día de aire transparente y luz que nos deja ver. La teoría de la Percepción, con sus métodos científicos, pone al descubierto lo escuálido de esta pretensión y aquí no permitimos que ciertos intereses anulen una iniciativa de pensamiento riguroso con su actividad crítica, y que ocupará

¹⁶⁴ Vid. SUS MONTAÑÉS, Jesús. *Op. cit*, p.42.

¹⁶⁵ FERRATER MORA, José. En su obra destacan, *El ser y la muerte: bosquejo de una filosofía integracionista, Ética aplicada y Modos de hacer filosofía*, Escribió también narraciones.

una buena parte en superar las ciencias usuales por ideas surgidas de investigaciones y estudios sobre el tema. “La percepción”- dice Antonio Mayoral¹⁶⁶, “no es un elemento primario e independiente de la inteligencia: es el resultado de la actividad intelectual”. Y por otro lado, el desarraigado y desclasado Wölfflin, (así le llama Hauser)¹⁶⁷, propone una historia de la Visualidad y dice: “¿No es todo apariencia acaso? ¿Y qué sentido puede tener hablar de la representación, hablar de las cosas tal como son? Lo expuesto lo podemos intuir en *Proyecto para un paisaje*, 1991, (f.460).

3.3.2.1. Noción de concepto.

El término “concepto” puede ser lo más concreto de todo cuanto haya; aunque mejor sería decir que los conceptos son las entidades más inteligibles, las que podemos entender mejor e insertar en una explicación filosófica del mundo y de las cosas. Hemos de reconocer que se trata de una noción algo huidiza que puede ser sutil, vaga y difusa, y que además se puede filtrar de un contexto a otro adoptando distintos significados. Por eso se hace necesario puntualizar en que sentido se usará aquí y en que contexto se moverá. Empezaremos a pensar el “sentido en que se usará aquí” para que no ocurra con el llamado Arte conceptual que de puro serlo¹⁶⁸, parece haber perdido el hilo histórico: Sócrates. Y no es de extrañar, ya que aquellas ideas que cogen a las cosas o las desmaterializan para elevarse a su esencia no sólo pierden ese discurrir histórico, además se absolutizan y parecen querer ocultar todo un cúmulo de ricas facetas que las hacen más interesantes para el estudio y más complejas en sí.

166 MAYORAL, Antonio. En SUS MONTAÑÉS, Jesus, *Op. cit.*, p. 13.

167 En HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*, Guadarrama /Punto Omega, Ediciones Labor, Barcelona 1982, p. 138.

168 COMBALIA DEXEUS, Victoria. *La poética de lo neutro*. Ediciones Anagrama, Barcelona 1975, p. 21: Tal como, desde su posición aislada y precursora, lo definió Ad Reinhardt: “El Arte puro sólo puede ser definido como exclusivo, negativo, absoluto e intemporal. No es ni práctico, ni útil, ni relativo, ni aplicable o subordinado a cualquier otra cosa”.

“Pues lo mismo es el pensamiento y el ser”, cantará Parmenides, el ser es uno, continuo y eterno. Conceptualizar será vital para entender nuestros propios pensamientos. Y de este modo se abrirá una gran fisura entre el saber teórico y el mundo de las “vagas sensaciones y conjeturas, de las apariencias”. Y Parmenides decretará un Ser ideal e inamovible – inmovilista y reaccionario le llamaríamos hoy - que sumando a la idea de unicidad cubrirá las ansias de poder, de que las cosas sean lo que son nada más y de que lo sigan siendo sin que nada cambie, el ejemplo a seguir bien claro para los “hijos de buenas familias”- así se expresa Platón en las Leyes – no duden ni tengan quebranto y sepan además construir bellos discursos, donde ese pensar discursivo o discontinuo, que va a saltos, no escuche más voz que la suya propia, que le “otorgará” a las cosas su inequívoco e incuestionable Ser, enmarcado, “conceptualizado”, con sus límites bien concretos y definidos, expresado en *Casa en Comiols*, 1988, **(f.425)**.

El filósofo que parte del concepto de movimiento, que surge de la contradicción entre los dos estados de la materia es Heráclito el cual dará pie al pensamiento sintético, hará que los conceptos se comuniquen como las neuronas de nuestro cerebro. Pero me es forzoso dejar por ahora todo el mundo científico presocrático para centrar el interés, dentro de la filosofía antigua, en Platón y en Aristóteles; la razón de tal decisión consiste en pensar que fue a partir de estos influyentes filósofos cuando se comenzó a interpretar lo que se llama “concepto como un universal: éste, el universal lo que trata, lo que persigue, es determinar y definir la naturaleza de una entidad”. Pero una entidad nunca queda del todo conceptualizada, y cuanto más a punto la dejemos en su determinación y en sus límites, tanto mejor podrá ser superada por los que vengan detrás.

Parece evidente que conceptualizando, lo que hacemos es definir aspectos que pueden insertarse en la Teoría del Conocimiento, y a eso le llamamos “la naturaleza” de un ente, pero en verdad, donde hay una naturaleza habrá dos y tres....y si seguimos conceptualizando es, en rigor, porque “lo que verdaderamente comprendemos son los conceptos”. O sea, que hemos dicho que “determinar y definir la naturaleza de una

entidad es conceptualizar, y lo es a partir de Platón y Aristóteles porque ellos interpretan el concepto como universal, tal como podemos conceptualizar en *Memoria de paisaje*, 1972, **(f.344)**.

Deducimos que en el ámbito de la pintura se puede entender por “pintura con concepto”, a aquella que enmarca los anchos y extensos aspectos de la representación, dentro de una estética o estilo que hace inteligible dicha representación¹⁶⁹. Es importante ahora después de este primer paso, discernir sobre la “naturaleza de lo inteligible” siguiendo en el momento histórico en el que estábamos. Tenemos dos alternativas: la naturaleza de lo inteligible puede estar en la “sustancia o en la esencia”.

Creo que Aristóteles se da cuenta del peligro que tiene recurrir, como hace Platón, a la noción de “esencia” – nótese como el argumento que expone Platón en “La República al hablar de la esencia de la cama que dice que estará hecha, supongo, por Dios, es un argumento con un supuesto erróneo y además tendencioso: con el agravante de ser la persona de Sócrates quien ahora habla – y ante ese peligro Aristóteles nos muestra la importancia de la sustancia y de la materia: la distribución del conocimiento en ciencias particulares y la aplicación de los métodos analíticos e inductivos, es una práctica que él apoya”.

Platón, en cambio, con su Teoría de las “Ideas”, hace una profunda “abstracción”: él considera que las ideas son algo distinto y separado de las cosas, con lo que nos seduce y “aún corrompe para ir por la vía de la esencia”; representado en *Rosa blanca*, 1989, **(f.435)**.

En la Edad Media se empieza a entender el término “conceptus como notio”, es interesante comprender como el vocablo noción abre dos vías que posteriormente cristalizará Suárez en su clasificación de “conceptos objetivos y conceptos formales”. Francisco Suárez en las *Disputationes metaphysicae* (2,sec.1.1) dice: “Se llama concepto formal al acto mismo, o lo que es igual, al verbo con el que el entendimiento concibe una cosa o una razón; llamamos concepto objetivo a la cosa o razón que, propia o

¹⁶⁹ “Inteligible” y en consecuencia comprensible, no debe interpretarse aquí como real o realista, ya que comprendemos el triángulo, por ejemplo, y éste es un ente ideal, una abstracción o un símbolo: *Doble espacio negro*, 1972, **(f.331)**.

inmediatamente, se conoce o representa por medio del concepto formal". "No hay pues conceptos objetivos sin conceptos formales", o lo que es igual: para que depositemos en una cosa, objeto o ente, un concepto objetivo que lo haga cognoscible, necesitamos una articulación lógica de las ideas; esto es el concepto formal, la estructura que concibe, que da luz al objeto ausente del discernimiento conceptual. Esto lo debemos ver con una claridad diáfana, ya que los conceptos formales son la "ansión intelectual" de este contexto, su médula espinal.

En *Doble espacio negro*, 1972, **(f.331)**. Hernández Pijuan compone con "conceptos objetivos" y esta obra es, en rigor, una concepción objetiva en el ámbito de entendimiento que hace Francisco Suárez. Al deslindar este filósofo los conceptos objetivos de los conceptos formales, nos damos cuenta de que el pintor tomó las figuras geométricas, no con el rudo esfuerzo de los que en un proceso de abstracción llegaron a concebirlas, las tomó ya hechas, conclusas, y las puso en un cierto orden. Por ello decimos que no es lo mismo pintar conceptualmente, que representar conceptos objetivos, formas geométricas que en esta pintura tienen un carácter más simbólico que abstracto. Por otro lado, esta pintura *Doble espacio negro*, 1972, **(f.331)**, es un conjunto de arquetipos dentro de la Teoría de la Percepción. Otra cosa es el paisaje del fondo que requiere un proceso, convirtiéndose en un concepto formal. Desde este contexto vemos que la pintura geométrica de Hernández Pijuan se construye con "conceptos objetivos", y estas obras son en sí concepciones objetivas, que en él tienen un carácter no sólo abstracto sino simbólico. Pero en este sector de la pintura de Hernández Pijuan los "conceptos formales" son menos visibles (sus paisajes mediante un proceso pictórico minuciosamente micro - degradados); y es así porque no contienen los claros y diáfanos conceptos formales. Un caso específico de aplicación de "conceptos formales" lo vemos en Cézanne; en él importa más el proceso del cuadro, el asumir cuestiones y conceptos anteriores con los presentes -aspectos renacentistas con impresionistas- para llegar a "un orden riguroso y superar la propia pintura de su tiempo": en esto Cézanne es hegeliano y lo es porque adopta la idea de "conservación y

superación, y esto, sólo se puede hacer por medio de conceptos formales", como en *Les joueurs de cartes* 1890-92, París, Quai d'Orsay. En Hernández Pijuan podemos observar este proceso en *Espacio verde con huevo*, 1973, **(f.349)**.

Jesús Sus Montañés dice que: "Se entiende por pintura conceptual aquella que enmarca los anchos y extensos aspectos de la representación dentro de una estética o estilo que, construido por conceptos formales, hace comprensible dicha representación".

Dicho autor continúa afirmando que: "Necesitamos, como es evidente, una conciliación entre la vía empirista y la vía racionalista, y ésta la hallamos en Kant. Este pensador distingue de modo claro entre intuiciones y conceptos"; según Kant, "las intuiciones sin conceptos son ciegas y los conceptos sin intuiciones son vacíos. Esta importante 'idea' nos lleva a comprender lo siguiente: que si queremos pintar intuyendo las múltiples relaciones que podemos tener con la experiencia, con el entorno, no debemos hacerlo sin tener en cuenta un soporte conceptual", tal como podemos conceptualizar en *Memoria del Sur*, 2002, **(f.559)**.

Staël corrobora, en cierto modo, la "idea" Kantiana, cuando afirmaba que no hay cuadro bueno si no se ha visto en la realidad. Esto ayuda a comprender que hay muchos pintores que necesitan del "oxígeno" del entorno aún teniendo un bagaje conceptual; necesitan de su propia experiencia con el mundo y las cosas y que a los más sensibles nunca deja de sorprenderles tanto cambio y tanta variación. "Sólo el ojo torpe, dice Pater¹⁷⁰, ve cosas iguales en donde se pueden apreciar múltiples diferencias". Esta afirmación se traduce plásticamente conceptualizándolo en *Paisaje cero*, 1973, **(f.360)**.

Morandi y Hernández Pijuan, parecen seguir la propuesta de Kant de modo aplicado. Aquel pinta cosas próximas, botellas y objetos sencillos, y éste pinta vasos, huevos, centímetros, tijeras, manzanas, cartabones, encinas, paisajes, etc.; y no es difícil de comprender que sin su concepto o manera de concebir la pintura, hubieran podido hacer cuadros

170 En PATER, Walter. *El Renacimiento*, Icaria Editorial, Barcelona, 1982. p.60.

vulgares, pero sin este contacto con el entorno, sin sentir el encantamiento y fascinación por esos humildes o no objetos, sus pinturas hubieran podido ser frías y vacías. Como definición final puede ser “entendemos por pintura conceptual a aquella que enmarca los anchos y extensos aspectos de la representación, dentro de una estética o estilo que, construido por conceptos formales, hace comprensible dicha representación; esta pintura conceptual necesita para serlo de una idea estética o estilo; dicho estilo dará sentido a lo pintado. Lo pintado para existir no sólo necesita de esos conceptos: en su existencia está implícita una necesidad vital de expresión, tal como podemos observar en *Espacios milimetrados*. “Acotación de la Encina, 1975, (f.372).

Volviendo a Kant, pensando que su “sentido de concepto se une a la noción de marco” en vez de preguntarse ¿qué es el mundo de las cosas?, se pregunta ¿qué método será el apropiado para conocer el mundo de las cosas?. Limitar el conocimiento, se debe entender como concretar, no como restringir, fue una de las preocupaciones de Kant. Él “enmarcó la existencia con conceptos sólo para poder discernir, definir y entender algunos aspectos y fenómenos del Universo”, tal como podemos representar en *El sol se pone en Comiols II*, 1990, (f.442).

Lo que no es dudoso, es que una pintura conceptual es consecuencia de otras anteriores tal como las investigaciones de Wölfflin nos hacen comprender. O sea que en arte, de modo semejante a como sucede en la ciencia y en la filosofía, los conceptos, en expresión hegeliana, pueden conservarse y superarse¹⁷¹, expresado en *Cuatro flores*, 2002, (f.557).

Para Hegel “todo lo real es racional y todo lo racional es real”; si seguimos el desarrollo que hace Gombrich en su inolvidable estudio “Arte e ilusión”¹⁷², nos hacemos cargo de esta afirmación del filósofo. Gombrich plantea la hipótesis siguiente respecto a la pintura egipcia: “Él cree que una de las interpretaciones de esta pintura consiste en aceptar la idea de

171 SADABA, Javier. *La filosofía contada con sencillez*, Maeva Ediciones, Madrid 2002, p.142. El concepto “superado”, en Hegel se puede entender como conservado o asumido. Ortega propone la traducción de “absorbido”. Lo cual es ventajoso porque evita el pensar en lo superado de modo despreciativo y sin contar para nada con ello.

172 GOMBRICH, Ernst H. *Arte e Ilusión*, Ediciones Gustavo Gili, 1979, Barcelona, p. 254.

que vemos la realidad según nuestros conocimientos". Por lo tanto los egipcios pintaban lo que veían; sus representaciones estaban en consonancia con sus conocimientos estéticos, matemáticos, geométricos; el sol iluminaba a los egipcios del mismo modo que a nosotros y que en consecuencia ¿cómo era posible que no vieran la relación de luz y sombra con la que nosotros representamos el volumen?. Es cierto que el sol iluminaba a los egipcios del mismo modo que a nosotros; pero también las sutiles sombras transparentes, luminosas y llenas de rosas y amarillos, de violetas, existían en el siglo XVII, Caravaggio y Ribera no las vieron. Lo que si quiere decir Gombrich, es que cada época da una interpretación de la realidad distinta, y que descubre facetas y aspectos del entorno que configuran realidades diferentes. Hernández Pijuan tiene entre otras cosas en común con la pintura egipcia, en que por lo general ambas son pinturas planas, lo vemos en *Sin título*, 2001, **(f.546)**.

Cuando en la Historia de la Pintura, a partir de los postimpresionistas, se pone un cierto énfasis en mostrar que los pintores desarrollan aspectos parciales para profundizar en ellos, y para profundizar en la necesidad de expresarse libremente y de modo subjetivo, coincide con esto, por influencia de la ciencia, un ansia de experimentar; así que la pintura es conceptual por la vía empírica, o sea, se volverá más simbólica de modo inevitable. Pero esta posición, no tan nueva, se debe analizar desde la teoría de la Percepción y desde la Teoría de la Gestalt.

Recordando las palabras de Monet que cita Kenneth Clark en "El arte del paisaje", en el capítulo quinto, a propósito de mantener la idea de que Monet es el verdadero inventor del Impresionismo; las palabras del pintor son estas: "hubiera querido nacer ciego y haber ganado luego la vista de pronto, pues así hubiera empezado a pintar sin saber qué eran los objetos". Mi opinión es que Hernández Pijuan ha actuado en el transcurso de su pintura, como si hubiera conocido y entendido esta frase de Monet, partiendo después o a continuación de dicha frase o concepto. Si observamos detenidamente el cuadro denominado *El sol se pone en Comiols II*, 1990, **(f.442)**, nos hacemos cargo inmediatamente de su riguroso

orden, de su hermosa estructura, que Hernández Pijuan hace evidente sea cual sea la ventana, y que sea lo que desde ella se contempla.

Existe, pues, en el pintor una idea, una noción de unidad y variedad; con esta idea toma algunos aspectos de lo que podíamos decir que es la frenética diversidad del Universo, partiendo de una visión sensorial, convierte a ésta en un acto perceptual y a éste lo implica y complica en un ordenamiento riguroso. Esto es uno de los afanes postimpresionistas: “ordenar el mundo sensorial por medio de sólidas estructuras”, tal como podemos representar en *Red*, 1999, **(f.528)**.

En Hernández Pijuan, no supone ordenar objetos o cosas, sino ordenar proporciones, formas y colores que vagamente se refieren a las cosas reales. *Caminos*, 1996, **(f.485)**, consiste en una actividad sistemática de “abstracción”; la entendemos en éste caso como análoga o semejante a la de “composición”.

Podemos exclamar con las palabras de Schönberg: “Ojala este silencio se oiga”.

3.3.2.2. Joan Hernández Pijuan en relación a la Historia de la Filosofía.

El pensamiento de la obra de Hernández Pijuan es una consecuencia de las diversas corrientes filosóficas hasta nuestros días; en la mayoría de sus pensamientos filosóficos está su pintura, su quehacer conceptual: es pura filosofía.

Pero ¿qué es el logos?. Debemos afirmar que la palabra logos, que en un principio significó narrar y se remonta en su raíz indoeuropea hasta la idea de juntar o poner a la vista, acabará queriendo decir, en el naciente contexto filosófico, dar razón de algo; en términos griegos “logon didonai”. Más exactamente, lo que esto expresa es que cada cosa tiene su razón y que cada uno ha de aportar las razones que convenga a aquello de lo que está hablando; tal como lo podemos imaginar en *Doble blanco con un huevo*, 1970, **(f.319)**.

Así pues, la razón o logos, es proporción y también es el desvelamiento de lo que las cosas, en sus distintas manifestaciones, son. Cuando Aristóteles intenta codificar las diversas formas de lo existente, no hará sino señalar ("acusar") lo que de hecho se da en la realidad; es una realidad, expresado en *Perpendicular A-B*, 1967, **(f.312)**.

La diminuta Atenas, con 80.000 habitantes, dio lugar a una inigualada trinidad: Sócrates (470-399 a J.C.), Platón (427-348/347 a J.C.) y Aristóteles (384-322 a J.C.). Los tres surgieron en un mundo donde el conocimiento tenía lugar a través del diálogo, idealizado por:

Tales de Mileto (Mileto c. 625 a J.C.- c. 547 a. J.C.), ganó una apuesta a sus ciudadanos calculando mucho mejor que el resto las cosechas de olivos, mientras que Anaximandro, a la hora de conjeturar cómo se mantiene el mundo, adelantó, en una tosca aproximación, lo que luego Newton nos dirá que son leyes de la gravedad.

Tales de Mileto era matemático y filósofo griego de la escuela jónica, se supone que importó de Egipto y Babilonia los elementos de "la geometría y del álgebra". Se le atribuye la "primera medida exacta del tiempo con el nomon y algunos conocimientos sobre las relaciones de los ángulos con los triángulos" a los que pertenecen, como por ejemplo *Doble espacio negro*, 1972, **(f.331)** y *Regla de 20 cts., sobre cuadrícula*, 1972, **(f.337)**.

Pitágoras, (Grecia, 570 a.C.- 480 a C.): No dejó ninguna obra escrita. El llamado teorema de Pitágoras era conocido ya por los babilonios un milenio antes. La aritmética pitagórica, limitada a los números enteros, incluía una teoría de las "proporciones". Consideraba que los "números" son el principio, la fuente y la raíz de todas las cosas: *Pequeño detalle sobre 110 cts.*, 1972, **(f.332)**. Su teorema según el cual "el cuadrado construido sobre la hipotenusa de un triángulo rectángulo equivale a la suma de los cuadrados construidos sobre los lados del ángulo recto", lo podemos expresar en *Perpendicular A-B*, 1967, **(f.312)**. Los escritores clásicos lo consideran como uno de los mejores escultores, pero no se conserva ninguna obra, ni original ni copia, que se le pueda atribuir. Plinio lo describe como "el primero que representó los tendones y las venas y se esforzó en la representación de los cabellos": Hernández Pijuan, **(f.7)**. El

biógrafo griego Diógenes Laerci escribe a propósito de él que “es considerado como el primero que aspira al ritmo y a la proporción”, lo vemos en *Flores sobre negro I*, 1999, **(f.519)**. Sus discípulos lo apreciaron por su capacidad ascética, por ser una especie de hombre dios, más en contacto con el otro mundo que con éste: “alzarse hasta las estrellas sin resbalar en el suelo”: *Ocre con flores*, 1997, **(f.507)**. En cambio Parmenides (515- 440 a.J.C.); en su poema sobre la naturaleza, formuló la proposición fundamental de la ontología: el ser es uno, continuo y eterno optó por negar la realidad del cambio. “El ser es lo que es; el ser no cambia; el movimiento no es más que una ilusión de nuestros sentidos”.

Para Sócrates (470 a J.C-399 a.JC.), la filosofía es la partera de la verdad¹⁷³, descubridor de la ignorancia: “sólo sé que no sé nada” y “conócete a ti mismo”. Su vida y su actitud serena cuando es condenado a beberse la cicuta nos enseña a “preservar la autoestima”, demostrando que la impopularidad no tiene relación con la propia valía y que la clave estriba en averiguar las bases de dicha censura¹⁷⁴: *Eva rosa II*, 1991, **(f.451)**.

Zubiri dice que coincide con Sócrates que es la constitución de la filosofía; con Nietzsche, cuando responsabiliza a Sócrates de haber abandonado el instinto natural de los griegos y haberse pasado a la racionalidad; y también con Thomas A. Szlezàc, uno de los grandes especialistas de Platón en el momento actual, cuando afirma que “el que empiece a filosofar a partir de la “idea” de Platón puede estar seguro de haber entrado en el buen camino”. En cambio Aristóteles no sería quién es sin sus predecesores inmediatos¹⁷⁵.

Su discípulo Platón, influenciado por el malestar de las guerras de su época, desarrolla la teoría de las ideas. En ella “concibe un mundo ideal del que los seres y objetos terrenos son meras copias”, obligando así a buscar los fines de las cosas. Aristóteles busca en cambio la luz en la experiencia del mundo “sensible” para ponerla en relación con las

173 SADABA, Javier. *Filosofía contada con sencillez*, Maeva Ediciones, Madrid, 2002, p.182.

174 BOTTOM, Alain de. “Las consolaciones de la filosofía, Sócrates y Nietzsche resuelven problemas”, *La Vanguardia* 23 febrero 2001, p. 37.

175 TORELLÓ, Ramon. *Introducció a la filosofia grega*, Biblioteca Universitaria, Barcelona 1993, p. 234.

cuestiones fundamentales, tal como podemos observar en *Bodegón con huevo*, 1967, **(f.310)**.

Sócrates es una de las figuras más célebres de la historia científica de la humanidad. Él fue quien puso, valga la metáfora, "la primera piedra del grandioso templo de la ciencia", conceptualizado en *Sin Título*, 1999 **(f.521)**. El suelo, la tierra, la hierba, no existen. Todo flota en el aire blanco del papel¹⁷⁶.

Lo que se propuso, en su obstinada polémica con los sofistas, fue construir una moral, pero no una moral cualquiera, sino una rigurosa ciencia moral. Ahora bien, los sofistas habían hecho imposible la ciencia, pues ésta no se concibe sin un conjunto de verdades inmutables, necesarias y universales, cuya existencia era puesta en duda por el escepticismo de aquéllos. Y en este empeño descubre por primera vez la definición de concepto, representación universal de los objetos, formada "no por los sentidos, sino por la mente", según sabemos; el nombre de Sócrates, irá asociado eternamente no a un sistema de filosofía, que no hizo ni intentó hacer, sino al de "concepto", elemento imprescindible de la ciencia: sin conceptos no hay ciencia posible, es evidente". ¿Cómo llegó al concepto?, lo observamos en *Paisaje con acotación 0-A*, 1974, **(f.364)**.

Según los sofistas la verdad no existía; las cosas no se pueden definir, pues ninguna es esto o aquello determinadamente; las cosas sólo son lo que a cada uno le parecen. ¿Qué es un vaso? No se puede decir, porque el mismo vaso visto de arriba o desde un plano inferior, de frente o de perfil, de lejos o de cerca, presenta distintas perspectivas, como por ejemplo *Friso de copas*, 1968, **(f. 316)**; y lo que se dice de un vaso vale para cualquier otro objeto. El vaso en consecuencia no es nada, a lo sumo el conjunto de apariencias; como por ejemplo *Copa de vidrio incoloro, con decoración de laticinio, s.XVI*¹⁷⁷, **(f.57)**, con reminiscencias de *Espacio cruzado*, 1999, **(f.531)**.

176 AYLLÓN José. *Proyectos para un paisaje*, Ediciones Rayuela, Cuadernos Guadalimar, Madrid, 1979, p. 62.

177 Museo Castillo de Perelada. Objeto: Copa. Venecia, fines s.XVI. Materia: Vidrio soplado. Dimensiones 32x9, 2 cms. Descripción: Copa de vidrio incoloro, con decoración de laticinio. Con depósito cónico largo, mástil abalaustrado y pie discoidal.

Sócrates ve claro que el punto de apoyo de todas las teorías sofistas es el principio de la “apariencia o relativismo”; convencido de ello se lanza a su destrucción. ¿Qué es un vaso, un huevo, un centímetro, una manzana, una tijera, etc.? Por ejemplo: *Bodegón con manzana*, 1968, **(f.317)**. Sólo lo que aparecen y lo que aparecen en mí y nada más que lo que en mí aparece, dicen los sofistas. Pues bien, arguye Sócrates: hay vasos redondos, octogonales, cuadrados, los hay grandes y pequeños, altos y bajos, de cristal, de plata, por ejemplo: *Tres copas sobre gris*, 1971, **(f.324)**. Hay perros fieros y cariñosos, perros de pelo abundante y largo y de pelo corto, perros tan grandes que parecen lobos y perros tan chiquitines y de cara rara que más bien parecen gatos. Pero a pesar de tanta variedad de perros, vasos, convenimos todos en que son perros, vasos, y no obstante todas las apariencias, afirmamos sin la menor duda de que son todos perros. Luego es obvio que, por encima de todas las apariencias, por encima de lo que nos aparecen las cosas y vasos, éstos tienen algo que hace que sean esto o aquello, que nos induce a admitir que unos son vasos, otros perros etc. Es “la esencia común a los objetos de la misma especie”, captada por el “concepto” que la mente saca de las cosas, prescindiendo de todas aquellas notas concretas, particulares y determinadas que los “sentidos” perciben en ellas, como por ejemplo *Doble paisaje A-B, ABCD*, 1972, **(f.345)** y *Lápiz A-B*, 1973, **(f.345)**.

He aquí el gran descubrimiento de Sócrates, el más trascendental en el orden del conocimiento: “la definición o concepto universal”, formal en naturaleza superior a las imágenes de la “sensibilidad”, mediante la que captamos lo que las cosas son, a pesar de lo que aparecen, lo intuimos en *Doble espacio verde*, 1973, **(f.352)**.

Poco sabemos de Sócrates. Ocurre con él algo parecido a lo que sucedió con Jesús de Nazaret. Ninguno de los dos escribe, son sus discípulos los que lo hacen en sus nombres; el hombre, desaparece¹⁷⁸. El destino de Sócrates, sin embargo, está ligado al de Platón, quien se ha llevado la gloria. Escribió el filósofo y matemático Whitehead que “la

178 SADABA, Javier. *Op.cit*, p. 71.

filosofía occidental no es sino poner notas a pie de página a los Diálogos de Platón” Y en buena parte es así. La República de Platón diseña la ciudad ideal. Se trata de incrustar la “idea de bien en este mundo”. La lógica y la teoría del conocimiento poseen una finalidad interna clara: vivir bien, representado en *Paisaje de Ávila*, 1956, **(f.301)**.

Las “Ideas”: Sócrates, en su empeño de crear una ciencia moral, no construyó ningún sistema científico, ninguna filosofía, “sólo descubrió el concepto” o conocimiento intelectual, que nos da saber cierto y seguro, Sócrates no creó la ciencia, pero sí descubrió el “instrumento o herramienta que sirve para elaborarla”. Lo que no hizo su maestro Sócrates, lo hizo el discípulo Platón. También éste se propone crear una moral, se da cuenta de que no puede haber una moral sin una “ciencia” previa, pues la Ética no es la ciencia, es sólo una parte de la misma. Lo primero, es hallar los fundamentos de la ciencia teórica. Y en este intento llegó mucho más lejos que su maestro, acabando por crear una teoría científica, una filosofía, para lo cual, valiéndose de la definición o conocimiento superior descubierto por Sócrates hizo un nuevo y sensacional descubrimiento: las “Ideas, eje de toda la filosofía platónica”¹⁷⁹: representado conceptualmente en *Memoria de la Alhambra*, 1994, **(f.472)**.

En el hombre hay dos clases de conocimiento: el “sensible y el racional”. El primero, o sea, las “sensaciones y percepciones de los sentidos y de las imágenes de la sensibilidad representan objetos y cualidades materiales, singulares, variables”: la pluma que tengo entre mis manos, el libro que leo, la pared de enfrente, la estrella polar; es decir, las cosas de este mundo, “mundus sensibilis”, todas ellas corpóreas, particulares, “sujetas a cambio”, tal como observamos en *Doble espacio negro*, 1972, **(f.331)**.

Pero “el conocimiento intelectual versa sobre objetos inmateriales, universales, necesarios, como el bien, la belleza, la justicia, el triángulo, la circunferencia. Así *Gran espacio azul*, 1969, **(f.318)** y *Sobre Siena*, 1995, **(f.478)**, se relacionan respectivamente con *Esfinge de los Higueros*,

179 PANOFKY, Erwin. *Idea*, Ensayos Arte Cátedra, Editorial Cátedra, Madrid, 1981, p. 64.

Cástulo, Jaén, principios del siglo VII a C. Bronce, long.97 cm. Museo Monográfico de Cástulo, Linares **(f.100)**¹⁸⁰ y *Sileno ebrio de Capilla "Badajoz"*, 500-450 a C. bronce, alt.11, 2 cm. Museo Arqueológico Nacional "Madrid", **(f.101)**¹⁸¹; realidades que no se encuentran en un mundo sensible salvo en el arte. Por lo tanto, si el conocimiento racional no versa sobre la realidad material, contingente, empírica del mundo en que vivimos, es claro con claridad meridiana- afirma Platón- que además de la realidad del universo material, existe necesariamente "otra realidad inmaterial, necesaria, universal, objeto y término del saber racional". Estas realidades inmateriales, a las que Platón dio el nombre de "Ideas, gozan de real existencia en otro universo, en un extramundo, mundus intelligibilis". Este universo de las Ideas ignora Platón donde se encuentra, pero sabe que existe; conceptualmente en *Paisaje con acotación 0-135*, 1974, **(f.361)**.

"La Idea platónica no tiene el sentido actual de la palabra, no significa una representación mental o pensamiento; al contrario, las Ideas de Platón son auténticas realidades, subsistentes de por sí, que viven realmente en un mundo distinto al nuestro; los pensamientos son representaciones, visiones de las Ideas".

Relación entre el mundo de las Ideas y el mundo sensible: Entre las Ideas y las cosas del mundo sensible existe una relación, más al intentar Platón explicarla se debate en la incertidumbre y oscuridad, constituyendo esta cuestión un punto muy débil de la teoría de las Ideas. En efecto Platón afirma que el universo sensible es tan sólo una sombra del mundo inteligible. Otras veces sustituye la palabra sombra por la de copia; las cosas del mundo, dice, vienen a ser una copia de las Ideas, la imaginación y el sentimiento nos lleva a *Bodegón con huevo*, 1967, **(f.310)**.

A veces usa la palabra participación o imitación; todo lo cual es clara muestra de que el pensamiento platónico vacila al respecto; la mente de

180 ARANEGUI, Carmen; MOHEN, Jean Pierre y ROUILLARD, Pierre. *Los iberos*. Fundación La Caixa, Barcelona 1998. p.32. En la cabeza y en las alas de dicha esfinge **(f.100)**, podemos observar diversos dibujos que nos pueden conducir a las obras de Joan Hernández Pijuan de los años noventa, por ejemplo *Sobre Siena*, 1995, **(f. 478)**.

181 *Ibidem*. p. 33. *Sileno ebrio de Capilla*, **(f.101)**; tanto la barba como el ombligo y pecho nos pueden remitir a *Memoria de paisatge II*, 1997, **(f. 500)** y *Almendros en flor*, 1999, **(f. 515)**.

Platón no está muy firme sobre cual sea la naturaleza de la relación que liga el mundo sensible con el universo inteligible: *Espacio verde con huevo*, 1973, **(f. 349)**. Henri Matisse cuando lo entrevistó Guillaume Apollinaire en el año, 1907 dijo: “Jamás he intentado evitar la influencia de otros; lo considero cobarde, falto de sinceridad con uno mismo. Creo que la personalidad del artista se desarrolla y se afirma a través de sus esfuerzos al contrastarse con otras personalidades. Si la pugna resulta fatal, si la personalidad del artista perece, creo que no ha ocurrido más que lo que tenía que ocurrir”¹⁸².

Más de todo ello se infiere claramente que la realidad verdaderamente tal es la de las “Ideas”; las cosas de este mundo son una realidad imperfecta, de segundo grado: una sombra de la realidad, tal como podemos observar en la idea de *Évora blanca*, 1990, **(f.449)**.

Las cosas sensibles ni son propiamente realidad ni contienen la esencia de la auténtica realidad, de la misma manera que la sombra de un cuerpo no es ni el cuerpo que da la sombra ni contiene la esencia del mismo. La realidad es la realidad de la Idea, las cosas percibidas por los sentidos, árboles, piedras, insectos y demás seres que habitan nuestro universo en tanto son algo en cuanto participan o imitan la realidad de la Idea de árbol, piedra, etc., lo intuimos en *Desde mi balcón 2*, 2001, **(f.542)**.

El conocimiento de las Ideas: Si las Ideas existen en otro mundo: ¿Cómo es posible que el hombre tenga conocimiento de las mismas?. A tal fin acude Platón a la peregrina doctrina de la “preexistencia y trasmigración de las almas, sacada de religiones orientales, de la cual tuvo noticia en su primer viaje a Sicilia y ponerse en contacto con los círculos pitagóricos”, completándola con la teoría de la “reminiscencia”, lo representamos en *Paisaje vestido de blanco 1*, 1999, **(f.527)**.

El conocimiento racional o de las “Ideas es el único conocimiento científico”, el que proporciona saber verdadero y cierto, pues por él conocemos la realidad superior o inteligible. En cambio el conocimiento “sensorial” propiamente no es conocimiento, sólo engendra probabilidad

182 ZOBEL, Fernando. *Cuaderno de apuntes*, Gráficas del Sur, Sevilla 1974, p. 29.

u opinión, ya que únicamente capta las apariencias, la realidad sujeta al devenir.

Es costumbre en Platón explicar poéticamente sus más profundos pensamientos mediante metáforas, leyendas y narraciones, que constituyen los célebres “mitos”, los que si bien a veces no consiguen el objetivo perseguido, no obstante siempre son páginas de gran belleza literaria e impregnan sus escritos de singular encanto y atracción. Para explicar esta su teoría de conocimiento apela al conocido mito de “la caverna”, en el que finge Platón unos hombres que desde su nacimiento están encadenados al fondo de una caverna, iluminada tan sólo por la luz que entra por una estrecha boca. Tales cautivos están de espaldas a la luz, sin que les sea posible volver la cabeza. Tales hombres nada saben de las cosas del mundo, sólo conocen las sombras de las personas y objetos que al pasar por delante de la entrada se reflejan en la pared del fondo. Si un buen día logran escapar de la caverna, quedarán maravillados y atónitos al contemplar las cosas del mundo, de las que sólo conocían sus sombras. Pues bien, estos encadenados son símbolos de las almas de los hombres, encarcelados en sus cuerpos, que sólo conocen las “sombras”¹⁸³ de las “Ideas”: *Espacio verde con huevo* (con sombra), 1973, **(f. 349)**; o bien si se les obligara a salir de la caverna, hasta dejarlos a plena luz del sol, ¿no sería para ellos un suplicio, y se lamentarían por ser tratados de este modo, y que una vez en la claridad del sol quedarían sus ojos deslumbrados por su resplandor, y no podrían ver ninguno de los objetos que nosotros llamamos seres reales?. No podrían distinguirlos, por lo menos al principio. Es decir, que les sería preciso habituarse; primero lo que más fácilmente podrían contemplar serían las sombras; luego, las imágenes de los hombres y de los objetos reflejados en las aguas; por último, los objetos mismos, de ahí levantando sus ojos al cielo, contemplarían la luz de los astros y de la luna durante la noche con mucha mayor facilidad que de día contemplaran la radiante luz solar: *Sin luna*, 2002, **(f.561)**. Finalmente, creo que podrían ver el propio sol, no ya en las aguas ni reflejado en

183 TANIZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*, ed. Siruela, Madrid, 1994, p. 46.

cualquier otro sitio, sino el propio sol, tal cual es y en su verdadero lugar: *El sol se pone en Comiols II*, 1990, **(f.442)**, después deducirían que es el sol quien “establece las estaciones y los años que gobierna todo el mundo visible”, y que, de alguna manera, es la causa de todo cuanto se ve en la caverna. Y si tras ello pensasen en su antigua morada y en sus compañeros de cautiverio, ¿no se alegrarían de haber cambiado y sentirían gran compasión hacia los que restan en ella?. En cuanto los honores y alabanzas que sus antiguos compañeros pudieran tributarles, así como los premios ofrecidos a aquel de ellos que mejor distinguiese las “sombras” de los objetos que pasaban. Y si volviesen a bajar a la caverna para ocupar su antiguo sitio, ¿no quedarían sus ojos ofuscados por las tinieblas viniendo, como venían, del sol?.

Pues bien, esta imagen de la caverna es precisamente la imagen de la condición humana. El mundo visible es comparable a la caverna subterránea; el fuego que lo ilumina con el sol; el cautivo que asciende a la región superior representa el alma elevándose al mundo inteligible. En los últimos límites del mundo inteligible está la “Idea del Bien”, Idea que se percibe con esfuerzo, pero que una vez conocida, debemos concluir que es la causa primera de todo cuanto hay de bello y de bueno en el universo, que en este mundo visible produce la luz y el astro de la que procede directamente, *Memoria de la Segarra II*, 1989, **(f.432)** y en el inteligible engendra la verdad y la inteligencia¹⁸⁴. El día que nuestra alma pueda desprenderse de la carne volverá hacia el mundo de las “Ideas” y gozará de la inefable dicha de la visión de las realidades auténticas, un buen ejemplo es *Casa y árboles*, 1988, **(f.426)**.

El hombre: Para Platón el hombre es alma; el cuerpo no es más que una cárcel del alma, un lastre del que hay que desprenderse, puesto que le priva de volar hacia el reino de las Ideas. La unión que hay, pues, entre alma y cuerpo es meramente accidental, como el jinete está unido al caballo cual piloto a la nave. Es más, tal unión es violenta, pues el verdadero destino del hombre es vivir en el mundo inmaculado de las

184 CASANOVA, Agustín. *Op.cit*, Ediciones Barcelona, Barcelona, 1980.

Ideas puras, expresado en *Redondeles sobre labrado*, 1995, (f.476). Es partidario, pues, de la inmortalidad del alma. Estas doctrinas impregnadas de poesía y cierto sabor místico influirán notablemente en pensadores cristianos, sobre todo San Agustín.

Yo no sé como soy...../ Y no sé lo que quiero.../ Y no sé donde voy /
Cambiando, inquieto, siempre de sendero.../ Algo espero, sí, pero.... / ¡No
sé, tampoco, lo que espero!.....

León Felipe¹⁸⁵.

En el alma distingue Platón tres partes: la "racional" que es la más noble, inmaterial e inmortal, y su destino, la contemplación de las Ideas. Las otras dos le sirven para ponerse en relación con las cosas materiales del mundo sensible. La "irascible" es dócil a los dictados de la razón, mientras que la concupiscible se muestra rebelde a la misma y hay que mantenerla sujeta, incluso por la violencia, para que no se salga de la buena senda.

La moral: Como Sócrates, Platón identifica la virtud con el saber; para obrar el bien basta su conocimiento. El problema moral es un problema científico, no ético. La felicidad o último fin del hombre "consiste en la contemplación de las Ideas", contemplado en *Nube sobre cielo rosa*, 1990, **(f.441)**.

- La política: El hombre que interesa a Platón no es el hombre-individuo, sino el hombre en cuanto es miembro de la comunidad: el ciudadano. Sólo en el Estado podrá el hombre realizar su destino. En el Estado ideal de Platón deben existir tres clases de ciudadanos, superpuestos y ordenados en jerarquía: los artesanos, los guerreros y los filósofos, correspondientes a las tres partes del alma. La virtud de los artesanos: debe ser la templanza o virtud de la parte concupiscible; la de los guerreros: la fortaleza o virtud de la parte irascible; la de los filósofos, a quienes toca el gobierno de la sociedad, la sabiduría o virtud de la parte racional. Si cada clase de

185 FELIPE, León. *Versos y oraciones del caminante*, Colección Visor Poesía, Madrid, 1993, p. 22.

ciudadanos obra en armonía con los restantes, la justicia, suprema virtud, reinará en la sociedad.

Las dos clases superiores, filósofos y guerreros, velarán por la paz y la prosperidad del Estado, consagrando su vida por entero al bien común. La estatua posee un rostro: es el idos; el modelo natural, contemplado por el artista durante la ejecución posee un rostro: "es la Idea"¹⁸⁶, expresado en *Celda blanca*, 1967, (f. 309).

Aristóteles, (Estagira 384 a J.C- 322 a J.C.)¹⁸⁷: Aristóteles es el discípulo de Platón; es difícil imaginar cómo tuvo tiempo para hacer tantas cosas. La lógica, la investigación sobre los animales, la metafísica, la filosofía política, la ética, la retórica, etc. empiezan con él, o mejor dicho, él las coloca ya en un estadio nada embrionario sino bien desarrollado. Los vuelos de Platón con sus diálogos los hace aterrizar Aristóteles en tratados con los que enseñaba a sus discípulos. Además, fue preceptor de Alejandro Magno, Rey de Macedonia, (336-323 a J.C.).

En ética Aristóteles nos ha señalado el camino para saber cómo es la estructura de la acción humana, el razonamiento práctico, las "virtudes" y otra serie de cuestiones que, como si de un embrujo se tratara, una y otra vez hemos de repasar. Los actuales neoaristotélicos no sólo las repasan sino que les dan una nueva vida.

Un famoso ilustrado llegó a afirmar que si se quiere ver a un hombre feliz lo mejor es no meterse en sus cosas. Epicuro considerará, en la senda de su maestro Aristóteles, que la felicidad de los dioses se expresa en su despreocupación. Una de las expresiones que Aristóteles utiliza para definir lo que es la felicidad recibe el nombre de "eudaimonia", que quiere decir llevar a buen fin lo que a uno le ha tocado en suerte. Y es que "la felicidad sólo puede consistir en sacar el mayor partido posible a las potencias o poderes que nos han tocado en el reparto de la fortuna".

"Los hombres comienzan y comenzaron a filosofar movidos por la admiración". "Cuando Aristóteles sentenció que los seres humanos

186 PANOFKY, Erwin. *Op, cit*, p. 42.

187 ZOBEL, Fernando. *Cuadernos de apuntes*, Gráficas del Sur, Sevilla 1974, p. 24." Aristóteles, discípulo de Platón afirma: Sólo la flauta tiene el sonido de la flauta".

filosofamos porque nos admiramos ante lo que existe, estaba, como tantas veces, dando en la diana”¹⁸⁸, el sentimiento de esta filosofía nos lleva a *Cuatro flores*, 2002, **(f.557)**.

Hay claramente una distinción entre pensamiento lógico y pensamiento razonable, que se puede expresar también como la diferencia entre el pensamiento académico y el pensamiento poético. Tenemos buena cantidad de pensamientos académicos, pero hallamos muy pocas muestras de pensamiento “poético” en el mundo moderno. “Aristóteles y Platón son sorprendentemente modernos”, y sucede así, no porque los griegos se parecían a los modernos, quizá, sino porque eran, estrictamente, los antepasados del pensamiento moderno. A pesar de su punto de vista humanista y de su doctrina del Medio de Oro, “Aristóteles fue estrictamente el abuelo de los modernos autores de textos, pues fue el primero que separó el conocimiento en compartimentos distintos: desde la física y la botánica hasta la ética y la política”, representado en *Los álamos del segre*, 1983, **(f.395)**. Como era casi inevitable, fue también el primer hombre que lanzó la impertinente jerga académica incomprensible para el hombre común, y que están dejando muy atrás los sociólogos y psicólogos modernos. Y si bien Platón tenía verdadero discernimiento humano, en cierto modo fue el responsable de la veneración de las “ideas y las abstracciones”, tal como podemos experimentar en *Paisaje ocre II*, 1987, **(f.416)**, como entre los neoplatónicos, una tradición que, en lugar de ser atemperada por un mayor discernimiento, nos es tan familiar ahora en los escritores que hablan de ideas e idearios, como si tuvieran una existencia independiente. Sólo la psicología moderna, en días muy recientes, nos está privando de los compartimentos estancos de la razón, la voluntad y la emoción, y nos ayuda a matar el alma, que era una entidad tan real para los teólogos medievales. Hemos matado el alma, pero hemos creado un millar de lemas sociales y políticos (revolucionario, contrarrevolucionario, burgués, capitalista-imperialista, escapista), que tiranizan nuestros pensamientos, y hemos creado seres similares, como

188 SADABA, Javier. *Filosofía contada con sencillez*, Maeva Ediciones, Madrid, 2002, p. 68.

clase, destino, Estado, y procedemos, lógicamente, a transformar el Estado en un monstruo que se traga al individuo.

Parece que es sumamente deseable una forma regenerada de pensar, un pensamiento más poético, que pueda ver la vida firmemente, y verla toda. Ya nos advierte James Harvey Robinson: "Algunos observadores cuidadosos expresan la convicción muy fundada de que, a menos que el pensamiento sea elevado a un plano muy superior al de ahora, es inevitable un gran revés para la civilización". El profesor Robinson señalaba oportunamente que "La conciencia y el discernimiento parecen recelarse mutuamente, y bien podrían ser amigos".

Los economistas y los psicólogos modernos dan la impresión de que tienen exceso de conciencia y falta de discernimiento. Este es un punto que quizá no acentuemos bastante, este peligro de aplicar la lógica a los asuntos humanos. Pero la fuerza y el prestigio del pensamiento científico han sido tan grandes en la edad moderna, que, a pesar de todas las advertencias, esta especie de pensamiento académico se inmiscuye constantemente en el reino de la filosofía, con la estéril creencia de que la mente humana puede ser estudiada como un sistema de aguas corrientes y las ondas del pensamiento humano medidas como las ondas de radio. Las consecuencias son levemente perturbadoras en nuestro pensar de todos los días, pero desastrosas en la política práctica, lo podemos expresar a través de *Memoria del Sur* 6, 2002, **(f.563)**¹⁸⁹.

Aristóteles heredó de su padre la afición a la medicina y a las ciencias de la naturaleza. En la Academia fue maestro de retórica, sintiendo gran admiración por su maestro Platón. A la muerte de éste viajó a diversos países, a su regreso a Atenas y con su amigo Teofrasto se dedicó a los estudios científicos y fundó una escuela, cuya residencia era el Liceo; llamada también escuela peripatética por el hecho de dar las clases paseando a la sombra de las pérgolas del jardín, lo podemos imaginar, *Paseando por Folquer*, **(f.1)**; *El camino*, 1998, **(f. 513)**. En el Liceo, además de filosofía, se estudiaban la medicina, la antropología, las ciencias

189 YUTANG, Lin. *La importancia de vivir*, Editorial Sudamericana, Barcelona, 1960, p. 89.

naturales, llegando a reunir con tal motivo grandes colecciones de minerales, plantas y animales; tal como lo podemos expresar en *Marquesa 3*, 1983, **(f.396)**.

Obras: Aristóteles no es un poeta, sus escritos son áridos, fríos, pues su preocupación era expresar el pensamiento con un máximo de precisión, a fin de evitar la confusión y el equívoco, enemigos de la ciencia. Lo que pierden, pues, en belleza literaria, ganan en pureza y claridad de exposición y en rigor y sistematización científicos. Sus principales obras: *Organon* o tratado de la Lógica; la *Metafísica*, o doctrina del ser en general y del ser divino en particular; la *Física*, tratado filosófico de la naturaleza material; tres libros sobre el alma, (no es lo mismo el alma de un lienzo, aunque éste sin alma carece de todo sentido: Hernández Pijuan le llama "tensión") o sea la *Psicología*; la *Ética a Nicomaco*, la *Ética a Eudemo* y la *Gran Moral*; finalmente la *Política*. Escribió además sobre matemáticas, medicina, botánica, mineralogía, retórica, poética, etc. En una palabra cultivó casi todas las ciencias de su tiempo; tal como conceptualizamos en *Paisaje acotación 0-152*, 1974, **(f.363)**.

Aristóteles "es el inventor de la lógica". Desde Aristóteles, la Lógica es una ciencia; el nombre de la Lógica en Aristóteles, es el *Organon*, que significa instrumento, porque no lo consideró filosofía, sino el instrumento de la misma, esto es, la ciencia del pensamiento, *Paseando por Folquer*, **(f.1)**, *Camino*, 1996, **(f.489)**, de las formas y leyes para pensar correctamente. Descubrió las figuras menos la cuarta o galénica, (perteneciente a Galeno, célebre médico griego, famoso por su doctrina y los que la siguen.) y modos del silogismo. Para él sólo la primera figura es perfecta, por esto muestra la manera de reducir todos los modos a uno de los de la primera. Trató de la deducción e inducción; estudió únicamente la inducción completa, llamada también aristotélica; de la enumeración de todos los casos particulares saca la verdad universal. Se entretuvo extensamente en el estudio de los sofismas (como la razón aparente con que se quiere defender lo falso), de los que demuestra ser un maestro. Estudió también los primeros principios, sobre todo el de contradicción, que enuncia de esta forma: es imposible que una cosa sea y no sea al

mismo tiempo y bajo el mismo aspecto. Aristóteles puso gran confianza en la Lógica, principalmente en la deducción o silogismo, creyendo que sería el mejor instrumento para hallar nuevas verdades, para avanzar en el camino de la ciencia. Atribuía, pues, a la Lógica un carácter "metodológico"; expresándolo en *Regla de 20 cts. sobre cuadrícula*, 1972, **(f.337)**, *Paisaje con luz blanca 2*; 1991, **(f.461)**. Si existe alguien metodológico, éste es Hernández Pijuan.

Metafísica Aristotélica: Esta ciencia fue designada por el discípulo de Platón: "Filosofía primera", por ser realmente la primera o fundamental. La filosofía primera o metafísica tiene por objeto el "estudio del ser", Aristóteles dice: "saber lo que es el ser".

Platón razonaba de la siguiente manera: en el hombre hay dos clases de conocimiento, el sensible y el intelectual; luego tiene que haber dos clases de realidad: la sensible o material y la inteligible o inmaterial. Ahora bien, pareciéndole que toda realidad encerrada en el mundo en el que estamos inmersos era cambiante, individual y concreta, "defendió la existencia de otro mundo, un extramundo, donde vivían las Ideas o realidades inteligibles", conceptualizándolo en *Nubes negras*, 1991, **(f.459)**; esto es, universales, necesarias, permanentes, objeto de la ciencia o conocimiento intelectual. En fin, admitió una "doble realidad, la inteligible o auténtica y la sensible o aparente", sombra de la primera, expresado en *Comiols II*, 1988, **(f.424)**.

También Aristóteles sostiene que el ser verdadero, el ser de la ciencia, es la realidad inmutable, la que no cambia, el ser universal y necesario. No hay ciencia, dice taxativamente, "sino de lo universal". Pero la solución de la doble realidad, de las dos realidades separadas, no es a su juicio, la solución justa, porque lo que hay que explicar precisamente es el mundo presente, las cosas y fenómenos que en el mismo ocurren. "Toda ciencia que no sea una explicación de los objetos de este mundo no interesa. No se debe salir de este mundo. "Aquí es cuando el discípulo se separa del maestro", conceptualizado en *Paisaje con casa y árboles*, 1989, **(f.431)**.

Nada pues, de dos realidades separadas, una de las cuales sería la sombra de la otra. "Sólo existe una realidad, y esta realidad única es la de

las cosas individuales y concretas que los sentidos perciben”, tal como podemos percibir en *Paisaje con encina*, 1974, **(f.366)**.

Más, ¿Será posible encontrar el ser permanente y universal en este mundo de objetos singulares, contingentes, que aparecen y desaparecen? ¿Habrá una realidad inteligible escondida en la sensible? Sí, responde rotundamente el gran filósofo. En efecto, en las mismas cosas singulares y cambiantes del mundo “hay contenida una realidad universal y necesaria: las esencias”. Cada cosa posee una esencia y esta esencia es universal, permanente, necesaria. La esencia del hombre, expresado en *Celda Blanca*, 1967, **(f.309)**, de árbol, expresado en *La morera*, 1989, **(f.434)**, etc., es una realidad universal, puesto que la esencia de hombre es común a todos los seres humanos y la de árbol es común a todos los árboles, etc.; es además permanente, pues la esencia del hombre, de árbol, es siempre la misma.

En este hallazgo descansa la originalidad y la perennidad del sistema metafísico elaborado por la mente sagaz y penetrante de Aristóteles y el espíritu de observación afinado por la afición a las ciencias naturales, que le hizo dar en la solución justa.

Los sentidos captan las cosas indivisibles y cambiantes o sustancias primeras, en terminología aristotélica (Lógica II); el entendimiento, por medio de la “abstracción” capta el ser inteligible las “esencias o sustancias segundas”, que no están separadas de aquellas sino contenidas en la misma realidad de las sustancias primeras, expresado en *Espacio ocre*, 1989, **(f.437)**. La inteligencia, pues, buceando en el fondo del ser de las cosas del mundo, encuentra lo permanente en lo mudable, lo necesario en lo contingente, el ser universal en lo particular: el ser verdadero, el ser que el conocimiento racional reclama como objeto o correlato.

Potencia y acto: La filosofía presocrática fue impotente para encontrar solución al problema del ser y del cambio o movimiento. Ante tal dificultad, Parmenides (515-440 a. J. C.), en su poema sobre la naturaleza, formuló la proposición fundamental de la ontología: el ser es uno, continuo y eterno, optó por negar la realidad del cambio. “El ser es lo que es; el ser

no cambia; el movimiento no es más que una ilusión de nuestros sentidos". Por el contrario, Heráclito (550-480 a.J.C.), (su filosofía parte del concepto de movimiento, que surge, según él, de la contradicción entre dos estados de la materia); sostenía que el cambio constituía "la misma esencia de las cosas"¹⁹⁰. La raíz de esta impotencia la debemos buscar en el hecho de considerar el cambio como el paso del no-ser al ser, lo cual efectivamente es imposible. Pues bien, Aristóteles introduciendo el "nuevo concepto de potencia, término medio entre el ser y la nada", resuelve definitivamente el problema, conceptualizado en *Nube blanca 2*, 1991, **(f.453)**.

En el ser-dice Aristóteles- hay que distinguir dos principios o elementos: la "potencia y el acto". La potencia no es la nada sino la capacidad o aptitud del ser; la capacidad de la bellota para ser encina: *Esbozo para a un espacio verde con una encina*, 1974, **(f.370)**, la aptitud del niño para ser persona mayor. "El acto es la realización de la potencia". Por tanto el cambio no es el tránsito de la nada al ser, sino "el tránsito del ser en potencia al ser en acto. La encina no sale de la nada, sino de la potencia o capacidad realmente existente en la bellota, tal como vemos en *Encina horizontal*, 1974, **(f.369)**.

El cambio, pues, no es una ilusión de los "sentidos", sino un hecho real; pero no constituye la esencia de las cosas, según pretendía Heráclito, las esencias no cambian.

Íntimamente ligados a los "conceptos de potencia y acto se hallan los de materia y forma". Todas las cosas del mundo están compuestas de dos elementos, "un elemento indeterminado (materia) y otro especificador (forma)". Esta concepción se llama "hile mórfica", (materia, forma), tal como observamos en *Bodegón con huevo*, 1967, **(f.310)**.

La forma: Es lo más perfecto, pues es el principio por razón del cual "el ser es lo que es". Así, por ejemplo; "el alma es la forma del hombre, el cuerpo es la materia, pues por el alma el hombre es hombre y no animal".

¹⁹⁰ TORELLÓ, Ramon. *Op.cit*, p. 167.

“Del movimiento saca Aristóteles una prueba de la existencia del Altísimo, primer motor móvil”: La Vida, ¿Qué es?

3.3.2.3. Teoría de las cuatro causas.

Es una de las teorías más finas y profundas salida de la mente humana, para explicar racionalmente el universo. Tanto Platón como Aristóteles arremeten fuerte contra el materialismo de Demócrito. La interpretación mecanicista del mundo-dice-es un absurdo. Para Demócrito, el mundo, las cosas, son agrupaciones de átomos que el puro azar ha reunido, lo conceptualizamos en *Sin Título*, 1996, **(f.493)**. El mundo es producto del azar, de la casualidad; Aristóteles tiene razón en cuanto la interpretación mecanicista del mundo, pero en la actualidad el experto mundial en genética evolutiva Mayuang Long, confirma que el azar es la fuerza creativa de la “evolución”¹⁹¹.

Aristóteles afirma que el orden, la armonía maravillosa que reina entre las cosas del mundo es imposible que sea la resultante del azar y obra del capricho. “El azar no puede engendrar el orden, como el frío no puede ser la causa del calor”. La explicación por el azar es el recurso de los ignorantes. La ciencia no es casualidad, sino “causalidad”, que es todo lo contrario. El azar y la casualidad son explicaciones que no explican nada. El azar a lo sumo podría determinar que alguna vez de un huevo saliera una gallina, pero jamás podrá explicar el hecho de que siempre de un huevo salga una gallina y de la semilla una planta. Y lo cierto es que en el mundo siempre, invariablemente, los pollos nacen de los huevos, y las plantas, de las semillas. Con esta crítica aguda, mordaz y aplastante, hunde en el abismo del olvido por espacio de dos mil años la filosofía materialista de Demócrito. *Tres copas*, 1972, **(f.330)**.

191 MAYUANG Long. “He sido el primero en ver cómo surge un gen”, *La Vanguardia*, la contra, 28 agosto, 2004. Mayuang es experto en genética evolutiva, entrevistado por Imma Sanchís.

Las “cosas” no son el resultado de la agrupación de átomos reunidos por el azar, sino que en su producción concurren cuatro causas, dos internas y dos externas. Las dos primeras son “la material y la formal, las dos últimas, la eficiente y la final “(Ontología, X). Así, por ejemplo, en la producción de la escultura que preside mi despacho, han intervenido cuatro causas: 1ª, la material o madera de que está hecha; 2ª, la formal o forma, estructura la escultura; 3ª la causa eficiente o escultor que con su acción fue imprimiendo la forma de la escultura de madera; 4ª la causa final o fin que se propone el escultor al hacerla.

El concurso de estas cuatro causas es lo que explica la regularidad y el concierto reinantes en las cosas y fenómenos del universo. De todas, la causa final es el más objeto de una elaboración y manipulación reflexiva por parte del entendimiento noble y excelente, “es la causa de las demás causas”, pues es la que orienta las fuerzas y energías de la naturaleza hacia la producción de un efecto determinado. El fin es la causa nueva introducida por el Estagirita para destruir toda explicación mecanicista del mundo.

De la sucesión de causas infiere Aristóteles otra prueba de la existencia de Dios, Causa Incausada, así como del orden del mundo, un Supremo Ordenador. Escultura realizada por Ramón Badrinas: *El ser y el espacio (f.72)*.

El Alma: “El fundador de la Psicología es Aristóteles”; escribió un tratado sobre el alma, dividido en tres libros. El título era: Psicología del alma. En la naturaleza hay seres inertes y seres Vivos. “Si viven será por un principio del que carecen los inertes”. ¿Los minerales pueden ser inertes y tener vida e irradian Energía?. Pues bien, el principio por el cual viven los seres vivientes lo llamó Aristóteles “Alma”. El alma, pues, es el principio de la Vida; y siendo tres los tipos de Vivientes: vegetales, animales y racionales, tres serán las especies del alma: “la vegetativa, la sensitiva, la racional”, conceptualizado en *Almendros, 1999, (f.497)*.

En el hombre no hay tres almas, sino una: la racional o superior, la cual tiene capacidad para ejercer las funciones de la Vida sensitiva y vegetativa. “El alma está unida al cuerpo no accidentalmente, sino que la

unión es tan natural y perfecta que forman un solo ser. El alma es la forma sustancial del cuerpo”.

Distingue dos clases de conocimientos: el sensorial y el racional. “En el alma no hay Ideas-innatas”, como afirmaba Platón, sino que al nacer es una tabla rasa. La experiencia forma imágenes o representaciones de las cosas y sus cualidades, imágenes que son concretas, singulares y determinadas. El entendimiento, previa una labor de “abstracción y generalización” sobre las imágenes entradas por los “sentidos”, capta lo universal y necesario, las “esencias”. El conocimiento “intelectual”, si bien distinto del “sensible”, no obstante se origina de éste. Los pensamientos no son, pues, una visión o intuición de la realidad inteligible, sino el resultado de una labor abstractiva y generalizadora que, según Aristóteles, corre a cargo del entendimiento agente. Una vez depurados los contenidos de la sensibilidad, son pasivos. Sobre la naturaleza del entendimiento activo y pasivo no es muy claro el pensamiento del autor, lo que ha dado motivo a varias y descabelladas interpretaciones. Este pensamiento nos lleva a *Perspectiva de color para un espacio verde*, 1986, **(f.373)**.

La moral y la Política: La Ética es la ciencia del bien; el bien es aquello que todos apetecen, y lo que todos los hombres desean o apetecen es la “felicidad”. Más ¿en que consiste la felicidad? ¿Donde el hombre encontrará la felicidad?. “En el desarrollo de las actividades intelectuales, que son las superiores, las más nobles de la vida psíquica”. La doctrina moral de Aristóteles es un eudemonismo racional. Concibe la virtud como un término medio entre dos extremos; así, el valor está en el punto equidistante de la cobardía y la temeridad, tal como podemos imaginar en *Nube y lluvia 5*, 1990, **(f.446)**.

A continuación Séneca (4 a J.C.- 65 d. J.C.) dice: “El que imita debe transformar su material igual que la abeja convierte néctar en miel, igual que el cuerpo asimila sus alimentos”; conceptualizado en *Gran espacio azul*, 1969, **(f.318)**. Para Séneca, la filosofía es una disciplina orientada a la “superación de los conflictos entre deseo y realidad”: soportamos mejor las frustraciones que comprendemos; en cambio nos causan daño las que no comprendemos. Pero no siempre hay que aceptar pasivamente la

realidad; las frustraciones y el malestar son a veces motores que generan evolución. La sabiduría consistiría en discernir cuándo podemos cambiar la realidad y cuándo debemos aceptar lo inalterable¹⁹². Séneca fue preceptor de Nerón; se cortó las venas por orden del emperador. Su ideario es estoico, que exalta la autosuficiencia del individuo y pone como ideal al varón fuerte capaz de sobreponerse para alcanzar la paz del ánimo; ejerció una considerable influencia en el pensamiento posterior.

La patrística llega a su máximo apogeo en San Agustín (354), el Águila de Hipona, el Padre de la Iglesia que más influencia ha ejercido en la orientación y desarrollo de la filosofía escolástica. San Agustín, al par que Platón, es un genio, porque “además de pensador profundo es artista, orador, sociólogo, etc”. En San Agustín todos nos sentimos elevados, prestigiados, *Sin título*, 1995, **(f.479)**.

Sale del escepticismo, porque advierte que la misma tesis escéptica encierra un contrasentido. Efectivamente, el que duda de todo, de algo no puede dudar: no puede dudar de que duda. “Quien duda sabe que duda”.

Las esencias que Platón decía existir en “ignorado mundo”, las sitúa en Dios: son las ideas ejemplares, arquetípicas a cuya semejanza han sido creadas todas las cosas. Por esto se ha dicho que San Agustín cristianizó a Platón, como Santo Tomás a Aristóteles. Lo cual significa que San Agustín se propuso conciliar, en lo posible, la doctrina de Platón con la religión cristiana; Santo Tomás intentará lo mismo con la filosofía de Aristóteles. Entre esos entresijos puede andar el espíritu de Hernández Pijuan.

El alma: El alma es una realidad espiritual e inmortal, principio de vida que se une íntimamente al cuerpo para formar el hombre, tal como podemos intuir en *Cuatro flores*, 2002, **(f.557)**.

San Agustín es uno de los grandes pensadores de todos los tiempos y sus pensamientos seguirán influyendo mientras subsista la especie “homo”.

192 BOTTOM, Alain de. “Las consolaciones de la filosofía, Sócrates y Nietzsche resuelven problemas”, *La Vanguardia*, 23 febrero 2001, p. 37.

El agnóstico socialista Jean Jaurés¹⁹³, en su momento defendió el estudio en las escuelas de la mitología para comprender la historia de los griegos y romanos, y así comprender la historia de Europa y del mundo entero después de Jesucristo, ya que la religión cambió la faz del mundo y produjo una nueva civilización, *Ocre con flores*, 1997, **(f.507)**.

Los alumnos no pueden dejar de conocer a Bossuet, Fenelón, Lacordaire, De Maistre, Veillot y tantos otros, que se ocuparon exclusivamente de cuestiones religiosas, y también Corneille, Racine, Hugo, grandes maestros que deben al cristianismo sus más bellas inspiraciones. Hasta en las ciencias naturales y matemáticas encontrarán religión. Pascal y Newton eran cristianos; Pasteur probaba la existencia de Dios y decía haber reencontrado mediante la ciencia la fe de un bretón.

La religión está íntimamente unida a todas las manifestaciones de la inteligencia humana. "Es la base de nuestra civilización".

Abelardo tomó el camino contrario: "He de comprender para creer", y afirmaba: "Por la duda llegamos a la interrogación, y por la interrogación percibimos la verdad", podemos intuir conceptualmente en *Comiols sobre Nápoles*, 1990, **(f.444)**.

Escribió emotivas cartas de amor a Eloísa. Próximo al conceptualismo, fue uno de los fundadores del método escolástico, y defendió la limitación de la fe por la razón, ideas condenadas por la iglesia en 1121 y 1140. Hernández Pijuan puede decir: "He de comprender para crear".

Hay que resaltar que Santo Tomás de Aquino. (1.225), marca época en la historia de la filosofía. Es uno de los sabios con "más fuerza de síntesis que ha existido": lo podemos sintetizar en *Comiols*, 1990, **(f.443)**. Es el más grande sistemático de todos los tiempos. Cohesión doctrinal, "encadenamiento lógico de ideas, visión de conjunto, lenguaje de gran precisión científica y profunda penetración"; he aquí sus cualidades principales, aplicables a Hernández Pijuan.

193 DOMINGO, Oriol. "¿Qué comprenderás sin religión, hijo mio?". *La Vanguardia*, Barcelona 23 junio 2004, p.31. El socialista y agnóstico Jean Jaurés (1858-1914) participó decisivamente en la fundación del Partido Socialista francés, también fundó y dirigió L'Humanité, diario que se convirtió posteriormente en órgano del Partido Comunista.

Un genio que rompió con Aristóteles fue René Descartes; el cual en vez de recurrir a la lógica aristotélica o a las enseñanzas bíblicas, propuso descomponer los problemas complejos en partes cada vez más sencillas hasta encontrar sus elementos básicos.

Tres sueños le impulsan, a los 23 años, a crear el racionalismo. Utiliza la "duda" para cuestionar todo conocimiento. El 18 junio de 1637 publicó en Leiden el "Discurso del Método", libro que elimina cualquier seguridad, el punto de partida es su famoso "Je pense, donc je suis"; "pienso luego existo" e incluye tres apéndices, sobre la Dióptrica, que es la parte de la física que se ocupa de la refracción de la luz; (según Gaudi, "el espacio es la ordenación de la luz") expresado en *Perpendicular A-B*, 1967, **(f.312)** y los Meteoros (fenómeno físico que tiene lugar en la atmósfera). Astron, es un cuerpo sólido que, procedente del espacio exterior, penetra en la atmósfera terrestre y al calentarse por rozamiento se pone incandescente y emite luz, como por ejemplo el concepto de *Celda Blanca*, 196, **(f.309)** y la Geometría: (disciplina matemática que tiene por objeto el estudio riguroso del espacio y de las formas <figuras y cuerpos> que en él se pueden imaginar), como por ejemplo *Aguafuerte, color "geométrico"*, 1968, **(f.313)** y *Perpendicular A-B*, 1967, **(f.312)**.

El álgebra, esa parte de las matemáticas que se ocupa de resolver ecuaciones, había nacido, como la geometría, mucho tiempo antes de Cristo en Egipto y Babilonia. Por supuesto, fue cultivado tanto por los griegos como por los árabes, entre los que destaca al-Khwarizmi, matemático que en el siglo IX tituló su obra usando el término "al-jabr" (que significa recuperar, "reducir" o restituir) y del que deriva el nombre usado hoy. El álgebra había experimentado un desarrollo notable en el Renacimiento, con Cardano, Tartaglia y sobre todo François Viète, quien abrió camino para un sistema de "símbolos efectivos", pero todavía nunca se habían resuelto cuestiones geométricas; lo podemos conceptualizar en *Pequeño espacio negro con huevo*, 1970, **(f.320)**.

"Las curvas pueden expresarse como ecuaciones" (aquí está implícita la obra de Hernández Pijuan): El camino de la geometría, por otra parte, ya encuentra antecedentes del estudio de curvas en Apolonio de Perga

(261-190 a. J. C.), quien escribió un tratado sobre "secciones cónicas", incluyendo la elipse: *Nubes sobre blanco*, 1993, **(f.466)**, la hipérbola y la parábola, pero hubo que esperar a Descartes para que estas curvas pudieran expresarse en forma de ecuaciones. Entonces se abordaron problemas clásicos de la geometría de manera rápida y elegante y también se relacionaron problemas que en forma geométrica parecían inconexos. Todo ello es importante, pero sabemos además que en algunos casos no existía otra manera de resolverlos: *Rumor de lluvia*, 1991, **(f.456)**.

Descartes es el padre de la nueva geometría analítica: Esta aportación cartesiana sería de gran trascendencia en la historia de la física, dado que entre las cónicas están las circunferencias de los antiguos astrónomos, las elipses de Kepler y las parábolas utilizadas por Galileo para describir las trayectorias de proyectiles. Con esta invención se ofrecía la posibilidad de expresar en términos matemáticos muchos temas de la física. Descartes es, sin duda, uno de los gigantes en cuyos hombros se había alzado Newton. *Nube sobre cielo rosa* 1990, **(f.441)**.

Por esta aportación, Descartes fue considerado - junto con Fermat, padre de la geometría analítica; lo expresamos en *Doble espacio verde pequeño*, 1973, **(f.353)**.

En el año 1637 Pierre de Fermat escribió su "Introducción a los lugares planos y sólidos", un texto que también puede considerarse clave para el nacimiento de la geometría analítica. Éste quizás es más sistemático, pero no sería publicado hasta 1679, con lo que fue Descartes quien recibió el reconocimiento de haber unido para siempre la geometría y el álgebra¹⁹⁴, como por ejemplo *Paisaje de la regla*, 1972 **(f.335)**; (a, b, c,....) representan valores constantes conocidos y (x, y, z,....) designan incógnitas o variables. Pero no siempre fue así. Hasta el Renacimiento no se utilizaron letras individuales para expresar conceptos, y uno de los pioneros en hacerlo, François Viète (1540). La convención que usamos actualmente fue introducida por Descartes; esto fundamenta a Dios, puesto que si alguien

194 NUÑEZ, Ramón. Director de los Museos Científicos Coruñeses. "Dibujando con ecuaciones", Barcelona, *El País* 27 Octubre 2002, p. 41: Con el concepto de duda metódica, que indica que una afirmación es falsa hasta que no se demuestre, la filosofía de Descartes conoció un gran éxito no carente de polémicas.

que duda, imperfecto, cree en algo perfecto, es porque la naturaleza perfecta le ha dado la Idea. Acuñó parte del vocabulario matemático, como el signo de la raíz cuadrada.

Resumiendo: Descartes enunció las leyes de la refracción y la reflexión de la luz, y fundó la geometría analítica, fue el iniciador del racionalismo moderno. Empleó un método que le permitió llegar a un conocimiento claro y distinto (*Discurso del Método*, 1637), y elaboró una metafísica que parte de la duda metódica, donde sólo es evidente el pensamiento que duda y la prueba ontológica de la existencia de Dios¹⁹⁵.

Descartes fue un hombre "amante de la soledad". De todas sus horas de cavilaciones, nacieron sus Ideas: *Paseando por Folquer, (f.1)*. Tras estudiar leyes, se alistó en el ejército protestante y fue enviado a Breda; su padre dijo de él: "no vale para nada sólo para acicalarse". En Breda conoció a Isaac Beeckman, entonces el mejor matemático de Holanda, quien influyó decisivamente en él".

Immanuel Kant y el idealismo alemán; este fue uno de los filósofos más célebres pensantes y de más influjo en la mentalidad de los científicos contemporáneos. Cambia el rumbo de la filosofía, decantándola definitivamente "hacia la teoría del conocimiento". Nada de especulaciones metafísicas, la filosofía no puede ser otra cosa que una crítica de la razón, para determinar el origen, valor y límites del saber humano.

Su filosofía, influido por Hume, Leibniz y Rousseau, intenta responder a las cuestiones: ¿Qué puedo saber?, ¿qué puedo hacer?, ¿qué puedo esperar?, y sitúa la razón en el centro del mundo, como Copérnico situó el Sol en el centro del sistema planetario. Para alcanzar un conocimiento universal y necesario es imprescindible que sean los objetos del conocimiento los que se adecuen a la naturaleza del sujeto pensante y no a la inversa (*Crítica de la razón pura*, 1781). El entendimiento al trazar los límites de la sensibilidad y de la razón, hace posibles una física a priori y el sistema de leyes que gobiernan la naturaleza (*Primeros principios*

195 CASANOVA, Agustín. *Op.cit*, p. 137.

metafísicos de la ciencia de la naturaleza, 1786). Y, para que el hombre no esté determinado en su acción moral por el conocimiento de los objetos exteriores, Kant formuló los postulados de un alma libre animada por una voluntad autónoma (*Crítica de la razón práctica*, 1788). Todo principio de acción tiene que poder ser erigido en máxima universal (*Crítica del juicio*, 1790), y el progreso del hombre pasar por la virtud individual y por la libertad social garantizada por una constitución política (*Metafísica de las costumbres*, 1797). Su influencia en la obra de Hernández Pijuan ya la hemos comentado en el apartado 3. 3. 2. Hacia una filosofía de lo pictórico.

La figura de más relieve del idealismo alemán fue Hegel; al cual no le place ni el Yo de Fichte ni el absoluto de Schelling. La realidad primaria es la Idea. El pensamiento, he aquí la realidad fundamental, que desenvolviéndose según las leyes estrictas de la dialéctica va creando, cual araña al tejer su tela, toda la realidad, la material y la espiritual, y cuya expresión es el absoluto, que lo expresamos en *Ornamental blanco*, 1992, **(f.463)**.

Schopenhauer distinguió una voluntad de vivir en común a todos los seres vivos, fuente de sufrimiento; consideró la obra de arte como medio para superar este sufrimiento: *El marco limita el camino 1*, 2001, **(f.543)**. Su estética marcó a Nietzsche e influyó en el s.XX. Su pensamiento negro nos enseña que “la arrogancia es necesaria para crear”, que sufrir por amor es normal, pues la felicidad no forma parte del plan, y una arbitraria voluntad de vivir, ligada a la conservación de la especie, es la razón de toda atracción y desencuentro. Así, el desdichado en amores puede relativizar su sufrimiento e identificarse con la humanidad con la lectura de “Werther”.

El que representa el paso de la historia a la existencia, del grupo al individuo, siendo el profeta del “existencialismo” o sea que la existencia humana es antes que la “esencia”; la realidad antes que el “pensamiento” y la voluntad antes que la “inteligencia”, fue Kierkegaard, filósofo y teólogo danés; su obra: “O lo uno o lo otro”, es una respuesta a Hegel que ve el sentido del individuo en el de su pueblo, es un grito contra

los románticos (Caspar David Friedrich: "El viajero sobre el mar de nubes", Aurora en el Riesengebirge"etc.), que no abordaban el tema de la experiencia, que alerta y hace tomar al hombre conciencia de su existencia: el dolor, la enfermedad, la frustración y la muerte, expresado en *Eran flores en los límites*, 2002, **(f.558)**.

Cuando Nietzsche nos relata qué es lo que sentía en los momentos en que se encontraba "tocado por la inspiración", uno no puede por menos que pensar que estaba reviviendo el estado de furor y extraordinaria sensibilidad propio de los sabios griegos. Entre los cuales, además de Pitágoras, también hay que mencionar a Epiménides, de quien, al menos crípticamente, llega a hablar Pablo de Tarso, y a Ferécides. Ambos, por cierto, escribieron teogonías (generación de los dioses del paganismo); porque la sabiduría del sabio es tan amplia que abarca hasta los orígenes; conceptualizado en el *Dibujo*, 1993, **(f.469)**.

En su Zaratustra, dice: "El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría. Los tigres de la ira son más sabios que los caballos de la instrucción. La energía es la única vida y procede del cuerpo; y la razón es el confín y circunferencia externa de la energía".

Pero ¿qué dice o dicen que es la inspiración?. ¡Aceptan que existe y que es algo que les insta, (reviviendo el estado de "furor" y extraordinaria "sensibilidad") o les hace tender a.....! ¿Podría ser, Energía?. "Si nosotros que manejamos Energía podemos hacer funcionar cosas, incluso a distancia. ¿No podemos aceptar que haya energía que nos maneje a nosotros? O que Algo, o Alguien la maneje": lo podemos expresar en la serie blanca, *Mirada sobre el campo*, 1998, **(f.509)**.

Nietzsche escribía, con el aire apocalíptico que daba a sus frases, que la filosofía fue un hecho tan revolucionario y radical que, para sobrevivir, tuvo que travestirse, necesitó presentarse con la figura de lo fantástico; porque de otro modo lo habrían estrangulado. "Nada sale de la nada y todo tiene su evolución". Por grande que sea su aportación al mundo de la filosofía, de la democracia o del arte, "no hay más remedio que reconocer que los helenos se basaron en una larga herencia anterior proveniente de Oriente". "Los humanos nos apoyamos en generaciones

previas, en lo acumulado por los ancestros, en la cadena que nos une al resto de los congéneres”, tal como podemos imaginar en *Sin Título*, 1994, **(f.473)** y en la Serie blanca: *Mirada sobre el Campo 3*, 1998, **(f.509)**.

Para aceptar el dolor y, cuando ya casi nos ha convencido de que no hay que aspirar a la felicidad, sino a evitar el sufrimiento, Bottom (1969) recurre a Nietzsche para decirnos que, “por el contrario, no hay que evitar el dolor, sino aceptarlo como un paso natural para lograr algo bueno, aprender de la adversidad, sublimar las pasiones y no renunciar nunca al deseo”¹⁹⁶.

Einstein, nació en el año 1879, estableció la teoría del movimiento browniano, aplicando la teoría cuántica a la energía radiante, llegó al concepto de “fotón”. Es el autor de la “teoría de la relatividad”, que ha marcado fundamentalmente la ciencia moderna, revisando las nociones físicas de espacio y tiempo y estableció la equivalencia entre la masa y la energía ($E = mc^2$) refuta las ideas newtonianas sobre un “espacio y un tiempo absolutos” que son relativos al observador, tal como podemos conceptualizar en *Sin título*, 1995, **(f.483)**.

La teoría de la relatividad ha marcado fundamentalmente la ciencia moderna, en la que revisó en profundidad las nociones físicas de espacio y tiempo y estableció la equivalencia entre la masa y energía. Luchó de forma activa contra la proliferación de las armas nucleares. Obtuvo el Premio Nobel de física en el año 1921”, así lo podemos idealizar en *Paisaje de agosto 2*, 2002, **(f.553)**.

3.3.2.4. La filosofía actual.

La metafísica, sustancia y razón de ser de la filosofía, responde a una necesidad humana: no puede, pues, desaparecer. Podrá sufrir eclipses de

196 BOTTOM, Alain de. “Las consolaciones de la filosofía. Sócrates y Nietzsche resuelven problemas”. *La Vanguardia*, Barcelona, 23 febrero 2001, p. 36. Es Investigador en la Universidad de Londres. Su obra es un intento de poner al día a los filósofos clásicos, demostrando que sus enseñanzas constituyen una inagotable fuente de consuelo, capaz de inspirar y motivar al ser en la vida cotidiana para superar un sinfín de dificultades.

más o menos duración, para de nuevo aparecer. "El hombre por naturaleza es curioso", siente ansias de saber, y no se contenta con un saber cualquiera, sino que quiere llegar a las mismas entrañas de las cosas. No descansa hasta adquirir un conocimiento total de la realidad y de sus fenómenos que le satisfaga por completo. Este saber no lo encuentra en las ciencias positivas, con sus explicaciones puramente mecánicas; sólo la filosofía puede proporcionársela. He aquí la razón última de la presencia histórica de la filosofía. Ésta subsistirá mientras dure la especie homo. Los movimientos del siglo XIX habían sido el neokantismo y el positivismo. Para Kant la razón era impotente para construir una metafísica; los positivistas no concedían valor ninguno a la misma. Contra tales sistemas surgen unas corrientes cuyo común denominador es la "oposición al neokantismo y al positivismo". Son doctrinas filosóficas orientadas hacia un mismo fin: la metafísica, pero siguen caminos distintos. Son varias las corrientes filosóficas actuales, pero las que han conseguido mayor resonancia son "el bergsonismo, la fenomenología, la filosofía existencial y la neoescolástica".

Un notable pensador y brillante escritor francés, fue Bergson, nacido en el año 1.859, el cual es uno de los más genuinos representantes de la oposición al mecanicismo positivista y al idealismo kantiano. Sus ideas revestidas con un ropaje literario muy vistoso, han interesado hasta a los no iniciados en la filosofía. Bergson quiere construir una metafísica, pero no arranca de las bases tradicionales, sino que pretende cimentarla en la vida; de aquí el nombre de "metafísica vitalista". La metafísica es la ciencia del ser o de la realidad. Y bien, ¿Cuál es la realidad última, la realidad originaria de la que deriva toda otra realidad? Para Bergson es "La Vida". De la vida procede la realidad material por degeneración y la realidad espiritual por exaltación. La vida es un impulso o aliento vital (élan vital) que crea incesantemente. Toda la realidad procede de este impulso vital, ya por sublimación como los seres espirituales, ya por degradación como la materia.

Siendo la vida el fundamento último de la metafísica importa saber cuál es el instrumento adecuado para captar tal realidad. Bergson sostiene en redondo que la razón no es órgano apto para aprehenderla, pues la vida

es "duración real", permanente fluencia; la vida es un tiempo vivo, continuo, no mecanizado y vacío, <Sin Título, 1999, (f.516) >, y los conceptos de la razón son sólo esquemas de la realidad inerte, fragmentada y estabilizada. Únicamente "la intuición" es capaz de captar la vida, la realidad fundamental, cuya esencia es duración, es tiempo vivo, el cual sólo puede ser experimentado, intuido. "La intuición es el instrumento hábil de la metafísica". ¿Pueden parecer similares, intuición e inspiración?. Pienso que la intuición más bien se presenta como novedad, como un bagaje que ya se posee. Yo diría por ejemplo: Novedades en matemáticas. Y la inspiración se me aparece, como ideas surgidas sin ninguna base previa. Y pienso en algunos artistas, del Arte en general, y quizás ¡algún iluminado!, idealizado en *Reencontrando un paisaje conocido 2*, 2003, (f.566).

El mérito principal de Bergson es haberse opuesto decididamente al positivismo descarnado y al idealismo kantiano imperantes en el s. XIX; su metafísica vitalista y anti intelectualista, en cambio, adolece de graves defectos que la invalidan.

El vitalismo no se agota con Bergson, sino que sigue varias direcciones, como por ejemplo las de Nietzsche y Dilthey, cuya exposición omito.

La fenomenología.

Entre los intentos de renovación de la filosofía y oposición al positivismo, que caracterizan la época actual, no debemos pasar por alto la corriente fenomenológica, cuyo creador y principal representante es el alemán Edmund Husserl es uno de los pensadores que ejerce mayor influencia en la mentalidad contemporánea. En la fenomenología hay que distinguir "el método de la doctrina". El método fenomenológico, lo mejor de Husserl, puede ser empleado, y de hecho lo ha sido, por filósofos de contraria dirección. Este método no consiste en otra cosa que en contemplar los objetos en su presencia inmediata, para que, libres de todo prejuicio, como recomendaba Descartes, podamos intuir las esencias de los objetos en toda su pureza: *Tijera con centímetro*, 1972, (f.333).

La doctrina fenomenológica de Husserl desemboca en "el idealismo". Tras de un ataque certero contra el escepticismo, disfrazado de psicologismo de Stuart Mill, que reduce la lógica a un arte del pensar y no del pensamiento, Husserl defiende la tesis de la existencia de "un mundo ideal de objetos", distinto del mundo sensible de las cosas empíricas y del de los hechos de conciencia o actos psíquicos. Justamente el fin que se propone la lógica pura es la investigación de estos objetos ideales y el estudio de las conexiones que los unen en múltiples direcciones, tal como podemos conceptualizar en *Objetos y gamas*, 1971, **(f.325)**. Tales objetos ideales o seres ideales "son las esencias de valor universal e intemporal". Pero estas esencias o ideas no se hallan en otro mundo, como sostenía Platón, ni son actos o procesos psíquicos, como pretenden los psicólogos. Basta saber que son válidas independientemente de todo sujeto pensante; aunque no existiera ningún sujeto cognoscente serían objetivamente válidas.

El existencialismo.

Se habla del profesor alemán Martin Heidegger, sucesor de Husserl en la cátedra de Friburgo, de su teoría basada en la fenomenología y el vitalismo. Ni que decir tiene la dificultad en que nos hallamos para exponer teorías todavía en formación. Heidegger, utilizando el método fenomenológico, quiere establecer las bases de una metafísica. Para ello es condición indispensable determinar el sentido del ser, objeto de esta ciencia. Para aprehender el verdadero sentido del ser lo mejor será analizarlo y estudiarlo en el hombre. El estudio del ser del hombre, pues, debe constituir el punto de partida de la ontología, tal como conceptualizamos en *Celda H-16*, 1966, **(f.308)** y en la escultura realizada por Ramón Badrinas *El Ser y el espacio* **(f.72)**.

Ahora bien, el ser del hombre no se da separado del mundo, sino "en el mundo"; por tanto, no comprenderíamos el ser del hombre sin estudiarlo conjuntamente con el mundo. La existencia del hombre en el mundo,

¿qué sentido tiene? Sin duda alguna se trata de una existencia “finita; el ser del hombre es tiempo”, (Napoleón en sus campañas asentó a sus generales: “el espacio se recupera pero el tiempo no”) “temporalidad, pues es un ser para la muerte”. Por la angustia se percata de que el ser del hombre es la nada, puesto que de la nada viene y la muerte es su destino. Este es, según Heidegger, el auténtico sentido del ser, sobre el cual ha de construirse la metafísica¹⁹⁷, tal como lo podemos sentir en *Flor blanca*, 1996, **(f.490)**.

Según Sigmund Freud nacido en el año 1856, dice: “el hombre en la actitud del adulto hacia Dios ve repetida la actitud infantil del niño hacia el padre (protección por medio del amor), siendo esta situación psíquica infantil el esquema de la situación religiosa”. Cuando Freud se pregunta ¿por qué existe la religión o que la hace necesaria?, su respuesta toma factores psíquicos y sociales, atribuyéndole a la religión el efecto de un narcótico capaz de traer consuelo para el hombre en su impotencia y desamparo frente a las fuerzas de la naturaleza; reconciliando a los hombres con la crueldad del destino: la muerte; y compensarlos por los padecimientos y privaciones que una vida civilizada en común ha puesto sobre ellos. El máximo enigma de la vida humana es la muerte; el gran temor del hombre es el de su desaparición perpetua ¿? ¹⁹⁸: Lo podemos conceptualizar en *El camino*, 1998, **(f.513)**.

Freud tenía razón en que la idea de que nuestras “emociones” actúa por debajo del umbral de la consciencia, y que las “emociones” guían nuestros comportamientos conscientes; es muy buena desde el punto de vista de las neurociencias modernas. Las investigaciones de los últimos diez años han demostrado que tenemos una actividad emocional preconsciente y que, sin ella, no podríamos tomar decisiones racionales correctas. Cuando se destruyen los circuitos emocionales del cerebro, se destruye también el proceso normal de toma de decisiones,

197 CASANOVA, Agustín. *Op.cit*, p. 78.

198 BADRINAS, Ramón *El Cristianismo en sus cimientos, su evolución y algunos rasgos de la cristianización e influencias políticas posteriores en España*. Junio 1985. Trabajo dirigido por el escritor y antropólogo Alberto Cardin. También Vid. FROMM, Erich. *El dogma de Cristo*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1984.

especialmente cuando no está claro si nos conviene más una cosa u otra. Por lo tanto, las emociones no son un obstáculo, sino una gran ayuda para tomar decisiones correctas. Freud acertó en que la conducta está guiada por procesos no conscientes y no acertó en que el psicoanálisis es ineficaz contra las psicosis y las depresiones. “El artista ante el lienzo en blanco parte de la emoción; Hernández Pijuan en sus escritos nos habla de la emoción”, como por ejemplo en *Paisaje de memoria 2*, 1999, (f.522)¹⁹⁹. “Para llenar el contenido de esta función específica de la Facultad de Bellas Artes, tendremos que admitir que uno de los pensamientos que estas pueden aportar estará fuertemente vinculado a la práctica, a la aproximación de la creación artística. Estar en esta aproximación comportará entender la solicitud del creador, no como un momento de la realización “sino como un paso armónico de la vida ordinaria al espacio de la creación” como dice el pintor y escritor Ramón Gaya en uno de sus escritos. Lo que es sentirse casi indefenso delante de la obra, sentirse delante del vacío, delante del blanco, delante de la duda. Estos momentos serán importantes para la toma de decisiones. En la decisión que aportará sentido; en esta decisión primera generará todo el proceso.

Para “estar” en este momento, contará más la sensibilidad, la emoción, la actitud, el sentir, conocimientos que, si son posibles como tales, nos introducirán más en la verdad, que en el proceso más ligado a planteamientos “razonables” o del que, desde esta razón, podríamos entender por “reflexión”. El trabajo en el arte no puede reducirse a un pensamiento dirigido. La materia, los medios, el momento y una multitud de accidentes- el imprevisto, el indeterminado, el azar, aportan a la obra

199 CORBELLA, Josep: Sigmund Freud. Fundador del psicoanálisis. Estableció el origen de los trastornos neuróticos en deseos olvidados, en relación con el complejo de Edipo e irreconciliables con los demás deseos o con la moral. Estos deseos inhibidos siguen existiendo en el inconsciente, pero únicamente pueden irrumpir en la conciencia a condición de ser desfigurados. De este modo se forman, además de los síntomas neuróticos, los sueños y los actos fallidos. A partir de 1920, con la publicación de “Más allá del principio de placer” introdujo la oposición entre pulsión de vida (Eros) y pulsión de muerte (Thanatos), y propuso un nuevo modelo de aparato síquico: el yo, el ello y el superyo. A partir de esta época se consagró a los grandes problemas de la civilización, a los que aplicó la técnica analítica. En 1910 fundó la Asociación psicoanalítica internacional. Apuntes de clase. Entrevista a Antonio Damasio, pionero de las investigaciones sobre el cerebro emocional. *La Vanguardia*, 16 diciembre, 2002, p. 38.

una cantidad de condicionamientos que la llevan a ser racionalmente inconcebible”, tal como lo podemos observar en *Eran flores en los límites*, 2002, **(f.558)**.

La neoescolástica.

El neoescolasticismo no consiste en una copia de las ideas de Santo Tomás, sino en acomodar el pensamiento tomista a las nuevas necesidades y problemas de la época actual, derivadas del progreso y adelanto de las ciencias. Es necesario otra ciencia, la filosofía, que teniendo en cuenta los últimos resultados de todas las disciplinas científicas, nos proporcione una visión de conjunto del universo. La filosofía es la corona que remata brillantemente el edificio científico²⁰⁰, idea que la representamos a través de *El ser y el espacio* en la **(f.72)** y en *Paisaje de agosto 2*, 2002, **(f.553)**.

La filosofía como acto de libertad.

La filosofía puede contemplarse como acto de libertad. Según Nietzsche, la filosofía supuso un acto tan radical, tan de ruptura, tan rebelde, que tuvo que revestirse de mito y de religión de forma que no la aplastaran en su mismo nacimiento. Hay algo de verdad en el exagerado Nietzsche. Porque reivindicar el propio pensamiento, no ceder sino ante la fuerza de la argumentación y no ser sumiso a nadie, simplemente porque tenga más poder, es, sencillamente, comenzar a ser libre. De ahí que, si echamos un vistazo a la historia, comprobaremos como los filósofos que no han pactado por debilidad con el poder, han sufrido el acoso de los que niegan la libertad. Desde Platón, a punto de ser ejecutado por unos piratas, hasta nuestros días. Por medio, desde luego, mucho pactismo,

200 CASANOVA, Agustín. *Op.cit*, p. 124.

pragmatismo para seguir viviendo o pura acomodación. A la esencia de la filosofía, en cuanto pensar libre, le pertenece, por el contrario, la libertad de decidir y de actuar.

La filosofía y la libertad también están unidas por otro lazo, que es el que interesa: la filosofía enseña a pensar por uno mismo. Quiere esto decir que, al margen de la habilidad cognitiva aplicada a los asuntos de la vida, el filosofar desarrolla lo que suele llamarse capacidad autocrítica. Por tal capacidad hay que entender, no un órgano especial que nos desvela mágicamente lo que a otro le es opaco, sino el uso de la inteligencia para andar por el mundo. Quien se ha ejercitado en filosofía sabe cuando un razonamiento es falaz, cuando está delante de un sofista, cuando se ha confundido una fuerte emoción con un aparente pensamiento.

Wittgenstein recomendaba a sus alumnos que estudiaran otra carrera empírica (todo conocimiento humano es debido a la experiencia), antes de dedicarse a filosofar. Lo que sí se puede afirmar es que la filosofía estructura la cabeza, existe la frase de “cabeza bien amueblada”, otra conocida frase; “la verdad os hará libres”. Lo que importa resaltar es que la libertad debe ser nuestra libertad, no la del otro, y que esa libertad se logra conociendo cómo es el mundo y cómo somos nosotros. Desde luego, “esta libertad muchas veces conducirá a la soledad”. Normal. Todo lo valioso cuesta, produce envidia y hasta melancolía; una muy libre melancolía.

Volvamos la vista atrás ¿En que se ha convertido aquella naciente filosofía que iba desatando, poco a poco, las ataduras del mito? Después de Aristóteles, las escuelas filosóficas se dispersan, corren el mismo destino que la política griega y, sobre todo, se interesan mucho más por las recetas para vivir bien que por las grandes síntesis teóricas. Los estoicos, insisten en una cultura universal dentro de una política sosegada y virtuosa. Los epicúreos, por su parte, instan a abandonar el corrupto campo de la política y proponen modos de vida particulares, amistosos, alejados del ruido de la ciudad.

Tenemos ya el cuadro filosófico antiguo. Los griegos creyeron con entusiasmo en las “ideas”, pero no tanto como para independizarlas de la

última raíz de todo; a esa raíz le dieron el nombre de "fisis", que en una traducción elemental llamaríamos "naturaleza". El conocimiento de la naturaleza en cuestión les producirá tanta satisfacción intelectual como dominio práctico de la realidad, tal como expresamos en *Paisaje escala 1:8*, 1974, **(f.367)**.

Sócrates hubiera quedado atónito si le hubieran contado que su doctrina iba a hermanarse con la doctrina de Jesucristo, y Aristóteles no hubiera dado crédito a los que le informaron de que su teoría sobre la "sustancia", iba a servir de cimiento para construir el dogma de la Trinidad. El hecho es que la secesión cristiana rompiendo con la sinagoga judía, que dará lugar al cristianismo, va a crecer a la sombra de Grecia. De hecho, el cristianismo, palabra que por primera vez se usará en Antioquia, es una combinación de judaísmo y de helenismo²⁰¹, concepto que conceptualizamos en *Ocre con flores*, 1997, **(f.507)**.

Helenismo.

Pero ¿qué es el helenismo? Para los padres de la Iglesia significa paganismo; para los maestros de la retórica griega, la forma correcta de hablar griego carente de barbarismos; y para historiadores como Droyesen, es un período muy concreto de la historia de los griegos que sella su decadencia. Para algunos filósofos más recientes, como es el caso del abstracto y teutón Hegel, el helenismo es un momento de vaciedad tal que se le puede despreciar sin más. Ocurre, sin embargo, que los períodos decisivos de cambio se producen con menos ruido. Es lo que va a pasar en ese momento en el que la chispa judeocristiana se junta con la estopa helénica, y en este caso lo que hay que entender por helenismo "es la adopción de usos y costumbres griegos". No olvidemos que los Evangelios están escritos en griego, en la lengua franca o común de hace dos milenios en la parte más civilizada del mundo. ¿Cómo se manifestaba esa

201 SADABA, Javier.*Op.cit*, p. 132.

parte de vida griega que llamamos helenismo? La literatura en circulación se expresaba por medio de epístolas o cartas, hechos de hombres sabios o famosos que se exponían como modelos a seguir, enseñanzas catequísticas, apocalipsis o grandes revelaciones que cautivaban al oyente: sermones. Concretamente los neopitagóricos popularizarán el símbolo, la letra gamma del alfabeto griego, que señala un cruce de caminos, como por ejemplo *Caminando 1*, 2000, **(f.534)**. Uno de ellos sería el auténtico y otro el inauténtico. Esta idea de los dos caminos o sendas a escoger la retomarán los cristianos, idea que la idealizamos en *Caminos*, 1999, **(f.524)**.

Alguna mala lengua ha insinuado que el filósofo Heidegger, cuando en su libro más célebre, "Ser y tiempo", vuelve a la noción de vida auténtica e inauténtica como dos posibilidades que nos ofrecen a la hora de construir nuestra existencia, está poniendo en partitura filosófica lo que habría aprendido en su breve estancia en el noviciado de los jesuitas (cómo Alberto Cardin). El catecismo cristiano más antiguo que se conoce y que recibe el nombre de "Didaqué o Doctrina de los doce apóstoles", se hace eco de esa fundamental y existencial posibilidad humana.

Aristóteles edifica su teología razonando desde el movimiento, desde la física, que es lo que él llama divino y conforma la quintaesencia o cuerpos como los celestes, que son sublunares. Aristóteles está razonando desde su propio logos sin recibir doctrina revelada alguna. La verdad no se descubre, es manifestada por un dios o por sus representantes: Además ni el cerebro más genial del mundo descubrirá que existe un solo Dios, pero que en Él conviven al mismo tiempo tres personas. Es una donación o revelación, siempre según los cristianos. Inicialmente los padres de la Iglesia se apoyaron en el platonismo y el neoplatonismo, éstos les fueron de suma ayuda, la síntesis entre el pensamiento griego y la revelación es posible que se haga cada vez más rígida.

3.3.2.5. A modo de conclusión.

La filosofía aunque sometida, pervivirá dentro del gran movimiento cristiano. Y en este mismo movimiento van a darse intensas revoluciones para rescatarla. Es el caso del Renacimiento y de la Ilustración; en medio, “el impacto poderoso de las ciencias modernas que, matematizadas y ligadas a la experimentación, se van a emancipar de la escolástica o de cualquier mezcla de aristotelismo y tradición”; aun así, la religión, de una u otra manera, va a estar ligada al filosofar hasta nuestros días, y no una religión cualquiera, sino la religión teológica cristiana. Hegel, por ejemplo, monta todo su edificio filosófico sobre los dogmas cristianos. Bien es verdad que los disuelve en una visión racional del desarrollo de la historia y de la razón. La religión cristiana, en fin, ha estado ligada a la filosofía que nace en Grecia.

Si nos colocamos en la actualidad, ¿qué habría que decir de la filosofía? Obviamente el estado actual de la filosofía constituye un tema por sí mismo. No es fácil encontrar hoy una filosofía que intente, en una gran cosmovisión, completar las ciencias. En cualquier caso podríamos sugerir una división que distinga entre la tendencia filosófica más analítica o centrada en las ciencias, y la tendencia filosófica más especulativa o continental. Aunque la división en cuestión se atribuye al filósofo británico Broad, el primero que la utilizó fue el austriaco Franz Brentano, sobrino del poeta Clemens Brentano; fue sacerdote hasta que dejó la Iglesia católica una vez que ésta, en el siglo XIX, proclamó el dogma de la infabilidad del Papa. Parece que no pudo soportar un dogma tal y dijo adiós al Vaticano. Pues bien, la distinción a la que hemos hecho referencia aparece en una recensión al también filósofo Dilthey en la que se le tachaba de oscuro. Dilthey sería un especulativo con poca capacidad lógica. Las acusaciones de uno y otro bando no han cesado. En realidad son un eco de platónicos y aristotélicos, por mucha que sea la distancia entre los antiguos y los modernos. Los analíticos, hoy, se orientan por la ciencia, el lenguaje, la lógica, y habitan mayoritariamente en el mundo o imperio

anglosajón. Los especulativos o continentales rechazan la, según ellos, pobreza de los primeros y sitúan el quehacer filosófico más cerca de la literatura, del arte y de las grandes cosmovisiones; su mundo o imperio es el continental. Los primeros son los continuadores del empirismo; los segundos, los herederos de una metafísica con vocación universal. No han faltado, desde luego, los mediadores. Un ejemplo de tales mediadores es el filósofo alemán E. Tugendhat, a quien no le falta razón. Si el poeta escribió que los extremos se tocan, nosotros podríamos añadir que los extremos podrían darse, al menos, un pequeño abrazo.

Aquí acaba el recorrido a través del nacimiento, crecimiento y casi defunción, seguida de resurrección, de la filosofía. Es hora de ir a cada una de sus partes; de las partes que anteriormente anunciamos y que tienen que ver con el trabajo teórico y el trabajo práctico. Ver el mundo, en suma, y transformarlo, concepto que lo expresaremos en *Memoria de la Alhambra*, 1994, (f.472).

3.4. UNA APROXIMACIÓN ARTE - VIDA.

3.4.1. *Fluctuaciones y ritmos en los sistemas biológicos.*

Al ver la noche Adán por vez primera
que iba cubriendo y ocultando el mundo
pensó que al par del Astro moribundo
la Creación agonizaba entera.....

J.M.Blanco- White (Night and Death)

Esta imagen es la que todos tenemos al contemplar el mundo que nos rodea y su conjunto enorme de ciclos. La noche y el día se suceden en un ciclo "eterno" que, repetida y eternamente, vuelve sobre sí mismo, dando indefinidamente vueltas y vueltas y manifestando una y otra vez los mismos aparentes fenómenos. Desde lo más grande a lo más pequeño que el hombre puede ver o imaginar, la forma visual que contemplamos es el

círculo, es la redondez, es el ciclo; idea que podemos conceptualizar en *Campo de flores 1*, 2002 **(f.552)**.

Los astros son esféricos y giran y caminan y en su continuo caminar por el espacio describen curvas más o menos circulares; se agrupan en cúmulos o galaxias también de aproximadas formas circulares que describen a su vez nuevos y más inmensos círculos orbitales. “Si miramos a lo pequeño”, lo mismo hacen los electrones de los núcleos atómicos y lo mismo hacen los propios núcleos atómicos, y quizá los “quarks”, dentro de los núcleos atómicos, también tienen su “spin” como con palabra inglesa se define esta propiedad característica de “lo más pequeño” que supone siempre un giro sobre si mismo; tal como conceptualizamos en el lienzo *Sobre un camino blanco 1*, 2002, **(f.549)**. No es de extrañar, por lo tanto, que el hecho vital en todos los seres se conforme como un círculo: nacimiento, vida, muerte, nacimiento. “No hay fin, no hay comienzo”. Alguien en una reunión de biólogos preguntó con otras intenciones, cuando comenzaba la vida: “No se supo que contestar”. Un biólogo no sabe qué contestar a esta pregunta porque “la vida no empieza nunca y nunca termina”, por lo menos nosotros no sabemos ni cuando empezó ni tenemos idea de cuándo terminará. En nuestra vida cotidiana, nuestra contemplación actual no termina, no comienza, es un círculo continuo. Si hoy día casi todos los intelectuales aceptan el Big Bang, han de aceptar que la vida empezó entonces, o mejor aún, ya existía.

El círculo es el emblema de la eternidad. El principio de la famosa poesía inglesa de este español, que he transcrito, es la expresión poética de la enorme inquietud que nos sobrecoge ante el sublime espectáculo, lo mismo hoy a nosotros que, al comienzo de los tiempos a nuestro lejano padre Adán, tal como podemos expresar en *Sin Título*, 1995, **(f.482)**.

En las piedras que tuvo a mano el hombre primitivo ha dejado para nuestra contemplación la misma idea plasmada en petroglifos eternamente circulares que son en realidad eternas interrogaciones: “dormimos para despertar, saciamos el hambre para volverla a tener, descansamos para volver a trabajar, crecemos para volver a menguar, nacemos para morir. “La vida es una sucesión de ritmos, de oscilaciones

rítmicas, pues no vuelven exactamente a su punto de partida: la vida del hombre tampoco vuelve a su punto de partida", conceptualizado en *Sin Título*, 1996, **(f.495)**.

Podemos estudiar con detenimiento cada uno de estos ritmos, podemos describirlos y podemos conocer algo de sus orígenes y de sus causas. Pero la esencia de estos ciclos, la causa de esta armonía que nos asombra, no nos será dada. Tendremos que aceptar como única explicación la imagen bella con que termina la ya citada poesía:

¿Por qué la muerte al ánimo intimida?

Si así engaña la luz tan dulcemente

¿Por qué no ha de engañar también la vida?

Que es la consagración del supremo ciclo escatológico que ansiamos todos conocer.

J.M.Blanco-White (Nigh and Death).

Lo relacionamos con *Homenaje a Lucio Fontana*, 1971, **(f.327)**.

De tantos ciclos que nos rodean, el que más nos afecta es, sin lugar a dudas, el ciclo solar. A él se deben la sucesión regular de los días y las noches y la sucesión cíclica de las estaciones. Acompasados a los ciclos solares están casi todas nuestras actividades, el sueño y la vigilia, la temperatura corporal, el tono de nuestro sistema nervioso vegetativo, la actividad de nuestras glándulas endocrinas, la energía mental, la actividad de las enzimas, etc. Apenas puede imaginarse función alguna que no esté acoplada al ritmo solar de 24 horas. El sol nos gobierna y nos domina y la vida y los hombres son dóciles a su mandato. Durante siglos se ha visto en ello manifestación de un Dios. Fuente de energía y fuente de la propia vida por lo que es lógico pensar que también el Sol sea fuente de nuestra actividad y de sus variaciones, lo vemos en el lienzo *El sol se pone en Comiols II*, 1990, **(f.442)**.

Aunque el hombre moderno hace ya años que desplazó al astro rey de su solio deífico (trono divino), no ha sido hasta época muy reciente que

ha puesto también en duda su papel rector de nuestros ritmos vitales. Pero no podemos negar la estrecha relación de los ciclos solares con, prácticamente, la totalidad de las actividades de nuestro organismo, cuyos ritmos por el especial ajuste a los primeros se han llamado "circadianos". Aún existen otros ciclos de más larga duración (ultradianos), pero ellos también se acompañan con el ciclo solar, ya sea de las estaciones climáticas (épocas de celo) o son múltiples del ciclo de 24 horas como los ciclos semanales (múltiples de 7) o como los ciclos mensuales (múltiples de 28).

Estos ritmos, múltiplos del ritmo circadiano, nos sugieren, como posible, la influencia de otros ciclos ecológicos secundarios, como son: el ciclo lunar (con su marcada influencia terrestre manifiesta en las mareas) de 28 días, subdivisible en ciclos semanales de 7 días, que parece regir el ritmo reproductivo de los mamíferos, múltiplo del mes lunar (verbi gratia 40 semanas en el hombre), y también el ejemplo (ya casi nos parece histórico) del ciclo de las enfermedades infecciosas bien conocido de los médicos de la era "preantibiótica": pulmonía una semana, tifoidea cuatro semanas, etc. La influencia de otros ciclos como el de las manchas solares (11 años) o de astros más alejados es por ahora simple motivo de especulación y no tiene fundamento científico probado, lo cual no excluye por completo la posibilidad de su existencia; expresado en la obra: *Redondel sobre el campo*, 1995, **(f.477)**.

El concepto de reloj biológico nace del problema de hallar el origen de los "ritmos vitales". Quizás una de las cosas recientes que hoy día se han descubierto es que, aún cuando el ritmo está acompañado fundamentalmente al ritmo solar, en realidad, los ritmos biológicos son autóctonos, independientes del ritmo solar. Persisten, a pesar de que se pantalleen en lo posible, todas las influencias de los ritmos ecológicos sobre los seres biológicos. Por ejemplo en el ciclo diurno solar, el fenómeno más importante es la alternativa luz-oscuridad, como por ejemplo en los lienzos *Poniendo marco a la mirada 1*, 2002, **(f.560)** y *Sin luna*, 2002, **(f.561)**.

Si situamos a un conjunto de animales en condiciones de luz permanente o de oscuridad permanente, la observación demuestra que,

en estas condiciones, el ritmo "actividad motriz-descanso" continúa sin alteración del período. Lo mismo sucede con cualquier otro de los parámetros medibles, incluso en el hombre. La posibilidad de influir en estos ritmos por causas externas es sin embargo posible, puesto que si nosotros actuamos con una luz intensa los ritmos pueden acortarse, y si la luz es débil los ciclos pueden alargarse. Hasta la época actual el dilema entre causa exógena (que se forma en el exterior) o endógena (que se forma en el interior) quizá puede parecer de poca importancia, pero en las condiciones actuales de vida, el ritmo diurno debe estar siempre en fase con el ciclo solar.

En los grandes viajes, a velocidades superiores al correr del Sol, se manifiesta la acción que produce el desplazarse bruscamente, porque entonces la fase diurna, por ejemplo, la presencia de la luz y la obligada actividad, en consecuencia, coincide con el mínimo de actividad de las enzimas y demás parámetros fisiológicos.

Esto produce alteraciones de la salud y del bienestar, alteraciones de la actividad digestiva y sobre todo de la actividad mental, en tales proporciones que algunas compañías multinacionales tienen prohibido a sus ejecutivos tomar decisiones cuando hacen viajes en sentido Este-Oeste o a la inversa, en el primero o segundo día de llegada (por ejemplo, Nueva York a Atenas o al Oriente Medio). El interés de los ritmos biológicos se acentúa hoy en día y ocupa un primer plano de la actualidad. Es sabido que los ritmos no solo afectan a la totalidad del organismo, a la actividad, (pictórica etc.) al sueño vigilia, al rendimiento físico mental, sino también a órganos concretos como el intestino, el riñón, a las glándulas inductoras y aún a la actividad de las células y de las enzimas; expresado en *Redondeles sobre labrado*, 1995, **(f.476)**.

¿Existe un solo reloj biológico, es decir un marcapasos que lleva la batuta de toda la orquesta que representa la totalidad orgánica? Si existe, ¿cual es su ritmo?. Porque los ritmos celulares pueden ser distintos del ritmo solar, pueden ser submúltiplos o múltiplos, en los grandes viajes. La disincronía es completa, la alteración es manifiesta y al cabo de los dos o tres días se encuentra el individuo acompasado. Este acompasamiento

tiene una influencia a través de órganos sensitivos, de sistemas de información que el individuo no aprecia conscientemente (tal como puede ser la creatividad o el cambio de su trayectoria creativa); expresándolo conceptualmente en *Sobre un paisaje verde*, 1992, **(f.465)**.

3.4.2. *Oscilaciones biológicas. Prigogine: “La evolución hacia formas cada vez más organizadas”.*

Se acostumbra a usar la expresión “reloj biológico” para indicar el marcapasos endógeno supuesto. Pero esta palabra “reloj” indica demasiada exactitud (nada en biología marcha como un reloj), ni tampoco en los ciclos biológicos se vuelve al punto de partida. El mañana nunca es el ayer, algo cambia sustancialmente de un día a otro; idea que la conceptualizamos en *Memoria del Sur 6*, 2002, **(f.563)**.

El parentesco o relación entre los ritmos biológicos y las fluctuaciones de los sistemas lejos del equilibrio propuestos por Prigogine, nos parece del mayor interés. Existiría una base fluctuante en los sistemas biológicos, y los ritmos observables no serían otra cosa que consecuencias de esta propiedad fundamental, a la que al mismo tiempo se debería la capacidad biológica de auto-organización, es decir, “la evolución hacia formas cada vez más organizadas”; como por ejemplo en el lienzo *Almendros*, 1999, **(f.517)**. Con ello, los ritmos adquieren una trascendencia formal. Esta trascendencia es muy grande, es tan especulativa que uno no se atreve ni a postularla. En base a las proposiciones del mantenimiento de la evolución hacia sistemas más organizativos, fundados en la existencia de reactividad frente a las situaciones lejos del equilibrio, es posible que aparezca en el centro de una concepción de “la vida”, si no idéntica, “bastante relacionada con la expresión del sabio hindú”.

La acción del sistema nervioso se reduce a aumentar o disminuir la intensidad o la frecuencia, pero nunca a provocar el ritmo o las contracciones. “El corazón se contrae a un ritmo propio cuando está desconectado de toda influencia nerviosa”. Cuando el sistema nervioso

actúa sobre él, el corazón puede ya acelerarse o lentificarse, lo mismo ocurre con cualquier otro músculo de fibra lisa.

Esta diferencia fundamental con el músculo estriado, que nos daría una pista para conocer el origen del ritmo biológico, no se conoce con exactitud. La contracción tanto en la fibra lisa como en la estriada, se debe a la combinación de la miosina con la actina, combinación que en reposo está impedida por la interposición de la tropoína. La vida es un proceso continuo: a mayor complicación, a mayor organización y, por lo tanto, a menor entropía; expresado en el dibujo: Dibujo, 1993, **(f 469)**.

3.4.3. *Oscilaciones intermedias: Los ritmos son endógenos, su acoplamiento unos con otros son sensibles a la acción lumínica.*

La coordinación entre todos los ritmos debe producirse por el gobierno de un marcapasos directamente influido por la luz. Los ritmos son endógenos, pero el acoplamiento de unos con otros y con el día ha de obedecer a un factor dominante que sea, a su vez, sensible a la acción lumínica puesto que, ni las glándulas endocrinas, ni menos los enzimas podrían ser modificados directamente por ella. Incluso las enzimas de la glándula pineal son consecuencia de la influencia de la acción lumínica en la "retina" y de la comunicación de ella a través de las células nerviosas hasta la pineal.

Un descubrimiento reciente importante es; el núcleo supraquiasmático hipotálámico; la estimulación de este núcleo produce una desviación de los períodos circadianos en animales protegidos de la influencia lumínica; lo podemos expresar a través de la obra: *Paisaje ordenado*, 1995, **(f.484)**.

3.4.4. *Arte y ciencias de la salud.*

En un artículo que hace referencia a “Arte y Ciencias de la Salud”, Joan Uriach i Marsal ²⁰² dice: “soy un profesional de las ciencias sanitarias, me he convertido en un avaro del tiempo que puedo leer, en las que puedo saborear las satisfacciones íntimas que nada más la obra artística me puede proporcionar, considerando la actividad sanitaria como un arte”.

En la antigüedad todo aquello que estaba relacionado con la medicina se definía con el término: “Arte de curar”. El calificativo “Arte” aplicado al conocimiento o al acto curador ya nos invita a la reflexión, considerando que, semánticamente “arte” significa: “Virtud, facultad o conocimiento para crear o hacer, méritos indispensables para el ejercicio ético de la medicina”. Hernández Pijuan es un creador, no es un artesano, tal como podemos observar en *Labrado*, 1996, **(f.487)**.

Y no podemos olvidar aquellos textos que habiendo salvado milagrosamente el paso de los siglos, constituyen auténticos tesoros para los estudios de hoy, como el caso de los “Tratados de Maimónides”, el célebre humanista y médico del siglo XII, o nuestro Arnau de Vilanova, médico y ensayista que nos dejó “Regim Sanitatis” fechado en el siglo XIII. Todos conjugaron el arte de la salud con la simbología místico- religiosa, siempre con el enlace de la salud física, por la vía del “equilibrio espiritual”, conceptos indiscutibles en la ciencia médica de aquellos tiempos y que en muchos casos continúa vigente en la terapéutica de hoy; expresado en *Tignes 2*, 1987, **(f.414)**.

Hemos de valorar con toda la importancia que hemos de reconocer el hecho de que una gran cantidad de obras de arte conservadas en museos, colecciones particulares o bien como parte del patrimonio eclesiástico, nos presenta los procedimientos médicos del pasado, nos

202 URIACH I MARSAL, Joan. *Art i Ciències de la Salut*, Discurso del Académico Electo, leído en el Acto de su Recepción Pública el día 17 de Marzo del año 1993, Real Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1993, p. 11.

acercan ciertos índices de la sintomatología de algunas afecciones que, en determinadas épocas, flagelaron la salud del hombre. En muchos casos, el estudio de estas obras nos ha permitido conocer las manifestaciones físicas de unas enfermedades hoy ya erradicadas, así como también los procedimientos con que se intentaban combatirlas.

Hemos encontrado por ejemplo los estudios anatómicos efectuados por Miguel Ángel, Rafael o Leonardo da Vinci, que en su afán, inquietud de perfeccionismo artístico, nos han hecho llegar unos admirables estudios y esbozos de la compleja máquina humana, fruto de sus propios trabajos de disección. Los dibujos y grabados son tan minuciosos, que grandes maestros de anatomía no dudaron en servirse de ellos como instrumento pedagógico.

Como figura destacada del médico o del farmacéutico de nuestro tiempo, estos se dedican a minuciosos estudios psicopatológicos de la personalidad de los artistas que en su obra dejaron o dejan un reflejo evidente de unas alteraciones más o menos profundas del equilibrio emocional.

La genialidad no deja de ser una alteración de la normalidad, entendiendo la normalidad como la aceptación de las reglas impuestas por la sociedad. Aquella alteración de la normalidad, unida a unas dotes excepcionales para la creación, plantea al analista un desafío respecto a las posibilidades latentes del ser humano; y el genio no es sino un "pampallugueig" inquietante, uno de aquellos que por desgracia, la genética (o la evolución) no nos ofrecen muchos ejemplos; expresándolo a través de la obra: *Sin Título*, 1995, **(f.483)**.

Estas facultades situadas fuera de lo común a menudo comparten una actitud de oposición franca al entorno: propensión a la "misantropía", al egocentrismo, complejo de persecución; Van Gogh, Beethoven, entre otros muchos puntales del arte, vivieron sometidos a una personalidad torturada, a unas profundas depresiones, hasta tendencias autodestructivas que, en ciertos casos acabaron con el suicidio.

En la sociedad del Renacimiento había un contrato "de facto" entre el mecenas y el artista, en el que se mantenía un cierto equilibrio estable en

materia de necesidades de subsistencia, a menudo “en detrimento de la libertad creadora del artista”, que se tenía que rebajar al capricho del “protector”, con el paso del tiempo, con la individualización del artista y las nuevas tendencias, se ha perdido aquella relación de contrato o mecenazgo. De repente el “genio se encuentra solo con su obra, viéndose obligado a hacerse su promoción y por lo tanto a promocionarse él mismo”, inadaptado al medio social, solitario por antonomasia, no tiene muchos medios para llegar al éxito; hoy existen las galerías de arte; su misión es promocionar al genio o artista, el cual si le conviene se puede apoyar en el galerista e incluso seguir sus consejos.

“En la edad media el artista se complacía a sí mismo con su propia creación, alejado de lo que pasaba externamente” (Joan Hernández Pijuan, también siempre ha actuado al margen de tendencias). Las transiciones eran casi imperceptibles; no existía la posibilidad de confundir “el arte con la originalidad”. Hoy el artista se encuentra involucrado en las técnicas del mercantilismo aceptado como un mal menor, sabiendo que acaba siendo una víctima. El contrato Renacentista entre mecenas y artista ha vuelto a surgir, pero ahora redactado en términos claramente materialistas. En nuestro país podemos presumir de grandes figuras que han triunfado con estéticas “vanguardistas”, pero sin menospreciar las doctrinas clásicas, conscientes de que los “sentimientos humanos y la sensibilidad de las emociones son una constante per se, invariable con el tiempo”. Que de hecho es aquello que da el marchamo de calidad a toda obra humana.

3.4.5. *Artes plásticas en relación con las artes de la salud.*

Johann G. Hamann, filósofo alemán del siglo XVIII, hizo famoso el aforismo que dice: “El corazón palpita mucho antes que la cabeza piense”. Tanto el arte como las ciencias de la salud han seguido en la Historia, paralelamente, el proceso definido por Hamann. Las pinturas rupestres coincidieron con la medicina empírica (ritos, símbolos,

identificación del mal físico con las fuerzas del mal, hasta el punto que siguió el nacimiento del brujo-médico), los ritmos y las danzas (nacen intuitivamente de la música como elemento de exorcismo curador). El Arte y "las artes de curar" avanzaron estrechamente unidos desde el alba de la humanidad.

Asclepio fue honrado como el dios de la Medicina, y con esta condición el cincel del escultor de la famosa estatua que se erigió en Ampurias²⁰³.

La comunión total pactada entre las ciencias de la salud y el arte se produjo en el año 1543, que se convierte en la asociación, cuyo objetivo fue el trabajo conjunto, de un médico, Vessalius, y Johann Stephanus Van Calcar: "Maestro de dibujo y grabado"²⁰⁴, concepto que nos puede remitir a *Figura*, 1966, (f.600) de Hernández Pijuan.

3.5 – UNA APROXIMACIÓN A LAS RELACIONES ARTE - RELIGIÓN.

Un aspecto del profundo cambio que experimentó la visión de la Antigüedad en el siglo XVIII fueron los virajes ante la mitología pagana. Los dioses de Grecia y Roma fueron condenados como demonios o convertidos en santos por los primeros cristianos, rescatados por la Corte de Carlomagno, como vínculos con la grandeza imperial de Roma; alegorizados por los escolásticos de la Edad Media; metamorfoseados en símbolos por los humanistas del Renacimiento y enrolados al servicio de la Iglesia y el estado en la época barroca, e incluso convertidos en padres de fundadores de algunas familias principescas de Italia.

El influyente arquitecto y teórico alemán neoclásico Winckelmann, influido por "su homosexualidad" sentía adoración por las estatuas Griegas; para él su ideal eran los jóvenes atléticos y en el arte el Apolo de Belvedere provocó en él un tributo de éxtasis. Para encontrar precedentes nos hemos de remontar a místicos cristianos. Para Winckelmann "el arte

²⁰³ *Ibidem*, p. 17.

²⁰⁴ *Ibidem*, p.19.

empieza a sustituir a la religión y la experiencia ascética a la revelación mística". Winckelmann sustituyó la teoría del arte mimético por otra expresiva de consecuencias de largo alcance²⁰⁵. No está solucionada la estética religiosa al estilo contemporáneo; tanto en pintura como en fotografía, la idea de hacer alguna aportación al avance estético de la Iglesia sigue sin resolverse ya que la estética de las imágenes religiosas sigue siendo hoy la de otros tiempos, y no se ha producido una actualización. Las imágenes religiosas que hoy tenemos más presentes en los países donde ha predominado el cristianismo siguen siendo las del barroco, el gótico, y en menor medida, el románico, éste más secreto y esotérico que aquellos²⁰⁶.

M^a Lluisa Borrás cuando se refiere a este tema, no ya a una actualización de la iconografía cristiana, sino a una concepción moderna de lo sagrado, cita unas palabras recientes de Tàpies: "Desde hace tiempo se habla mucho de que hay que desacralizarlo todo, pero quizás habría que volver a sacralizar la vida cotidiana para aprender a respetar a todos y todo". El propósito debería ser replantear el tratamiento plástico de las imágenes y conceptos religiosos con criterios contemporáneos. Juan Pablo II se dirigió en el año 1999 a los artistas, diciéndoles que "el arte constituye un acercamiento muy válido al horizonte de la fe, animando a los artistas a buscar nuevas epifanías de la belleza para ofrecerlas al mundo a través de la creación artística"²⁰⁷; como por ejemplo *Nube y lluvia 5*, 1990, **(f.446)**.

El abanico de la obra de Hernández Pijuan, desde sus inicios hasta nuestros días es una nueva epifanía de belleza, sosiego, tranquilidad,

205 BADRINAS, Ramón. *Op.Cit.* y conversaciones con Alberto Cardin.

206 HUELVES, Elvira. "La muerte es avariciosa y lista", *El Mundo*, Cultura, 27 enero 1992, p. 28. "Cardin fue un crítico implacable de quienes ejercen de intelectuales afásicos, poco críticos y nada rigurosos, se mantuvo siempre al límite de las convenciones y en la más radical independencia, (abogado y economista Universidad de Deusto, ingresó en la Compañía de Jesús en Villagarcía de Campos, Valladolid) ha ejercitado un pensamiento tan atroz como tierno. La muerte es avariciosa y lista. Se las arregla para arrebatarse y llevarse lo más valioso, dejándonos aquí con la sórdida mediocridad rampante trepando por nuestras chepas o jorobas, anegando el paisaje que habitamos. La muerte ha sido, como tú ya habías escrito haragana y mezquina; tardona y lerda". "Tomando el alma en un puño - Lo que no abarca es despojo-Y lo que queda, delirio".

207 En LOPEZ, María Paz y BUFILL, Juan, "Art i religió", *La Vanguardia*, 22 diciembre 2000, p. 27.

equilibrio, orden, etc. que la ofrece al mundo a través de su creación artística como podemos constatar en *Doble blanco con un huevo*, 1970, **(f.319)**; *Tres copas sobre gris*, 1971, **(f.324)**; *Pequeño paisaje de la regla*, 1972, **(f. 335)**; *Regla de 20 cmts. sobre cuadrícula*, 1972, **(f.337)**; *Paisaje con encina*, 1974, **(f.366)**; *Los álamos del Segre VIII*, 1982, **(f.387)**; *Memoria de la Segarra IV*, 1989, **(f.433)**; *Árbol sobre blanco*, 1993, **(f.468)**; *Paisaje de memoria 2*, 1999, **(f.522)**; *Caminando*, 2000, **(f.534)**; *El marco limita el camino 1*, 2001, **(f.543)**; *Ciprés vestido de blanco 3*, 2002, **(f.562)**; *Reencontrando un paisaje conocido 2*, 2003, **(f.566)** .

Sólo los poetas saben que detrás del espejo hay el secreto de la existencia. Los poetas, al igual que los creyentes, “saben que es más fácil probar la existencia del origen del mundo que negarla”. Los científicos modernos, en su racionalidad, han inventado el “big bang” pero, no obstante, no saben lo que hay detrás del Que hay, “big bang”, de la imagen o energía inventada en perpetua expansión. ¿ Qué hay detrás?. Todas las religiones hacen hincapié en esto: ¿Que hay ? : Dios.

Así unos versos de Francisco de Aldana dicen esto:

“Tras tanto acá y allá yendo y viniendo
cual si aliento inútil peregrino,
¡oh Dios!, tras tanto error del buen camino,
yo mismo de mi mal ministro siendo
hallo, en fin, que ser muerto en la memoria
del mundo es lo mejor...”²⁰⁸.

Entre las religiones Orientales, el Hinduismo aporta la manifestación múltiple de la Divinidad, a la vez que proporciona métodos concretos para alcanzar la esencia divina que está en todo ser humano atman; el Budismo aporta, a través del “silencio”, la purificación de toda concepción mental de Dios, a la vez que ayuda a liberarse de las diferentes formas del dolor a través de la disolución del yo; “el taoísmo”

²⁰⁸ *Ibidem.*, p. 28.

aporta la noción de “Vacío como camino de plenitud, a través del actuar espontáneo”; en estas dos últimas “silencio y vacío está gran parte de la filosofía del pensamiento y de la obra de Joan Hernández Pijuan”, lo podemos conceptualizar en *Paisaje de la memoria 2*, 1999, **(f.522)**.

El Confucionismo, la veneración del orden social y el respeto por la memoria de los antepasados; en un momento en que hemos empobrecido nuestra relación con el mundo por nuestra compulsión utilitarista, las llamadas religiones animistas aportan su capacidad de percibir el “alma” de las cosas; y en un tiempo en el que el Planeta está amenazado por las devastaciones ecológicas, las religiones amerindias aportan su veneración por la Madre Tierra (Pacha Mama) y el valor sagrado de la naturaleza; expresado en: *Labrado*, 1996, **(f.487)**.

Entre estas aportaciones y mutuos enriquecimientos, cabría incluir lo que la postura no-creyente también aporta a las religiones: su aceptación de la finitud, la opción por lo que se podría llamar lo “contingente- concreto” o el dios de las pequeñas cosas, que ayuda a las creencias religiosas a purificarse de pretensiones y ensoñaciones que a veces las distraen de lo concreto. El agnosticismo enseña el camino de humildad y de pudor apofático, tal como sugería Wittgenstein:

“Lo verdaderamente importante es precisamente aquello de lo que no podemos hablar”. A veces nuestro exceso de palabras sobre Dios es lo que nos aleja de muchos contemporáneos que viven el día a día, tratando de ser honestos en su religación con lo cotidiano; conceptualizado en el lienzo *Ocre con flores*, 1997, **(f.507)**.

El agnóstico socialista Jean Jaurés argumenta respecto al arte, la literatura y las ciencias: “¿Qué serán para los estudiantes las obras maestras de la edad media y de los tiempos modernos si no conocen el motivo que las inspiraron y las ideas religiosas que contienen?”. Como ejemplo las *Pinturas del Monasterio de Guadalupe, Gonzalo de Illescas*, **(f.3)**.

Joan Hernández Pijuan, realiza en el año 1995 un mural para la iglesia de Santa María de Castelldefels **(f.481bis)** por encargo del “Servei del Patrimoni Arquitectònic Local” de la Diputació de Barcelona, como

realidad de su pintura de los años noventa, ejemplo es, *Sobre un paisaje verde*, 1992, **(f.465)**. Sin ser figurativo, expresa mejor la idea de misterio; sin ser pintura religiosa, Hernández Pijuan formula una visión religiosa.

3.6. UNA APROXIMACIÓN ARTE – CIENCIA.

3.6.1. *Los ritmos biológicos en las Artes: El problema de los estilos: La Vida.*

Tenemos que ocuparnos de una cuestión que se plantea infaliblemente cuando se habla de los problemas biológicos del arte. El arte, no tiene un carácter biológico innato, por así decirlo, gracias a la existencia de los “estilos”. Los estilos no son como un esqueleto natural e infalible que refleja, en cualquier caso, el carácter biológico del arte, de manera que bastaría caracterizar los estilos para caracterizar el bíos, es decir, la esencia biológica de las artes.

El 25% de nuestro cerebro está procesando información visual; nuestro cerebro anhela conocimiento, y el arte lo proporciona, y eso le es gratificante, es un conocimiento de un tipo distinto al de la ciencia, ¡pero un conocimiento! Y el conocimiento siempre genera placer.

“El artista es el que hace visible lo invisible”, decía Paul Klee, y es eso: el artista no es el que reproduce lo que ve, el artista es el que explicita algo que el cerebro de la gente no ve, y que, al verlo en su obra reconoce. Este es el caso de Hernández Pijuan, tal como podemos conceptualizar en *Caminos*, 1999, **(f.524)**.

¿Y qué puede decir nuestro cerebro ante un cuadro de Hernández Pijuan?: Puede quedarse pasivo o pueden excitar las células de las formas. Por eso, todo gran artista es un neurobiólogo. Es un científico, conceptualizado en *Sin título*, 2002, **(f.564)**.

¿Y qué puede decir nuestro cerebro ante un cuadro de Hernández Pijuan?: Puede quedarse pasivo o pueden excitar las células de las formas.

Por eso, todo gran artista es un neurobiólogo. Es un científico, conceptualizado en *Sin título, 2002*, (f.564).

“La ciencia no es más que un proceso del pensamiento cotidiano”, dijo Einstein. Y Picasso dijo: “Me gustaría seguir los procesos de mi pensamiento cuando pinto”...En ambos casos, estamos ante procesos del pensamiento²⁰⁹. Hernández Pijuan lo que consigue es “desvelar lo que no se ve”, como por ejemplo *Reencontrando un paisaje conocido 2, 2003*, (f.566).

En cuanto a la relación entre las neuronas y arte; hemos de resaltar que en la neurona, cien mil millones de células soportan nuestra inteligencia. Las neuronas son las principales células del sistema nervioso. Gracias a este sistema los animales son seres inteligentes (unos más que otros); son capaces de percibir los cambios del entorno y actuar en consecuencia. El objetivo es anticipar la incertidumbre para seguir vivo. La neurona tiene tres partes fundamentales:

El soma (o cuerpo neuronal).

El axón (es la prolongación larga y poco ramificada)

Las dendritas (son las prolongaciones del soma muy ramificadas).

El soma y la primera parte del axón integran y procesan la información que captan las dendritas. El axón y sus terminaciones transmiten el mensaje resultante a otras células, tal como podemos observar en *Camino, 1998*, (f.514).

3.6.1.1. La Vida.

-“No es la verdad lo que engrandece al hombre, sino el hombre lo que engrandece a la verdad”. Confucio.

La obra de arte es aquella que contagia a los hombres, que los lleva a todos al mismo estado de ánimo. No hay nada (por capacidad de acción y de sumisión de todos los hombres al mismo estado de ánimo) semejante

209 ZEKI, Semir. “El artista es el que hace visible lo invisible. Explora la relación entre neuronas y arte”. *La Vanguardia*, La contra, Barcelona, 30 de agosto 2004.

al ejemplo de "la vida", y finalmente, a la vida del hombre en su totalidad. Y nos guste o no, "la vida es una obra de arte" porque actúa sobre otros seres humanos que la contemplan. Hoy llamamos belleza sólo a lo que nos gusta; para los griegos era algo misterioso, divino, que acababa de revelarse²¹⁰. La obra de Hernández Pijuan conduce al espectador que la conoce, que la aprecia, y que le sensibiliza, hacia un estado de ánimo unificado y sin sobresaltos.

"El arte es superior a la vida, porque de alguna manera, le da sentido: la inventa". Hernández Pijuan habla de "la Vida" en la entrevista que le hizo Margarita Riviere el jueves 9 enero 1997²¹¹.

- Margarita Rivière. ¿Qué hay en un espacio vacío?

- Hernández Pijuan. El "silencio, la tensión": *Comiols I*, 1980, **(f.384)**.

- M.R. ¿Eso puede pintarse?

- H.P. "En la vida nos sobran cosas". Cuando el apagón de Nueva York pareció que se paralizaba el mundo; yo estaba en la masía donde no habíamos tenido nunca electricidad y pensé ¡que barbaridad!. Vivíamos tan tranquilos sin luz.....: *Granada*, 1999, **(f.532)**.

-M.R. ¿Por qué pinta?

-H.P. "Es un misterio". Ah. Se puede "transformar la materia en algo visual que se convierte en una reflexión". *Almendros*, 1999, **(f. 517)**.

-M.R. ¿Transformar es crear?

-H.P. La palabra crear es demasiado ampulosa. Para mi crear es conocer: *Camino*, 1998, **(f.514)**. ¿Qué? "La realidad de la vida". "Todo lo que sé, lo que soy, lo he aprendido pintando, la pintura me lo ha enseñado: ser licenciado, en la vida, sólo sirve para enseñar; no tanto para hacer arte; la vida no se enseña, se vive 'la libertad hay que ganársela', no todo vale, 'el arte es saber mirar y convertir la mirada en pensamiento'. Pensar es una forma de mirar, aunque desde la razón por sí sola no se puede pintar": *Paisaje ordenado*, 1995, **(f.484)**.

210 TOLSTOI, Lev. *Diarios (1847-1894)*, Editorial El Acantilado 62, 2002, Barcelona, p. 421

211 RIVIÈRE, Margarita. "Joan Hernández Pijuan....de carne y hueso. Podemos mirar las cosas y no verlas en absoluto". *La Vanguardia*, jueves 9 enero 1997, contraportada.

Estas obras de Hernández Pijuan conducen “conceptualmente” al pensamiento de la realidad de los últimos descubrimientos que demuestran que la materia visible que forma los astros y los seres vivos sólo representa el 4% del Universo; la NASA, revela que el big bang se produjo hace “13.700 millones de años”. Esta gigantesca explosión de algo inconmensurablemente pequeño, que soportaba presiones y temperaturas enormes, casi infinitas, significó el nacimiento del Espacio y del Tiempo, y dio lugar al Universo en perpetua expansión. Las partículas elementales se aglomeran: aparecen los protones y neutrones, que unidos a los electrones por la fuerza electromagnética, forman átomos ligeros, junto a numerosos fotones luminosos. La materia así compuesta acabará viéndose sometida a una fuerza mucho más débil que la electromagnética pero esencial en el universo: la gravitación, expresada en el grabado, *En la piedra nº 10*, 2003, **(f.637)**.

En un Universo cada vez más frío, y en continua y rápida expansión, van apareciendo quásares y galaxias: Hacia el final de su vida, algunas estrellas van consumiendo su combustible y fabricando nuevos elementos cada vez más pesados (el oro, el plomo, el hierro de la sangre...).

Nuestro Sistema Solar se formó hace unos 4.500 millones de años de los restos de una supernova que explotó en las proximidades del actual Sol; la tierra de hace 4.400 millones de años tenía poco que ver con la actual: rocas semifundidas sin agua líquida, temperatura muy elevada. Atmósfera sin oxígeno, intensa radiación procedente de un Sol joven en plena ebullición, frecuente bombardeo de meteoritos y cometas, a lomos de los cuales llegaba gran cantidad de agua...Y, por supuesto, no había vida: *En la piedra 2*, 2003, **(f. 635)**.

En los primitivos mares, calientes, corrosivos, muy ácidos, se formó un caldo de vida en el que pudieron fusionarse moléculas cada vez más complejas, por reacciones químicas propiciadas por la temperatura, la radiación ultravioleta y las descargas eléctricas, hasta dar lugar a primitivos organismos capaces de autocopiarse: lo expresamos en *A.L.Osaka* 1982, **(f.620)**.

Los átomos y moléculas de la vida son los mismos que los de la materia inerte. Y todos proceden de los sucesos acaecidos tras aquella incomprensible gran explosión, el Big Bang, que dio origen al actual Universo espacio temporal. Energía pura, luego partículas elementales, átomos, moléculas.....Y estrellas, galaxias, planetas...: *En flor 1*, 2002, **(f.547)**.

Tras la formación de las galaxias y posteriormente de los planetas, especialmente el nuestro, este bloque nos plantea una controvertida cuestión: ¿cuál es el origen de la vida? ¿De dónde procede el ser humano?²¹²: *Flores sobre negro 2*, 1999, **(f. 520)**.

“Nos esperan grandes descubrimientos”, aseguró eufórico Ed Weiler, director adjunto de ciencia de la NASA.....inmediatamente después de completar la maniobra de inserción en la órbita de Saturno, la Cassini inició su programa de observaciones científicas del planeta. La misión se programó a partir de lo que los libros de texto dicen sobre Saturno. Pero el universo no lee nuestros libros de texto. “Prepárense para sorprenderse”²¹³ y cuando esto llegue y lo siguiente de lo siguiente y así sucesivamente, allí estará presente la obra de Joan Hernández Pijuan.

Una vez que se ha estado en el espacio, se aprecia lo pequeña y frágil que es la tierra. Este planeta pequeño, azul y brillante. No podemos permitir que sea cubierto por las negras cenizas de una guerra nuclear. Estamos tripulando la Nave Espacial Tierra²¹⁴: *Sin título*, 2002, **(f. 555)**.

El Espacio: Este espacio es más amplio que el espacio (Spai) de la obra de Hernández Pijuan, pero “conceptualmente” se corresponde, es un pez que se muerde la cola, tal como conceptualizamos en *Evora rosa II*, 1991, **(f.451)**. Artísticamente Hernández Pijuan nos dice: “Que la materia se transforma en algo visual que se convierte en una reflexión”. Pero “cuando pensamos que la materia de la que estamos formados los seres vivos, los planetas, las estrellas y demás astros visibles sólo representa el 4% del Universo, el 96% restante ni es visible ni se sabe que és. La imagen que nos

212 TOHARIA, Manuel y NÚÑEZ, Ramón. *Vida Genoma*, Edita Sociedad de Gestión del Museo de las Ciencias Príncipe Felipe de Valencia, Valencia Junio 2004, p. 8, 11, 19.

213 CORBELLA, Josep. “Cassini una nueva luna en Saturno - Por primera vez una nave entra en la órbita del planeta de los siete anillos”. *La Vanguardia*, Viernes 2 julio 2004, p. 34.

214 MOLINA, Miguel. “Perspectiva Saturno”, *La Vanguardia*, 5 julio, 2004, p. 34.

muestra la NASA corresponde al instante en el que el Universo se hizo transparente, unos 380.000 años después del big bang. La estimación de que la materia ordinaria-formada por partículas como electrones y protones que se unen en átomos que a su vez se unen en astros-sólo representa el 4% del cosmos “supone un hito en nuestra visión del Universo”, sostiene Anne Kinney, directora de astronomía y física de la NASA, en un comunicado difundido por la agencia espacial; lo expresamos como: *Memoria del Sur 2*, 2002, **(f.559)**.

El 96% restante se divide en dos enigmas. Un 23% es materia, pero un tipo de materia oscura desconocida, pues hasta hoy ha escapado a los medios de detección de los científicos. El otro 73% es energía, pero una “misteriosa energía oscura” distinta de las energías que explican el comportamiento de la materia ordinaria: lo podemos conceptualizar en *Eran flores en los límites*, 2002, **(f.558)**. Estas cifras, según Anne Kinney, son un verdadero punto de inflexión para la cosmología. Las cifras se derivan de la imagen de la radiación de fondo del Universo tomada por el telescopio espacial Wilkinson. Este telescopio ha obtenido un mapa de las microondas procedentes de las regiones más remotas del Universo que se pueden captar desde la Tierra; lo podemos conceptualizar en: *Cuatro flores*, 2002, **(f.557)**.

Los altibajos en estas microondas corresponden a variaciones de temperatura en el Universo primitivo; las regiones más cálidas corresponden a semillas de galaxias, < *Fiac 82*, 1982 **(f.387)**> mientras que las más frías corresponden a espacios más vacíos, como por ejemplo: *Ornamento 2*, 2001, **(f.545)**. Las distintas hipótesis que han elaborado los cosmólogos en la última década sobre el origen del Universo llevan a predecir como debe ser la radiación de fondo. Disponer ahora de una imagen precisa de esta radiación de fondo permite ver cuál de estas hipótesis es más acertada y cual lo es menos; expresándolo en: *Era un camino verde*, 1991, **(f.454)**.

Una de las mayores sorpresas-destaca el comunicado de la NASA-reveló que la primera generación de estrellas del Universo “se encendió

sólo 200 millones de años después del big bang”, mucho antes de lo que muchos científicos habían esperado: *Sin Título*, 1995, **(f.479)**.

Los nuevos datos aclaran una de las incógnitas más trascendentes de la cosmología: la edad del Universo. Según el equipo que ha estudiado los datos del telescopio Wilkinson, “el Universo se formó hace 13.700 millones de años” con un margen de error de sólo un 1%²¹⁵. La gran incógnita ¿Se formó sólo o quién lo formó?: *Paisaje ordenado*, 1995, **(f.484)**.

Michael Turner afirma que “Sin duda hay vida en otros planetas y que los seres humanos somos como un ciego que palpa un elefante; no sabemos la forma que tiene el universo, pero intuimos sus partes; también sabemos que el universo se expande y en los últimos cinco años hemos descubierto que, además, esa velocidad cada vez es mayor, como si alguien estuviera poniendo el pie en el acelerador. Sabemos que en cien mil millones de años veremos muchas menos galaxias en el cielo. Turner dice “mi especialidad es la energía oscura”. El universo está compuesto de átomos, materia oscura y energía oscura. Usted habrá oído hablar de la materia oscura: pues de la energía oscura todavía sabemos menos. Estamos muy confundidos. Yo sé que es la que mantiene el universo unido de algún modo y evita que nos disgreguemos; conceptualizado en *Cuatro flores*, 2002, **(f.557)**²¹⁶.

“La pasión sostiene el fondo del universo y el genio pinta su techo”. El hombre debe vivir del modo que sea como un poema: “Y así un poeta plantea el problema fenomenológico del alma con toda claridad: Pierre-Jean Jouve: escribe: “La poesía es un alma inaugurando una forma”; tal como lo podemos expresar en *Sin Título*, 1991, **(f.458)**.

El alma inaugura: “Es aquí la potencia primera”; es dignidad humana. Incluso si la forma fuera conocida, percibida, tallada en los “lugares comunes”, era, antes de la luz poética interior, un simple objeto para el estudio. Pero el alma viene a inaugurar la forma, a habitarla, a

215 CORBELLA, Josep. “La materia visible que forma los astros y los seres vivos sólo representa el 4% del Universo”, *La Vanguardia*, miércoles, 12 de febrero, 2003. p. 26.

216 AMIGUET, Lluís. “Sin duda hay vida en otros planetas”, *La Vanguardia*, contraportada, miércoles, 8 octubre 2003: Michael Turner es cosmólogo e investiga la energía oscura, responsable de los mil millones de dolares que EE.UU. destina a investigación básica.

complacerse en ella; la frase, de Pierre-Jean Jouve puede tomarse como una clara máxima de una fenomenología del alma ²¹⁷, a continuación Hildebrand nos dice que lo primero que leemos de la apariencia es el “espacio y la forma”²¹⁸ y que las cosas deben ser igual que un cuadro, hay escenas que parecen muy exquisitas pero en verdad son tristes y desventuradas, como, por ejemplo, una escena de niebla y de lluvia; expresándolo en *Nube y lluvia*, 1990, **(f.446)**, “lienzo de una sensibilidad exquisita”; hay situaciones que parecen muy poéticas, pero que en realidad son duras de soportar, como por ejemplo la enfermedad y la pobreza; y hay sonidos que son encantadores cuando se les menciona como por ejemplo el del jilguero, < *el Ser y el espacio*: **(f. 72)**> y otros que en realidad son vulgares, como, por ejemplo, las voces de los vendedores ambulantes. No puedo ser granjero, y todo lo que puedo hacer es regar el jardín; no puedo ser labrador, y todo lo que puedo hacer es quitar la cizaña.

Nacer en épocas de paz en una región de colinas y lagos, como por ejemplo en *Casa en Comiols*, 1988, **(f.425)**, cuando el magistrado es justo y recto, vivir en una familia con buenos genes y medios acomodados, la esposa comprensiva y como consecuencia probablemente tendrán hijos inteligentes, conceptualizado en *En Flor*, 2002, **(f.547)**. Esto es lo que se llama una “vida perfecta”.

Tener montañas y valles en el pecho, nos permite vivir en la ciudad como un bosque de la montaña, y ser devotos de las nubes que transforman el Continente Meridional en una isla de hadas, expresado en: *Comiols*, 1990, **(f.443)**.

Sentarse a solas en una noche calma, invitar a la luna y contarle nuestras penas; estar a solas en una buena noche y llamar a los insectos y decirles nuestros pesares; lo podemos idealizar en: *Sin Luna* 2002, **(f.561)**.

Quien vive en la ciudad debe considerar las pinturas como su panorama, los escenarios en miniatura, y una maceta como su jardín, y los

217 En BACHELARD, Gaston. *La Poética del Espacio*. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1983, p.41.

218 HILDEBRAND A.Von: *El problema de la forma en la obra de arte*, Visor distribución, Madrid, 1988, p. 86.

libros como sus amigos, idealizado en: *Paisaje de Horta*, 1950, **(f.300)**²¹⁹. En nuestro mundo lo más importante es: “la vida”, pues sin este “concepto” (inventado por Sócrates), tan necesario e imprescindible para ser quienes somos, no seríamos: *Camino*, 1998, **(f.514)**. La vida forma parte única, esencial, de todos y cada uno de nosotros y de todo cuanto nos rodea y con la que empezamos a ser personas (y cosas como: corporales, espirituales, naturales o artificiales, reales o abstractas, como entidad separada u objetos inanimados como oposición a seres vivientes), seguimos siendo lo que somos durante tanto tiempo como seamos nosotros, y un día se acaba, “nos deja”, o la dejamos. *Sin Título*, 1996, **(f. 495)**, ¿O se acaba con nosotros?. Si fuese nuestra hubiera tenido que empezar con nosotros, y ¡No!. La vida ya existía en los “gametos vivos”, que forman ésta, o aquella persona u otros entes.... *Flores sobre negro 2*, 1999, **(f.520)**.

¿Quiénes tienen vida? Resulta fácil para nosotros aceptarlo en las personas, animales, vegetales, tanto si les dura o ha durado unas horas, o unos siglos, “no depende del tiempo”, sabemos que son, o han sido. ¿Han de estar enteros?. No hace falta, siguen siendo ellos, aunque les falte algo o mucho. Un ser humano, sin uno o varios órganos, sigue siendo el mismo; conceptualizado en *Tierra roja 2*, 2002, **(f.548)**.

¿Y los minerales?, ¿los hemos visto nacer?. Habitualmente no, pero en cambio se puede comprobar como van desapareciendo, sea en instantes o en milenios, o más. Y sabemos de muchos de ellos como se van consumiendo, acabando sus emanaciones; como el Radium, Cobalto, Uranio, etc. ¿Mueren?. ¿Tenían vida?. En realidad ¿Porqué no?. ¿O nos llegan como meteoritos?: con los meteoritos los primitivos fabricaban lanzas, flechas etc. Aunque a nosotros nos parezca difícil de entender; tal como podemos intuir en *Sin Título*, 1995, **(f.483)**.

A propósito sobre los guaraníes; Francisco Böstrom explica que los chamanes guaraníes celebraban las tormentas. Creían que cada rayo

219 YUTANG, Lin. *La importancia de vivir*. Editorial Sudamericana, Barcelona, 1960, p. 74. Solamente quienes toman sosegadamente aquello por lo cual se atarea la gente del mundo, pueden atarearse por aquello que la gente del mundo toma sosegadamente.

que caía sobre la Tierra engendraba una gema preciosa y un alma humana al mismo tiempo. Adoraban las gemas y entre ellas sobre todo el cuarzo, que es la más común, porque en su estructura veían la “esencia” humana. En el cuarzo se comunicaron y nos comunicamos con los humanos que son, serán y han sido....

El pensamiento mágico sólo es para quien sabe ver magia. Veamos: cuarzo, tecnología punta, nanotecnología, el futuro..... ¿Cuál es hoy el corazón de cualquier ordenador o cerebro electrónico?: El chip, ¿De qué está hecho el chip?: De Silicio, el cuarzo también. Se compone de dos átomos de oxígeno y uno de silicio que se combinan para formar dióxido de silicio. La presión interna de la tierra, sus energías, dan forma sólida al cuarzo. Aquellas piedras que adoraban los guraníes y que para ellos eran nuestra alma creada por el rayo, la luz, no eran más que silicio, el mismo de los chips, esta realidad nos lleva al concepto de *Flores negras*, 1999, **(f.521)**.

Recientemente Frank Wilczek, premio nobel de Física 2004, afirma ante la pregunta: ¿Espera usted vida después de su vida?; a la que responde:

“El universo no funciona así.....”.

En realidad, “espacio y tiempo” están relacionados. El tiempo no tiene principio y final, como el final de mi vida, que, en puridad, tampoco tiene inicio y una conclusión. Pues la vida no transcurre y el tiempo tampoco: son. La vida es, porque está integrada en el universo; teoría que podemos conceptualizar en *Memoria del Sur 6*, 2002, **(f.563)**.

Weyl dice: “El mundo no viene a ser nada. Es”.

Wilczek afirma que la realidad es inimaginable. Y como físico, no puedo aceptar que el tiempo tenga principio ni final. El tiempo forma parte del universo de forma indivisible y no se puede cortar como si fuera una salsicha.....¡Científicamente!, hablo de hechos probados en el laboratorio.

Cuando estudias el universo a fondo descubres que es mucho más extraño y alejado de nuestra cotidianidad de lo que imaginabas. La auténtica textura de la realidad es inalcanzable para la imaginación

humana: es infinitamente más diversa y compleja que la mente de cualquier persona: *Flores sobre negro*, 1999, **(f.520)**.

El universo lo rigen reglas insospechables, pero, en la medida en que puedes acercarte a ellas, intuyes que comparten una lógica interna bellísima de la que todos formamos parte. Cuanto más profundizas en el conocimiento del universo, más capaz eres de explicar más cosas con menos axiomas: la ciencia moderna razona casi todo con poquísimas ideas, porque resulta que la partícula más elemental y la inmensidad están íntimamente relacionadas en esa misma lógica, lo podemos imaginar en *Sin título*, 2002, **(f. 564)**.

Soy un científico. He dedicado mi vida a estudiar, sobre todo, las partículas elementales: el elemento último que forma la materia o sea los *Gluones*, de *blue* (pegamento), son los que mantienen, más allá de los quarks, el núcleo del átomo unido. Son el último ladrillo que forma la materia "ordinaria"..... Lo podemos intuir en *Flor 100*, 2002, **(f.564-1)**.

"Ordinaria" es, ¿Ahí donde coincidimos los que estudiamos lo *ínfimo* con los cosmólogos de lo más grande!. Resulta que los cosmólogos descubren que esa materia ordinaria, cuyos secretos desvelamos, sólo forma un 5 por ciento del universo, porque hay esa otra cosa que contribuye a su gravedad: la materia oscura; coceptualizado en *Reencontrando un paisaje conocido 2*, 2003, **(f.566)**.

El futuro: Abróchense los cinturones, porque en los próximos diez años esperamos grandes noticias. Estará acabado el acelerador de partículas del CERN de Ginebra y sabremos qué ocurre en distancias millones de veces inferiores a las mínimas que conocemos hoy.

Para llegar muy lejos....; al futuro y al pasado, que son sólo percepciones: ¡el *big bang*!, que encontramos sus rastros demostrables hoy en el cosmos, fue una contracción enorme. Si sabemos predecir lo que ocurre en distancias un billón de veces inferiores a las mínimas que conocemos hoy, como sucedió justo en la contracción anterior al *bing bang*, sabremos como se comporta el universo; lo podemos conceptualizar en *Cuatro flores*, 2002, **(f.557)**.

Descubriremos un nuevo mundo: la supersimetría. Nociones sobre el origen de todo. Cuando analicen este siglo, los historiadores olvidarán a Bush, Iraq, y todas las luchas por el poder; también lo conceptualizamos en *Eran flores en los límites*, 2002, **(f.558)**.....pero explicarán que en nuestro tiempo los humanos descubrimos hasta la última partícula de la estructura de la materia ordinaria y yo gocé y sufrí buscándola²²⁰;... y la obra de Hernández Pijuan seguirá perviviendo.

A continuación exponemos la entrevista que realiza Lluís Amigué a Francisco Böstrom.

Lluís Amigué - ¿Qué sucede cuando usted trabaja con un ordenador?

Francisco Böstrom-Usted entra en la dimensión cristalina.

Ll. A.-O realidad vital.

F.B.-Llámele como quiera. Los guaraníes le llamaban "tupan". ¡Es la dimensión que soñaron los guaraníes con su pensamiento mágico! En ella puede comunicarse con otros seres humanos que están a millones de kilómetros de distancia, su mente se ensancha y multiplica sus poderes. Los poderes de la dimensión de la piedra mágica guaraní, el cuarzo que está hoy en un chip. En el chip usted tiene una memoria gigante, del ordenador, usted calcula más rápido y puede ver con cualquier webcam en todo el planeta y, al fin, vive muchas vidas a la vez. ¡Ésa es la otra dimensión del culto guaraní!. Los guaraníes la intuían; nosotros la vivimos. Pero, además, nuestros cuerpos están compuestos de 54 elementos minerales, todos nosotros tenemos esa estructura cristalina: somos luz y energía, al fin y al cabo. Me gustaría que sintiera el poder de las gigantescas piedras de cuarzo. La pintura de Hernández Pijuan tiene alma guaraní: es silenciosa, es tranquila, sabe escuchar, ¿no es mágica?, ¿no es cristalina? o sea "tupan"; Hernández Pijuan se comunica con infinidad de seres humanos que están a miles de kilómetros de distancia a través de sus lienzos, su mente se ensancha y multiplica sus poderes en su escala, sus lienzos "científicos" cambian las decoraciones de las viviendas y la

220 WILCZEK, Frank. "La realidad, es inimaginable", Premio Nobel de Física 2004. La Vanguardia Barcelona, jueves, 5 de mayo 2005. Entrevistado por Lluís Amigué.

mentalidad de los que las habitan: tal como podemos conceptualizar en *Ciprés vestido de luz blanca 3*, 2002, **(f.562)**.

Ll. A.-Yo encantado.

F.B.-Pues dese prisa, porque cada día las están destruyendo en Brasil para hacer con los trozos ridículos figuritas de adorno o ceniceros. Es un crimen geológico. Los garimpeiros lloran cuando les destrozan esos cuarzos gigantes, los documentos más antiguos de la gestación de nuestro planeta. Yo creo que entrar en contacto con estas fuentes enormes de energía le ayudan a mejorar su consciencia: *Nubes negras*, 1991, **(f.459)**.

Ll. A.- ¿Cómo?

F.B.- Vivimos aún en la era de la energía de la muerte: el petróleo. Es un fósil, y al quemarlo ensucia el planeta y mancha nuestras conciencias. En cambio, ese cuarzo de la nanotecnología y los chips son adelantados de un nuevo estadio histórico más avanzado.....*Comiols 1990*, 1990, **(f.443)**.

Ll. A.-Por ejemplo....

F.B.- Energías fotovoltaicas, la solar, el hidrógeno: son las fuerzas de la luz que pronto iluminarán los nuevos tiempos y dejarán atrás toda esta pesadilla de oscuros combustibles fósiles, leña, carbón y petróleo que nos han contaminado durante los últimos siglos. Cuando toda nuestra energía sea renovable y luminosa y viva, también cambiaremos nuestro modo de ser y pensar; ya verá como los guaraníes tenían razón. El culto a las piedras es una constante en la cultura humana desde Stonehenge hasta sus "navetes" en Menorca, pasando por toda la obsesión gemófila de los poderosos de la Tierra desde siempre. Es una experiencia milenaria y muy humana.

Con nuestro saber humano ni podemos, ni podremos saber la realidad exacta: la "esencia" de todo ello. Pero si somos capaces de aceptar nuestra limitación, y sobrepasamos con nuestra imaginación la mente que nos frena, y saltamos peldaños de conocimientos sabidos, y valoramos hechos y sentimientos que nos llenan y rodean nuestra vida, podríamos jugar a pensar. "¿Qué es nuestra vida?", expresado en: *Sin Título*, 1996, **(f. 494)**.

El concepto que podían tener nuestros ancestros según nos llega de los grandes sabios que hubo, ha dado un cambio total gracias a la ciencia-técnica, que ha aumentado nuestros conocimientos, especialmente los materiales; y así : ¿Quién podía no tan sólo saber, sino haber imaginado con fundamento, que “este aire que nos rodea y que respiramos, está cuajado de millones y millones de ondas, vibraciones, fuerzas, energía, expresado en *Sin Título*, 2001, **(f. 546)**, tan reales que aunque nuestro “yo” no las puede captar?, “sabemos a ciencia cierta que existen”, conceptualizado en el lienzo : *Buganvillas a Son Servera*, 1982, **(f.385)**.

Y lo sabemos porque mediante instrumentos podemos oír, ver, producir voces, imágenes; dar actividad motora a aparatos; hechos que pueden suceder a miles y miles de kilómetros de distancia. Y así a nosotros se nos hace más fácil poder comprender que además de los cuerpos (mundo) que vemos y oímos, “existe otro mundo que ni vemos, ni oímos, ni palpamos, y tan real y eficaz en existir y producir efectos, fuerzas, movimientos”, etc. etc. y como conocimiento nos facilita poder ampliar la realidad de la vida en que vivimos, lo intuimos en: *Espacio ocre*, 1989, **(f.437)**.

Habitualmente, al pensar en el Universo y en las distancias y volúmenes que nos explican los astrónomos y matemáticos, creemos comprender y aceptamos “el infinito como el más, más allá, más lejos, más cifras, más etc., pero no podemos llegar a hacernos ni una imagen más o menos comprensible de este más, más, más, siempre más. Pero es”, conceptualizado en: *Serie violetas verdes*, 1979, **(f. 382)** y *Paisaje Vertical*, 1980, **(f.383)**.

Desde nuestra razón e imaginación podemos aceptar que aún sin saber como y cuanto, existe este macro-infinito. ¿Pero, y el “micro-infinito”, pensamos tan siquiera en imaginárnoslo?; expresado a través de: *Paisaje con luz blanca 2*, 1991, **(f.461)**.

Todos hemos visto células, microbios, tierra de infusorios²²¹(seres microscópicos, estrellas, etc.).....: *Azules-verdes*, 1978, (f. 381). Pero cuando se llegó al átomo²²², como ente mínimo detectable, poco podían pensar en los iones, electrones, energía, etc. ¿Podían pensar estos estudiosos que es imposible que exista un tope mínimo en el microcosmos?. ¡De ser así no

221 Infusorios: Dícese de todo animalillo imperceptible a la vista natural que vive en los líquidos, o de los animales unicelulares, provistos de cilios, (filamento protoplástico vibrátil que existe en la superficie de algunas células y del cuerpo de ciertos protozoos o animales "cuyo cuerpo está formado por una sola célula", o por una colonia de células iguales entre sí; son seres abundantísimos, "la mayoría microscópicos", (entre ellos se encuentran los flagelados, esporozoarios, infusorios y rizópodos), hallados por primera vez en las infusiones, y que forman una clase de la gran rama o tipo de los protozoarios. Conversaciones con el Dr. Pedro Puig Massana. Ex director del Servicio de Maternidad de Barcelona.

222 CORBELLA, Josep. "Los físicos observan por primera vez el movimiento de los electrones en el átomo", *La Vanguardia*, 9 diciembre 2002, p.32: El avance abre un nuevo capítulo en el estudio de la materia, aunque los científicos aún no saben que aplicaciones tendrá": Científicos de la Universidad de Viena (Austria), han conseguido observar por primera "vez el movimiento de los electrones en el interior de un átomo". El avance ha sido destacado como un hito de la física llamado a conseguir el premio Nobel, pues proporciona un nuevo instrumento para observar la materia, pero los científicos aún no saben exactamente para qué servirá. Faraday dijo cuando le preguntaron por qué su experimento era importante. ¿Y por qué es importante el nacimiento de un niño?, contestó. El experimento de Viena es sólo un principio, pero tiene un potencial, enorme, ha declarado Louis Di Mauro, del Laboratorio Nacional Brookhaven de Estados Unidos, que no ha participado en la investigación. El experimento equivale a fotografiar átomos de Kriptón a una velocidad lo bastante rápida para que los electrones no salgan movidos. Pero esta velocidad es del orden de unas pocas milmillonésimas de milmillonésimas de segundo, o sea: unos pocos attosegundos, o 10 elevado a menos 18 segundos. ¿Quién tiene una cámara con un obturador tan rápido?. El truco para conseguir la foto consiste no en tener una cámara muy rápida, sino en iluminar los átomos durante un tiempo muy breve. Así es como Ronald Norrish y George Porter consiguieron ver las reacciones químicas que tienen lugar a la escala de milésima de segundo y se llevaron el Nobel de Química en 1967. Y también con este truco Ahmed Zewail consiguió ver reacciones químicas a la escala de milbillonésimas de segundo-femto-segundos, o 10 elevado a menos 15 segundos, y ganó el Nobel en 1999.

Pero para bajar la escala del "attosegundo", la que hace falta para discernir el movimiento de los electrones, el truco de la luz visible no es suficiente. El problema es que las ondas que forman la luz visible tienen una longitud demasiado larga para iluminar un tiempo tan corto. Para solucionar el problema, los científicos de la Universidad de Viena han ideado una manera de iluminar los átomos de kriptón, no con luz visible, sino con rayos X. Esto les permite observar cómo un electrón es expulsado del átomo y cómo otro llega para ocupar su lugar. Según resultados que han presentado en la revista "Nature", el experimento muestra que se tardan unos 8 attosegundos en llenar el vacío. Aunque el movimiento del electrón en el átomo del hidrógeno-el más elemental-ya se comprendía gracias a los cálculos teóricos, el experimento de Viena, permite empezar a comprender el movimiento de electrones en átomos más complejos. "Comprender la física de los electrones nos proporciona un nuevo método para estudiar la materia y, en última instancia, formar nueva materia-explica Louis DiMauro. Hay pocas investigaciones que anuncien el inicio de una nueva era y la Universidad de Viena entra en esta categoría. Estamos entrando en un nuevo reino de "mediciones ultrarrápidas". La era de la attofísica ha empezado.

existiría el infinito!, tal como podemos sintetizar en el lienzo *Horizontal*, 1978, **(f.378)**.

En nuestro cuerpo tenemos "hematíes", "células nerviosas", "musculares", "epiteliales", etc. etc., vivas y que mueren y se renuevan en número de millones, billones-trillones etc.; y que en la humanidad en estos momentos (2005), somos seis mil millones de personas, más los que ha habido y habrá, "además de todos los seres vivos que nos rodean"; lo podemos expresar en el lienzo *Las flores de mi jardín*, 2000, **(f.533)**.

¿A qué exponente tendríamos que elevar la cifra de entes "vivos" (que viven y mueren) para intentar imaginarlo? Y no sería nada en relación al infinito. Y si en vez de pensar en estas células, pensamos en las cifras multimillonarias de iones que poseen. Y los iones también se atraen. ¿Será que se quieren?, o se repelen. ¿Quizás se odian? *Sin Título*, 1996, **(f. 497)**.

Parece como si todos estos microsomas, actuasen como las personas mayores. Y nosotros creemos ser el centro.

¿Y si uno de estos iones se enfrentase a mi mente, no aceptando que yo existiese? ¿Y si a lo mejor resulta que soy yo, quién se enfrenta al Universo, a la Esencia Vital como quisiera hacer este ion conmigo? ¿Acaso tengo yo poder, saber, capacidad, etc., etc. para hacerlo? Tal como podemos conceptualizar en la escultura de Ramón Badrinas *El Ser y el espacio*, 2000, **(f.72)**.

O sea, que, como a todo lo que nosotros valoramos le ponemos un límite, y lo que es la "esencia" de todo no lo tiene, es infinito, es "eterno", y la VIDA con Mayúscula, (no es nuestra vida), no lo tiene; este concepto de "Tiempo-Eternidad" (en vez de tiempo-espacio: el espacio de un lienzo, mentalmente lo acotamos) nos cuesta aceptarlo porque queremos comprenderlo. Nos cuesta aceptar que solo existe el Presente, pues cuando empezamos a pensar-hablar del futuro, seguimos estando en el "presente", pues lo hablado, o pensado, ya es el pasado de este momento, y si hablamos del pasado, ya es el futuro de lo que hemos hablado como pasado, y ya es nuestro presente: este concepto lo podemos vivir en: *La casa*, 2000, **(f.536)**.

Por cine o internet u otros medios estamos viendo y oyendo unos hechos, (pasado); son ahora una realidad (presente), pero para dichos hechos este presente es futuro. ¿O su voz no es una realidad para nosotros?. ¿Y si en este momento, a raíz de lo que vemos u oímos, o sólo pensamos, estamos imaginando-viendo (presente) unas técnicas-hechas que luego pondremos en práctica y, serán realidad (futuro), no es tan real, nuestro hecho?. ¿O acaso nosotros somos una entelequia? Probablemente "sí"; lo podemos expresar como: *Folquer blanco*, 1989, **(f.430)**.

Si conceptos (Sócrates) tan pequeños como nuestros alrededores, nuestro tiempo, siglos, antigüedad, ya nos resultan difíciles de comprender e imaginar. ¿"Qué sucederá al querer imaginar la eternidad y la vida"?. Es el Presente Esencial; no cabe en nuestra mente. ¿Somos capaces de imaginar y más aún de aceptar que haya algo superior y diferente a lo que nos plantea nuestra mente? ¿Acaso les cabían en las mentes de los sabios antiguos, los átomos, los iones, electrones, "energía"; los millones de años luz de distancia entre los astros, etc.?. lo podemos imaginar en *Sin Título*, 1995, **(f.479)**.

Demos cabida en nuestra mente a la aceptación, que no al saber, que existe algo muy superior, muy diferente a lo que pueden captar nuestras mentes y las de los superdotados. Tal como podemos conceptualizar en la escultura de Ramón Badrinas, *El Ser y el espacio*, 2000, **(f. 72)**.

¿Y cuando estos seres vivos desaparecen, que sucede con los componentes de su microcosmos; desaparece la materia?, ¡Imposible!. Va desapareciendo de nuestra vista y medios, su masa, pero la materia real en su "micro", sigue existiendo, aunque según nosotros, según nuestro concepto de vida, ya ni tan siquiera pensamos que tenga vida. ¿Pero y sus átomos, y sus iones y su energía?; expresado en *Sin Título*, 1996, **(f. 496)**. El reduccionismo de Hernández Pijuan es muy superior, queda a años luz de lo expresado anteriormente. En cambio, aunque un poeta mire por el microscopio o por el telescopio, ve siempre lo mismo²²³.

223 BACHELARD, Gaston. *Op. cit.*, p. 67.

Ya hemos comentado anteriormente que esta capacidad de atracción y repulsión de los iones, energía, etc. sea vida, o que precisamente la "vida" esté en ello y que en este ello o "vida" resida, fragmentariamente o totalmente, la base que nos informa a toda la Humanidad, reinos animal, vegetal, - conceptualizado en el lienzo *Los negros y el violeta*, 1983, **(f.397)**- mineral, astral, etc. como formando parte "minimista" de este, Todo, VIDA, Ser Esencial: *S/T 8*, 2000, **(f.535)** y *S/T 7*, 2000, **(f.535)**.

Si se acepta $E = m \cdot c^{224}$, resulta que "la energía con masa o sin ella tiene capacidad para formar el inicio de cualquier materia". La ciencia es cada vez más capaz de acercarse a este "macro-micro-cosmos" en que estamos inmersos, puede ir buscando desentrañar ¿que es la materia?. ¿Qué la informa?. La fuerza, las ondas etéreas, las vibraciones, las translaciones psíquicas, que nos transmiten imágenes, sonidos, etc.... ¿Son materia? ¿Es Energía? Lo intuimos en *Memoria del ciruelo*, 2000, **(f.537)**.

Yvars le pregunta a Tàpies, (premio Velazquez de las Artes Plásticas, equivalente al Cervantes de las letras); sí las verdades de la física tienen un fondo de inseguridad tan grande como las otras. Responde que son los propios científicos los que lo afirman. No hay que tener dogmas.

"Las tinieblas a veces iluminan tanto como la luz". Pese a todo, ha habido descubrimientos científicos cruciales. Desde la teoría de la relatividad a los "quanta" (que tratan del comportamiento de los objetos físicos a nivel microscópico: átomos, núcleos, partículas); expresado en *Paisaje ordenado*, 1995, **(f.484)**. Descubrir que la materia es similar a la energía, que lo que nos parece una cosa sólida es en realidad movediza. Todo esto ha influido mucho, puesto que da una visión del espacio "diferente al de la pintura académica", encerrado en un cuadro, en una cajita, en el marco de una ventana. "La teoría de los quanta demuestra la intervención del sujeto, la imposibilidad de la objetividad total. Cualquier percepción entendida como una mezcla de sujeto y objeto"²²⁵.

224 Energía = masa x la velocidad de la luz elevada al cuadrado.

225 YVARS, J.F. y BARRANCO, Justo. Entrevista a Antoni Tàpies. "Hay mucha noche en el ser humano; no hay que tener dogmas". *La Vanguardia*, Cultura, Barcelon 11 abril, 2003, p. 47, 48.

Dado que estamos tan inmersos en los efectos científico-técnicos, que nos afectan para bien y para mal, sería muy importante que la Bioética (como conjunto de principios y normas que regulan la actuación humana con respecto a los seres vivos) pudiese conjuntar esta gran capacidad científica con el mayor bien para el ser humano y aunque por definición la perfección es imposible de lograr en lo humano, “ojala” se acercase mucho a ella; lo expresamos en *Friso de copas*, 1968, **(f.316)**.

Partiendo de estos puntos de vista resulta fácil aceptar, “no comprender o saber, algo sobre mi existencia”. Si me considero uno de mis hematíes, o de mis iones dentro de mi, como si fuese mi Yo entero dentro del Universo, todo se interrelaciona y existe conjuntamente, formando un todo, ensamblado a un Algo Mayor, Ser Esencial, Vida, Dios, o como queramos llamarle. Conceptualizándolo en *Fiac*, 1982, **(f.391)**.

Este cuerpo orgánico (nuestro), que en su aspecto “macroscópico” conocemos más o menos por ser persona viva que somos, tiene una parte esencial, aparentemente no orgánica (¿?). Esta parte no orgánica, o que nos lo parece; llamémosle intelectual, psíquica, alma, vida, etc. pero “real”, forma parte también esencial de la persona que somos, pues cuando desaparece dejamos de ser la persona que somos, aunque el cuerpo esté allí, entero o no. También lo podemos expresar en *Paisaje de Folquer*, 1983, **(f.398)**. Aristóteles nos recuerda que la metafísica tiene por objeto el estudio del ser, del ser en cuanto a tal, o nota común a todos los entes; es imprescindible, pues, dice Aristóteles, saber qué es el ser ²²⁶.

Los científicos van conociendo cada vez mejor su capacidad de respuesta, su actividad, sus posibilidades, pero su “Esencia”, no. ¿Y no es algo real que los humanos tenemos unas tendencias similares de vivir, unas intuiciones, unas inspiraciones, unas transmisiones de sentimientos o de respuestas, que nos acercan o nos separan, que muchas veces nos hacen actuar en un momento como si fuésemos “uno mismo”¿; lo conceptualizamos en *Rosa blanca*, 1989, **(f. 435)**. O quizás es más bien la realidad más esencial, que nos hace Humanidad y que a lo mejor es este

226 CASANOVA, Agustín. *Op. cit.*, p. 36.

Algo intangible que es la VIDA misma, en Mayúscula. Este Algo Total del que formamos "micro parte" y del que quisiéramos darle un nombre para entendernos, sea Azar, El Todo, Dios, Esencia, Vida, o lo que queramos, porque ni tú, ni yo, ni los demás salimos por generación espontánea; intuido conceptualmente en el lienzo: *Del jardín XV*, 1997, **(f.505)**.

Y si pensamos en el Big Bang, o lo que sea, formamos parte de lo que sucedió y tendemos hacia ello pensando, razonando, buscando conclusiones para saber qué somos, qué es nuestra vida, realmente. Algunos científicos comentan que sabemos como empezó la evolución del universo desde el Big Bang: "pensando en la tierra descrita por Hawking, que es un pedrusco que gira en torno al sistema solar": "Historia del tiempo: del big bang a los agujeros negros"....: *Sin Título*, 1996, **(f.497)**.

Desde el punto de vista de la física: Paul K.Townsend dice: "Existe algo superior pero no es Dios"²²⁷.

Imma Sanchís le pregunta: ¿Cuáles son las enseñanzas de la física?

Townsend. He aprendido algo indispensable para progresar: "el valor del balance entre la competitividad y la colaboración".

I.S. ¿Por qué?

T. Me parece fácil. Deducir que la 'mecánica cuántica'²²⁸ nos lleva a la incertidumbre. La mentalidad científica cambia la manera de ver el mundo: *Dibujo*, 1993, **(f.469)**.

I.S. ¿En que sentido?

T. No hay certidumbres; ésa es la gran lección de la ciencia: *Campo de flores 1*, 2002, **(f.552)**

I.S. En este momento, ¿cuál es el camino por el que transita la física teórica?

227 SANCHÍS, Imma. "Existe algo superior pero no es Dios", *La Vanguardia*, Contra, Barcelona, martes 27 enero, 2004. Paul K. Townsend, es profesor del departamento de Matemáticas Aplicadas y Física teórica en la universidad de Cambridge. Licenciado en Ciencias Naturales, doctor en Física Teórica...Imma Sanchís dice: "Estoy ante un hombre que parece de otro planeta, acaba de dar una conferencia en el Museu de la Ciència sobre Dualidad de la gravedad". Su mundo es complejo, muchos de los "conceptos" se pierden en el trayecto que va de la idea a la palabra. ¿No pasa lo mismo con la pintura?: Idea /realización /palabra.

228 Entendemos por "mecánica cuántica" al conjunto de leyes que describen la evolución de los sistemas microscópicos, fundadas en la teoría de los cuantos, (cuanto: cantidad mínima de energía que puede ser emitida, propagada o absorbida)

T. Nuestra meta es la unificación de las fuerzas: la fuerza de la gravedad, la fuerza nuclear y el electromagnetismo como concepto, la unificación de las fuerzas las podemos intuir conceptualmente como: *Sin Título*, 1999, **(f.518)**.

Hasta ahora, las distintas disciplinas-la cosmología, los físicos, los especialistas en partículas; ni siquiera nos hablábamos, pero a principios de este siglo empezamos a comunicarnos. *Eran flores en los límites*, 2002, **(f.558)**.

Es curioso, personas con disciplinas, filosofía y puntos de partida opuestos, a veces aunque no lo parezca, están investigando lo mismo.

Llegan a la misma conclusión, las ideas a las que se llega en un campo determinado de la ciencia, son aplicables a otros campos o efectos estudiados por otras disciplinas.

I.S. Póngame un ejemplo.

T. Los últimos descubrimientos en gravedad, un tema que los físicos cuánticos siempre hemos despreciado, apuntan a que el fenómeno que se produce en los agujeros negros y en los 'quarks', las partículas elementales, está íntimamente interrelacionado: *Paisaje ordenado*, 1995, **(f.484)**.

La materia negra es materia colapsada, se colapsa mediante su propia fuerza de gravedad y llega a una densidad tan grande que ni siquiera la luz puede salir. Resulta que dentro de los núcleos de los átomos, los quarks tampoco se pueden separar unos de otros. Esta propiedad de los quarks está relacionada con que la luz no pueda escapar de los agujeros negros. Desde el punto de vista matemático estamos hablando del mismo efecto: *Nubes negras*, 1991, **(f.459)**.

I.S. ¿Hay un orden superior?

T. Sí, superior a cualquier persona; eso es evidente una vez se empieza a estudiar la física y la matemática, pero no creo que tenga nada que ver con Dios. Lo expresamos a través de *Memoria de la Alhambra*, 1994, **(f.472)**.

I.S. Entonces, ¿con qué tiene que ver?

T. Lo que nosotros podemos ver es limitado, siempre hay más. Los físicos buscamos ese orden superior, pero sabiendo que no está relacionado con la vida humana. Yo no creo que el universo exista para nosotros, que estamos aquí más o menos por casualidad: *Pequeña flor 2*, 1999, **(f.530)**.

I.S. ¿no es causalidad?

T. Otra lección de física moderna es que la 'casualidad no es opuesta a la causalidad'.

I.S. Y si miramos ahí fuera, ¿qué vemos?

T. Primero la Luna, que es importante por razones de estabilidad de la rotación de la Tierra, como lo es la gravedad de Júpiter porque nos protege de todos los asteroides, aunque protegernos no es su razón de ser. Hernández Pijuan lo expresa en *Eran flores en los límites*, 2002, **(f. 558)**.

I.S. ¿Hasta donde impera la gravedad?

T. Se extiende hasta el infinito. La gravedad regula desde la cosmología hasta lo más pequeño. Cuando los físicos queremos entender las leyes importantes de la física, hemos de ir más allá de lo que ocurre en la Tierra: *Bajo el patio*, 1997, **(f.504)**.

I.S. ¿Al universo?

M. Sí Para la cosmología, la gravedad es básica. Parece que los efectos de los objetos que están en gran distancia son más importantes que los efectos de los que están más cerca. Cuanto más lejos, más nos influyen: *Memoria del Sur 6*, 2002, **(f.563)**.

Para los físicos, las cosas más cotidianas son un misterio. Si un físico mira al cielo por la noche, se da cuenta de que no hay luz, y ese hecho es un misterio: *Sin Luna 2002*, **(f.561)**.

I.S. Creemos que se debe a que el mundo tuvo un origen, el famoso "big bang". ¿Y sabe quién fue el primero en llegar a esa conclusión?

I.S. Pues no.

T. El escritor y poeta norteamericano Edgar Poe, nacido en el año 1809, estaba muy interesado en la astronomía y la ciencia; afirmaba que "a menudo, las cosas que parece que no necesitan explicación son las más importantes".

I.S. Pura filosofía.

T. Otra de las lecciones de la ciencia: las preguntas más sencillas son las más profundas. Hernández Pijuan lo muestra en *Flores negras*, 1999, **(f.521)**.

Teresa Sesé describe que el toro ha sido objeto de culto en las culturas mediterráneas antiguas, para las que era un símbolo de Vida ²²⁹ y de los seres que lo informan con muchos visos de acierto, “pero no en que momento empezó la VIDA”. ¡Claro!. Porque la vida ya estaba o era esta misma “Energía” que nos está informando y por la ecuación E (energía) = $m \cdot c^2$ (masa x la velocidad de la luz elevada al cuadrado), podemos aceptar la variabilidad y coexistencia de Masa y Energía y por lo tanto todos los que formamos parte de esta continuidad del Bing Bang vivimos (Masa) esta continuidad de Energía hacia nosotros y desde nosotros, y es la base de la vida en el mundo en que vivimos. Lo expresamos en *Tignes 2*, 1987, **(f.414)**.

En primer lugar parto del punto de vista de la existencia, o de la teoría del Big Bang comentada, y si sucedió éste, señal que fue un punto de partida de algo existente y que por lo tanto había ya algo o alguien que lo manejó, como y cuando quiso, y a ese Algo anterior, le podremos llamar, El Algo, o El Antes, o El Amo o quizás más simplemente Dios: *Sin título*, 1999, **(f.518)**. Si dejamos aparte toda la evolución del resto del universo y nos limitamos al Hombre, como ente individualizado, con las cualidades esenciales como tal, podemos empezar por la definición más simple y que desde hace siglos perdura: “El hombre es un animal racional compuesto de alma y cuerpo”. El hombre como animal puede estar vivo o muerto, pero para ser racional ha de estar vivo, pues muerto, podría existir como estatua, como imagen, pero no poseer funciones que corresponden a lo que llamamos vida: vida que el hombre ya posee por el solo hecho de su inicio como continuidad de genes vivos y que la mantendrá hasta que la vida le deje a él, o él deje a la vida. Hernández Pijuan lo expresa en *Paisaje de agosto*, 2002, **(f.553)**.

229 SESÉ, Teresa. “El toro ha sido objeto de culto en las culturas mediterráneas antiguas, para las que era un símbolo de vida. *La Vanguardia*, 15 noviembre 2002, Barcelona, p. 32.

En este momento, el cuerpo, materia, se irá desintegrando, hasta que ésta exista sólo como Energía (la misma desde el Big Bang); y la vida seguirá existiendo (¿también desde el Big Bang, o ya existía antes?). Lo intuimos en *Sin título*, 1995, **(f.482)**.

¿Qué tiene de particular si formamos parte de este Todo-Real-Esencial, que “es”²³⁰ lo que ES, (en mayúscula), vibre en nosotros, nos llegue a nosotros; sintamos; intuyamos; se nos inspiren o a otros, tendencias, que vayan dirigiendo a la Humanidad queramos o no, hacia lo Real-Esencial, pues si nosotros mismos emitimos y recibimos, ondas, fuerzas, Energía, etc. y técnicamente podemos ver y ejercer acciones, mover motores a distancia, por ondas-Energía, las “ondas” de los teléfonos móviles que no vemos, ni oímos ni podemos tocar, por qué, repito no podemos aceptar que estas u otras ondas, Energía etc., de Algo superior a nosotros, nos maneje?; lo podemos conceptualizar en *Entrecruzamientos*, 1996, **(f.488)** y en nuestra obra *El Ser y el espacio*, 2000, **(f. 72)**.

Si esta Energía que nos informa a nosotros y a todo el Universo es la que estaba infinitamente concentrada en el Momento del Big Bang y siendo Real con o sin masa, fusionándose entre sí, ha sido el origen de todas las formaciones existentes en el universo y por lo tanto del DNA y de los genes que han dado lugar a la Humanidad, hemos de dar por sentado, como decía, que existiendo sólo el presente para este Algo-Alguien, que produjo el Bing Bang la Humanidad somos sólo “un” DNA, para el presente de este Alguien, anterior al Big Bang. Y nuestra vida, La VIDA, es la ya existente en el Big Bang: *Flor blanca*, 1996, **(f. 490)**.

Pasando concretamente al ser humano, todos sabemos que “por la unión de un espermio o gameto masculino destinado a la fecundación de un óvulo”, <*Buganvilla a Son Servera II*, 1982, **(f.389)**> y un “óvulo”, <*Sobre Siena*, 1995, **(f. 478)**>; se inicia una nueva persona, que constará como legal, al nacer, con unas características dependientes de las que tenían el espermio y el óvulo (la herencia). Todos aceptamos que para ello “tanto el espermio como el óvulo han de estar vivos”; vida que podemos apreciar

230 “Es”: este “es”, es esencial para su significado.

al verles al “microscopio”, en cuanto a motilidad y cambios que se dan en ellos; “pero además sabemos del larguísimo trayecto, en proporción a su tamaño, que realiza el espermio, y la fuerza de atracción del óvulo hacia sí”. Expresándolo en *Camino*, 1998, **(f. 514)** y *Sin Título*, 1996, **(f.492)**.

¿Podrían hacerlo seres muertos? ¡NO!

Es conocido por todos que espermios y óvulos llevan los genes, o sea las partículas “microscópicas” que “llevan las características del dador” (hombre) y el óvulo otras tantas de la dadora (mujer). O sea, que si será alto o bajo, rubio o moreno, sabio o menos, inteligente o menos inteligente, simpático o no, más gestual o menos, etc. etc. o determinadas enfermedades, ya las tienen, o su base, ya las tiene este hombre parcial (espermio) y esta mujer parcial (óvulo); parciales podemos decir, pero vivos, pues tampoco hay ninguna persona, que pueda tener a la vez todas las características o valores humanos, buenos y malos que se dan en el mundo, y no por esto deja de ser una persona viva, pues como hemos comentado anteriormente, aunque “a una persona le falten partes de su cuerpo”, sigue siendo aquella misma persona Viva. Pero un cierto día, ésta misma persona, u otra entera, estando igual, deja de estar viva; Muere: *Sin Título*, 1996, **(f.493)**.

O sea, que de la fusión de los “gametos” masculino y femenino vivos se forma una persona, que no es ni el padre ni la madre y que continúa la vida que tienen y tenían ellos: expresado el concepto en *Granada*, 1999, **(f.532)**, - que asimismo la habían recibido de los genes vivos de sus padres (abuelos), y así sucesivamente desde el principio de los siglos, como sucede también en los animales, vegetales, minerales, etc.; conceptualizado en *Ocre con flores*, 1997, **(f.507)**.

Por lo tanto la Vida no la empezamos; se va transmitiendo de generación en generación: *Sin Título*, 1994, **(f.473)**. ¿Desde cuando?: “Desde siempre; desde antes del Big Bang”. No somos la vida, no tenemos nuestra vida particular, como personas estamos añadidos, impregnados, conjuntados a la Vida, a la Esencia (Sócrates nos habla de la esencia común a los objetos de la misma especie). Todo este macrocosmos que conocemos en una “minimísima” parte. ¿Tiene Vida ?. ¿Por qué no ha de

ser vida, o la Vida, de éstas emanaciones, rayos, fuerzas magnéticas, Energía, que nos llegan y nos impregnan, enterándonos o no?. ¿Por qué sólo queremos aceptar lo que más o menos conocemos, y no acabamos de aceptar todo el "mundo vivo que nos rodea" y que no sólo sabemos que es Real, sino que incluso lo manejamos, como hemos citado anteriormente?. Conceptualizado en *Ornamental blanco* 1992, **(f.463)**.

Pero nosotros, Ente Vivo, o con Vida, estamos formados por un microcosmos de miles de millones, elevados a máximos exponentes de entes Vivos, células, átomos, iones, Energía, que nos conforman puesto que sin cada uno de ellos, nosotros no seríamos el mismo, y al contrario, sin nosotros como un todo, ellos tampoco serían. Lo podemos expresar a través de *Sin Título*, 1999, **(f.518)**.

Si extrapolamos esta "idea" (Platón). Y en vez de hematíes u otras células, hablamos de individuos humanos y que el conjunto de todos y cada uno de nosotros, más los que ha habido y los que habrá, formamos un ente único llamado "humanidad", y si jugando con esta "idea" pensamos que el mismo ADN, y quién sabe si otros, tienen tantos millones de átomos, que le sobran para ir formando cada uno de los seres que se han ido formando de generación en generación... "Somos uno": conceptualizado en *Flor blanca*, 1996, **(f.490)**.

Nuestra mente tiene motivos científicos en la actualidad para aceptar estos "conceptos" (Sócrates), y otros muchos que no conocemos pero podemos intuir. Ya nuestros ancestros, y entre ellos griegos y árabes, citaban que todos los cuerpos y astros emitían emanaciones-radiaciones y que con ellas se influía sobre los demás, pero no sabían de su realidad como lo sabemos nosotros en la actualidad; como por ejemplo la serie de Mendelejev, de elementos químicos, conocidos y numerados, sabían que les faltaba conocer algunos elementos, y que estos tenían que corresponder a un número determinado y a unas características determinadas.

Y los han ido hallando: *Sin Título*, 1997, **(f.501)**.

No podían ni soñar que se pudiese volar, aunque como Ícaro en la mitología y Leonardo en sus inventos lo intentaron y hoy vamos a la luna; y

tampoco podíamos soñar que pudiésemos ver dentro de nosotros mismos; ni estar viendo lo que está sucediendo en este momento a miles de Kms. de distancia; y aunque se imaginaban que todos los cuerpos emitían unas emanaciones, que especialmente las sonoras, más perceptibles, nos dan posibilidades de poder ejercer influencia sobre otras personas y animales, no podían ni soñar que en este aire que nos rodea, existen, como queda citado anteriormente, miles de millones de “algo que ni vemos ni tocamos, ni olemos y que con nuestros sentidos limitados no captamos”, pero que con artulugios ideados por los hombres, sí que los podemos captar y manejar incluso, produciendo efectos en aparatos y personas a distancias inverosímiles y a través de obstáculos que parecían impenetrables, y que incluso se formen cuerpos o se deshagan a miles de Kms. de distancia; tal como podemos conceptualizar en *Paisaje acotado*, 1989, **(f.439)**.

Y si el ser humano es capaz de hacer y deshacer cuerpos sin tocarlos ni verlos. ¿Por qué no podemos aceptar que exista Algo o Alguien, superior a nosotros que pueda hacernos o deshacernos de la forma que quiera y no como quiera yo o el vecino y siendo o dependiendo de este mismo SER, éstas mismas ondas, vibraciones, fuerza, Energía, o lo que sea?. El ser humano tiene “la vida pendiente de un hilo” y vive encerrado en él y su mundo, y por encima éste Algo o Alguien superior a nosotros, que puede hacer o deshacer cuerpos sólidos, líquidos o gaseosos, a su aire; expresado en: *Comiols II*, 1988, **(f.427)** y en *El Ser y el espacio*, 2000, **(f.72)**.

Sabemos que con sólo manejar la temperatura podemos lograr que la misma sustancia; H₂O, el agua; pase a sólida, hielo; líquido; agua o gas, vapor de agua, que con solo enfriarla podemos devolverla a la consistencia y forma; Hildebrand nos dice que “la relación de la forma con la apariencia debemos, sobre todo, poner en claro la diferencia en el modo de percibirla”. Con este fin tomamos el objeto, su contorno y fondo, como dado y, asimismo, el ángulo en el que está situado el espectador con respecto a él, y suponemos el punto de vista del espectador solo como más cercano o más distante, modificable. A la forma abstraída, obtenida en parte directamente por medio del movimiento y en parte de la apariencia, la llamaremos forma real del objeto que queramos. Y lo

mismo podemos hacer con tantas otras sustancias como el hierro etc. Lo expresamos en *Nube sobre blanco*, 1993, **(f.466)**.

El bioquímico Juan Oró, que estudió el origen de la vida afirma: "Provenimos de polvo de estrellas y en estrellas nos convertiremos"; tal como lo podemos conceptualizar en *Sin título*, 2002, **(f.564)**.

Juan Oró descubrió el misterio del origen de la vida, (sintetizó la adenina, parte del ADN) fue un descubrimiento trascendental, pues la "adenina" es una molécula capital desde un punto de vista bioquímico, ya que forma parte de los ácidos nucleicos, las moléculas genéticas y también de las coenzimas, sin las cuales no pueden tener lugar los procesos metabólicos. Sus experimentos contribuyeron a que hoy en día podamos afirmar que la mayor parte de los componentes bioquímicos esenciales para la vida pueden derivarse de unas diez moléculas fundamentales de origen cometario²³¹; lo conceptualizamos a través del lienzo *Sin título*, 2001, **(f.541)**.

3.6.1.2. ¿Qué es la vida?

"La vida – escribió Novalis- es la enfermedad del espíritu". En ese caso, ¿no deberíamos investigar que es el espíritu si queremos saber qué trastorna nuestras vidas?²³².

Para François Mitterrand, la vida es la suma de unos momentos privilegiados. Cada uno de ellos evoca lo que fue y genera lo que vendrá²³³.

Desde siempre, el ser humano ha intentado clasificar todo aquello que le rodea para poder entenderlo con mayor facilidad. Ya en tiempos antiguos, intenta ordenar y entender la inmensa biodiversidad que le

231 RICART, M. CERRILLO, A. "Oró se convierte en polvo de estrellas". *La Vanguardia*, Barcelona 4 septiembre, 2004, p. 29. Oró es bioquímico; autor de numerosos trabajos sobre el origen de la vida: síntesis no biológica de sustancias orgánicas y sobre el análisis de los sedimentos orgánicos en rocas.

232 En SATZ, Mario. "La nueva espiritualidad. ¿Qué es la enfermedad?". *La Vanguardia*, Opinión, Barcelona 3 de septiembre, 2004, p. 21.

233 WIESEL, Elie. *François Mitterrand- Memoria a dos voces*, El País, Aguilar, Madrid 1995.

envuelve, embarcándose en una empresa que continúa aún durante nuestros días, todavía existen un sinfín de especies por clasificar e incluso por descubrir. Sin embargo, desde esos principios de la clasificación biológica, se encontró con un obstáculo a salvar: ¿qué es lo que se considera vivo? ¿Cómo definir la vida?

La materia viva y la inanimada comparten los mismos constituyentes básicos: partículas elementales, átomos y moléculas.

Actualmente, la ciencia no sabe con certeza cómo surgieron las primeras moléculas de ADN, sólo que a partir de ellas evolucionó la vida en el planeta, la imaginación nos puede llevar a *Sobre un camino blanco 1*, 2002, **(f.519)**.

Desde la aparición de esta molécula, base de la vida, se originan los primeros organismos vivos, que posteriormente evolucionarán adoptando las formas más peculiares y dando lugar a los seres más diversos, entre ellos el ser humano. Y es toda esta cadena de acontecimientos acaecidos, tanto en el Universo como en nuestro planeta, la que nos ha conducido a todos a ser lo que somos²³⁴, *Almendros*, 1999, **(f.517)**.

La vida: ¿Cómo se nos da o se nos quita ?. ¿Qué sucede cuando se nos quita y vamos desapareciendo lentamente, o por incineración, desaparece la materia?²³⁵. ¿Nuestra materia suma de micromaterias? ¡NO

234 TOHARIA, Manuel. y NÚÑEZ, Ramón. *Op. cit*, p.17.

235 ALANIS, Joan Martí. *La Vanguardia*, 15 de noviembre 2002, Barcelona, p.38: Alanis es obispo de Urgell y copríncipe episcopal de Andorra, afirma que "incinerar" implica (es) negar la resurrección y advierte que con las cenizas se pueden "dispersar otros auténticos valores". Incinerar a los difuntos es "negar la inmortalidad del alma y la esperanza de la resurrección". Esta moda de reducir a cenizas a nuestros muertos "maquilla la muerte y niega la esperanza cristiana". Opina que no cree que el recurso a la incineración, en detrimento de los entierros tradicionales, sea una casualidad, y sospecha que esta nueva tendencia esconde "ideas subyacentes más profundas" que conducen "a una cultura postcristiana". Quemar a los muertos puede interpretarse como una afirmación "de la insignificancia del individuo más allá de la muerte". Va incluso más lejos al afirmar que la costumbre de incinerar se inscribe en "la cultura de usar y tirar, como se hace con un bolígrafo o con un mechero". Y después se pregunta: "¿Hay que correr tanto para destruir el testimonio último de la memoria histórica de una persona que podría ser un valor para la humanidad?". El prelado del Alt Urgell recuerda que para los cristianos el eje central de la fe de la Iglesia es creer en la inmortalidad (del alma) y la resurrección. Banalizar sobre la vida y el hecho de la muerte "estaría en la línea de un pensamiento postcristiano". ¿Quién se las queda?- ¿La esposa del segundo matrimonio, la del primero, los hijos ?. Incluso recuerda que el reparto de algunas de estas cenizas ha llegado a los tribunales, se han encontrado urnas en containers, urnas en las orillas de las playas producto del oleaje, etc. etc., aparte que nadie te asegura que dichas cenizas sean las

desaparece!. Nuestro pequeño macro-microsoma, formado por millones y-ones y-ones de "microsomas" que ni vemos ni captamos; este micro infinito, individualizado, sigue existiendo.....: *Flores sobre negro I*, 1999, **(f.519)**.

Pero ¿Qué es la vida?. ¿Es algo real?. Todos aceptamos que existe, por el sólo hecho de existir nosotros mismos, aunque no sea una realidad cuantificable, a modo de materia valorable, como posiblemente tampoco lo son nuestros pensamientos, que pueden ser eficaces y reales. De lo cual no dudamos. Tal como conceptualizamos en *Dos árboles*, 1989, **(f.436)**.

¿Podemos pensar que sea Energía (según fórmula de Einstein: $E = mc^2$), o diferentes manifestaciones de Energía?. O más bien podemos aceptar que la Energía sea una emanación o manifestación de la Vida para influir sobre nosotros.

Sea como sea el Big Bang se hizo realidad para nosotros, aquello que ya lo era para el Autor del mismo y por lo tanto el Universo y sus manifestaciones, sean Energía, materia (Heráclito), Vida, derivan y dependen del Mismo.

Ahora bien, además de la vida que tienen los animales, plantas, y decíamos también los minerales, que en un tiempo se formaron, y sabemos de muchos cómo se van acabando o destruyendo; en el ser humano, se da también, algo personal y esencial que es el Alma, representada a través de *Almendros en flor*, 1999, **(f.515)**.

del difunto familiar o amigo (se han encontrado cadáveres que en teoría fueron incinerados en su momento). En el Reino Unido se incineran un 71% de los fallecidos; en cambio en Italia un 5%. El Código Canónico permite la incineración, aunque recomienda más la sepultura de los cuerpos: "La Iglesia aconseja vivamente que se conserve la piadosa costumbre de sepultar el cadáver de los difuntos; sin embargo, no prohíbe la cremación, a no ser que haya sido elegida por razones contrarias a la doctrina cristiana": tal como podemos expresar en *Tierra roja 2*, 2002, **(f. 548)**.

4.6.1.3 - ¿Qué es el alma?

Desde las civilizaciones más primitivas, ya se insinúa la idea de que existe un alma que al morir la persona va al reino de los muertos. Ésta idea se va repitiendo constantemente y los vivientes impetran concesiones de favores a estas almas y les ofrecen sacrificios. Luego ya, en las civilizaciones maduras intelectualmente como la griega y la romana, quieren precisar más, y autores como Platón, la consideran como la personalización de aquel individuo que perdurará en el más allá, pero quizás no deja muy clara la diferencia entre vida y alma, tal como podemos conceptualizar en *Sin título*, 1995, **(f.483)**.

Posteriormente se la define o etiqueta como la parte espiritual del ser humano que comprende funciones psíquicas como “entendimiento, voluntad y sensibilidad” y que por lo tanto, conforman las características intrínsecas de aquel individuo, podríamos decir su “esencia, su personalidad”, lo que le hace ser Él, lo cual nos puede llevar al lienzo *Del jardín*, 1997, **(f.505)**.

Vernor Vinge ²⁵¹, nos dice: “La naturaleza en realidad es un lugar catastrófico donde ocurren enormes desastres”: conceptualizado en *Camino*, 1998, **(f.514)**; si no investigamos, nuestra especie “desaparecerá”, a continuación afirma que dentro de 30 años habremos creado una criatura cibernética más inteligente que nosotros mismos, Vinge dice que se limita a aplicar la conocida ley de Gordon Moore; éste fue uno de los fundadores de microchips Intel, y en 1975 demostró que cada dos años estábamos doblando la capacidad de los microchips y que ese ritmo se mantendría en el futuro” lo podemos expresar a través del lienzo: *En flor 1*, 2002, **(f.547)**.

Vinge dice que sus cálculos en la teoría de la singularidad tecnológica le dicen que dentro de 30 años la inteligencia artificial “superará al cerebro humano”: tendremos PC y redes de ordenadores por todo el planeta que “serán más inteligentes que nosotros”.....: *Tierra roja 2*, 2002, **(f.548)**.

- Lluís Amiguet. ¿Tener más capacidad de microchip significa también más inteligencia?

- Vernor Vinge. Hummm. Esa pregunta me recuerda las quejas de quienes decían hace diez años: "¿Para qué queremos ordenadores más potentes? No se puede hacer nada con ellos". La capacidad generará los usos y por tanto la inteligencia, no se preocupe. Esa grabadora que lleva Vd. tiene una capacidad que consideraban exagerada e inútil hace tan sólo unos años. Lo conceptualizamos en *Sin título*, 1997, **(f.501)**.

-Ll. A. ¿Y como puede Vd. medir la capacidad de nuestros cerebros para compararla con la de las máquinas?

-V.V. Hans Moravec, del laboratorio de inteligencia artificial de la Universidad Carnegie Mellon, calculó la capacidad computacional de los humanos. En realidad, nuestras conexiones "son muy lentas", pero consideradas en conjunto son de una complejidad que hoy supera mil millones de veces a cualquier ordenador construido. Nuestros ordenadores hoy son muy estúpidos y cualquiera que trabaje con ellos se lo puede explicar.

Pero recuerde la ley de Moore. Y piense que ahora mismo podemos construir una máquina que será más inteligente que nosotros.

Para ello se requiere una fuerza laboral de al menos dos personas de distinto sexo, aunque carezcan de capacitación científica, y tras un período de nueve meses.

Lo que quiero expresar es que no es tan difícil llegar a crear una máquina tan inteligente como nosotros. La gran pregunta es ¿qué pasa, según Moore, dos años después de haberla creado?. Lo podemos imaginar a través del lienzo.....: *Nubes negras*, 1991, **(f. 459)**.

-Ll. A. No me asuste.

-V. V. Que tendremos una subespecie de origen humano dentro del reino animal.

Razonemos por analogía. Si queremos saber cómo nos tratará un ser superior pensemos: ¿cómo tratamos nosotros a los seres de inteligencia inferior?

-Ll. A. Fatal. Muy mal.

-V. V. Piense un poco más. Primera hipótesis: la máquina superior nos trata como nosotros tratamos a los animales. Segunda hipótesis: la máquina superior nos trata como nosotros tratamos a los niños. Tercera hipótesis: nosotros no seremos tan humanos después de haber creado esa inteligencia artificial superior ni la máquina será tan mecánica.

Nos habremos integrado en un nuevo ser millones de veces más inteligente de lo que somos. Ésa es mi teoría.....: *Caminando sobre blanco 3*, 2002, **(f.551)**.

-Ll. A. ¿Dentro de 30 años?

-V.V. Sí, eso dice mi hipótesis de la singularidad tecnológica sobre el cálculo de Moore. Lo que sostengo es que sólo con que el progreso tecnológico se mantenga a la velocidad de hoy.....Puede haber retrocesos y frenazos en nuestra evolución, pero si no hay grandes cataclismos me sorprendería mucho no haber llegado a la superación de nuestra inteligencia natural en ese tiempo. Y creo que eso será simplemente evolución natural. Somos parte de los planes de la naturaleza, lo podemos expresar en.....: *Sin título*, 1999, **(f.516)**.

En realidad: las peores catástrofes para nuestra especie todavía las causa la naturaleza. No sólo terremotos, maremotos, volcanes o glaciaciones, sino también los accidentes siderales.....: *Sin Título*, 1999, **(f.518)**.

- Ll. A. Meteoritos bombardeándonos.....

-V.V. Sí. Hay una especie de fe tonta en que, si nos cruzamos de brazos y charlamos bajo el sol sin contaminar nada, la vida será amable con nosotros...: *Memoria de la Segarra II*, 1989, **(f.432)**. En cambio, lo cierto es que si nos cruzamos de brazos "el fin de la especie está asegurada", pero si apuramos hasta el fondo nuestras posibilidades.....: *Memoria de la Segarra I*, 1991, **(f.511)**.

- Ll. A. ¿Qué.....?

- Ll A. Todo esto, ¿no es ciencia ficción? *Signos sobre blanco 1*, 2000, **(f.538)**.

- V. V. Pues que podremos considerar toda la historia hasta ese día de dentro de 30 años como el modesto prólogo de la verdadera historia de la humanidad inteligente; lo podemos expresar en *Caminos*, 1999, **(f.524)**.

- V. V. Claro. ¿Y qué? También lo era Julio Verne y muchos otros cuyas Predicciones jamás se cumplieron, pero consiguieron hacernos pensar sobre nuestras posibilidades como humanos.....: *El marco limita el camino*, 2001, **(f.543)**.

El alma. En el libro de la claridad, texto cabalístico provenzal del siglo XII, se insinúa que "el alma del hombre es soñadora y que si éste le niega crédito a su actividad onírica enfermará, en tanto que si le hace caso su vida futura será saludable. Ya que está demostrado que soñar o, incluso, como quería Bachelard, ensoñar, es una actividad que nos protege de la opaca rutina poblando nuestro corazón de imágenes sugestivas y catárticas. La psique, nuestra psique, sueña para liberar la energía sobrante y también para reordenar nuestro destino"²³⁶; tal como podemos conceptualizar en *Paisaje ocre*, 1987, **(f.416)**.

En esta tesis, que es lo que nos trae esta investigación, lo que está claro es que un lienzo "tiene alma o no la tiene" y este concepto está en la psique de cada uno de nosotros, dependiendo del listón cultural o formación de cada ser humano.....: *Nube y lluvia*, 1990, **(f.446)**

Santana, con su guitarra, dice: venimos de la luz y vamos a la luz.....y que estamos de visita en este planeta, tal como lo podemos intuir en *Ocre con flores*, 1997, **(f.507)**.

Oteiza dice:

"De la nada era la luz / solamente luz / Dios crea lo oscuro / y de lo oscuro de la noche / nace el día / y en el día de la luz nace / la sombra.

Espacio verde con huevo, 1973, **(f.349)**.

²³⁶ SATZ, Mario. "Qué es la enfermedad - La nueva espiritualidad". *La Vanguardia*, Barcelona 3 septiembre, 2004, p. 21.

Que no es ausencia negativa / de la luz / de la noche al día / en la sombra de la tierra subimos / en las noches al cielo”.

Dos nubes, 1993, **(f. 467)**.

Oteiza. Filosofía Vasca.

A continuación comentaremos desde un punto de vista filosófico: ¿Qué es el infinito?, (la curva cerrada es una limitación, la línea recta es el infinito) como tema arraigado en la obra de Joan Hernández Pijuan y más, con el paso del tiempo....lo podemos conceptualizar en: *Sin título*, 1996, **(f.492)**, *Granada*, 1999, **(f.532)**, *Sin título*, 1997, **(f.501)**, *Del jardín*, 1997, **(f. 505)**, *Memoria del Sur 2*, 2002, **(f.559)**.

“Nos cuesta aceptar y no llegamos a comprender, “el infinito, el gran infinito”, el “macrocosmos”. Pero menos podemos comprender que existe el “micro infinito”, hemos ido avanzando hacia conocimientos reales cada vez menores, “células, átomos, iones, electrones, energía (sin masa valorable, pero real), pero si nos quedamos aquí sería un tope y no habría infinito, y el infinito es una realidad”. Entre otras muchas cualidades, cada obra de Hernández Pijuan, nos ayuda a conocer mejor el mundo y la vida.

¿Puede ser porque el macro-infinito está formado por todo este micro infinito?. Es el infinito, lo conceptualizamos en.....: *Sobre un paisaje verde*, 1992, **(f.465)**. En esta obra de Hernández Pijuan, cuando llega teóricamente al final, vuelve a empezar y así.....encarna el infinito.

3.7. Vida y genoma.

El científico Francis Crick, en el año 1952 descubrió la doble hélice de ADN junto a James Watson y sentó las bases de la actual revolución genética de la medicina y la biología; murió el miércoles 28 de julio 2004, a los 88 años. Crick descubrió a los 36 años junto con James Watson, de 24 años, como estaba construida la molécula ADN. Medio siglo más tarde, la

obra de Crick y Watson impregna toda la investigación biomédica. Si no se hubiera descubierto como funciona el ADN, no hubiera nacido la biotecnología; no se hubiera secuenciado el “genoma humano”; no existiría el diagnóstico prenatal; no hubiera nacido la oveja Dolly; no habría investigación sobre células madre; no se hubieran desarrollado los nuevos tratamientos contra el cáncer basados en el perfil genético de cada tumor; no se podría utilizar el ADN en los tribunales para identificar culpables o exculpar a inocentes; no se investigarían chips de ADN para futuros ordenadores; tal como lo podemos representar en el lienzo *Sin título*, 2001, **(f.541)**.

Después de la guerra mundial se interesó por “la división entre lo vivo y lo no vivo” y empezó a preguntarse cómo los mecanismos de la herencia pueden estar codificados en el ADN. Crick y Watson recibieron el premio Nobel de Medicina y Fisiología en 1962. Posteriormente Crick orientó sus trabajos hacia la biología del desarrollo para comprender cómo un ser vivo puede formarse a partir de un código genético, postulado que podemos intuir en el lienzo *Sin título*, 2002, **(f.554)**.

En el año 1977 se instaló en el instituto de Salk de California, donde centró sus investigaciones en comprender el funcionamiento del cerebro; elemento que representamos en *Sin título*, 2002, **(f.556)**. “Su opinión es que no hay un alma inmaterial como la proponen las religiones, sino que todo está en el cerebro” y que “todo lo que vemos sentimos, pensamos y experimentamos, está controlado por la química del cerebro, no por ningún espíritu interior”; a continuación dice que “un hombre que siempre tiene razón no es probable que haga gran cosa” y como colofón final opina que si la iglesia cree en una vida después de la muerte, ¿porqué no hace experimentos aceptables para demostrarlo?²³⁷. Muy discutible, pues el ser humano necesita para subsistir creer en algo más; el ejemplo lo tenemos en EE.UU. con la cantidad de sectas que proliferan, su tesis es demoledora; lo podemos representar a través del lienzo...:

237 SAN DIEGO/BARCELONA. (Agencias y redacción). “El descubrimiento de la doble hélice de ADN sentó las bases de la actual revolución genética de la medicina y la biología”. *La Vanguardia*, Barcelona, viernes, 30 julio, 2004.

Reencontrando un paisaje conocido 2, 2003, **(f.566)** y *Sin título*, 2002, **(f.564)**.

La transición entre los siglos XX y XXI ha dado lugar a una nueva y revolucionaria etapa para la humanidad, marcada por los descubrimientos sobre el genoma humano. Llegar a la Luna o dominar la energía del átomo pueden ser menos importantes que haber descifrado el ADN, la molécula de la que están hechos los genes de todos los seres vivos, tal como podemos intuir e imaginar en *Sin Título*, 2002, **(f.555)**.

Una de las cuestiones más excitantes que existen en la biología es descubrir como surgen los genes en la naturaleza, cual es el proceso evolutivo por el cual se crean nuevos genes continuamente; sabido es que un gen son unidades fundamentales que controlan funciones y actividad de los organismos vivos. Los genes se renuevan continuamente, es un proceso dinámico de nacimiento y muerte. Mayuang Long dice que su gen es el resultado de la unión de los trozos de genes aparentemente inservibles, es como la reencarnación de dos secuencias rotas en una nueva secuencia funcional. Este gen codifica una hormona que permite el reconocimiento sexual. Es un gen muy reciente, tiene dos millones de años, que, en la evolución, equivale a un día en la vida de un hombre, tal como lo podemos observar en *Sin título*, 1995, **(f.479)**.

La evolución es un proceso dual, compuesta de un componente aleatorio y un componente necesario. Las mutaciones generan nuevas variantes y algunas de estas nuevas combinaciones, aunque funcionan de forma rudimentaria, mejoran la adaptación de los individuos. Estos individuos mutantes tienen más descendientes y se acaban imponiendo y el gen perfeccionándose, lo podemos expresar en....: *Sin título*, 1995, **(f.482)**.

No sabemos adonde nos lleva la evolución, es absolutamente abierta. La selección y la evolución es un proceso miope, sólo ve lo que en un momento determinado necesita para sobrevivir. A la evolución no le preocupa que seamos más inteligentes o mejores personas. Los organismos sólo quieren perpetuarse, el azar es la fuerza creativa de la evolución. Los genes influyen sobre el fenotipo, sobre el cuerpo. La mente

no es más que el resultado del fenotipo, pero a la inversa no funciona; lo podemos expresar en *Paisaje ordenado*, 1995, **(f.484)**.

El genoma se autorregula, hasta ahora se pensaba que no se autorregulaba; nuestro genoma, visto como un mecanismo, está muy lejos de ser perfecto y el bagaje genético no ha parado de evolucionar. Somos seres en proceso, pero Long dice que no cree que el genoma tenga ninguna dirección. Nuestras actitudes influyen en nuestra vida, pero no la evolución, que se mide en millones de años y está regida por el azar²³⁸, tal cómo lo podemos expresar en *Sin título*, 1999, **(f.518)**.

El código genético es el lenguaje universal de la vida, que expresa cómo han de desarrollarse, cómo son, como funcionan y cómo se perpetúan todos los organismos, desde los más simples a los más complejos. Es un idioma común para todos los seres vivos que pueblan o que han poblado este planeta, tal como podemos representar y sensibilizar en *Sin Título*, 2002, **(f.556)**.

Cada organismo se caracteriza por su propio "manual de instrucciones", que llamamos genoma. Dentro de una misma especie, los genomas de cada individuo son ligeramente diferentes. Cada una de las células de un organismo contiene un ejemplar de ese conjunto de instrucciones. Es como una extensa biblioteca cuyos libros -los genes- contienen toda la información que el individuo necesita para formarse, nacer, vivir y reproducirse. Estos libros, cuyo texto está escrito en el lenguaje del ADN, se almacenan en determinadas ocasiones en estanterías - los cromosomas-, lo cual nos puede llevar conceptualmente a *Flores sobre negro I*, 1999, **(f.519)**.

La información contenida en el genoma desarrolla dos cometidos principales: crear las proteínas que constituyen cualquier organismo y condicionar tanto su desarrollo como su funcionamiento, y también actúan como almacén de esa información para transmitirla a la descendencia, tal como podemos sentir en...: *Sin Título*, 2001, **(f.541)**.

El genoma encierra, pues, el secreto de la vida. Pero es sólo un punto de

238 LONG, Mayuang. "He sido el primero en ver cómo surge un gen". Experto mundial en genética evolutiva. *La vanguardia*. Contraportada, Barcelona, 28 de agosto 2004.

partida. El futuro de cada organismo dependerá además de otros factores externos, tanto físicos como biológicos, e incluso culturales en el caso de los seres humanos²³⁹; conceptualizándolo en.....: *Sin Título* 2002, **(f.555)**.

Lo que bajo nuestro punto de vista; la síntesis y la obra de Hernández Pijuan está dentro del campo de la ciencia.....descubierta.....y por descubrir.

Para finalizar este capítulo, a continuación citaremos un verso de Carlos Bousoño:

Pasan los años fatigados, lentos
como bueyes en campos amarillos,

Signos sobre un espacio (paisaje) dorado, 1976, **(f.374)**.

y en la llanura inmensa que se alarga
crepuscular, aún no sabemos
si toda la labor ha sido inútil.

Pequeño doble paisaje, 1972, **(f.342)**.

Y ahora gastas los pies contra las piedras del camino

Caminos, 1996, **(f.485)**.

despacio, como si no te importara demasiado el sendero,

Camino, 1996, **(f. 489)**.

demasiado el arbusto, la encina, el jaramago,

Espacios milimetrados, "Acotación de la Encina", 1975, **(f.372)**.

la llanura infinita, la inmovilidad de la tarde

239 LOPEZ MONTEAGUDO, Nuria. *Vida y Genoma*. Es responsable de la Sección Vida Y Genoma, Museu de les Ciències "Príncepe Felipe". Ciudad de las Artes y las Ciencias, Conversaciones con Nuria Lopez, Valencia, 2004.

infinita, allá abajo, en el valle de piedra

Proyecto para un paisaje, 1991, (f.460).

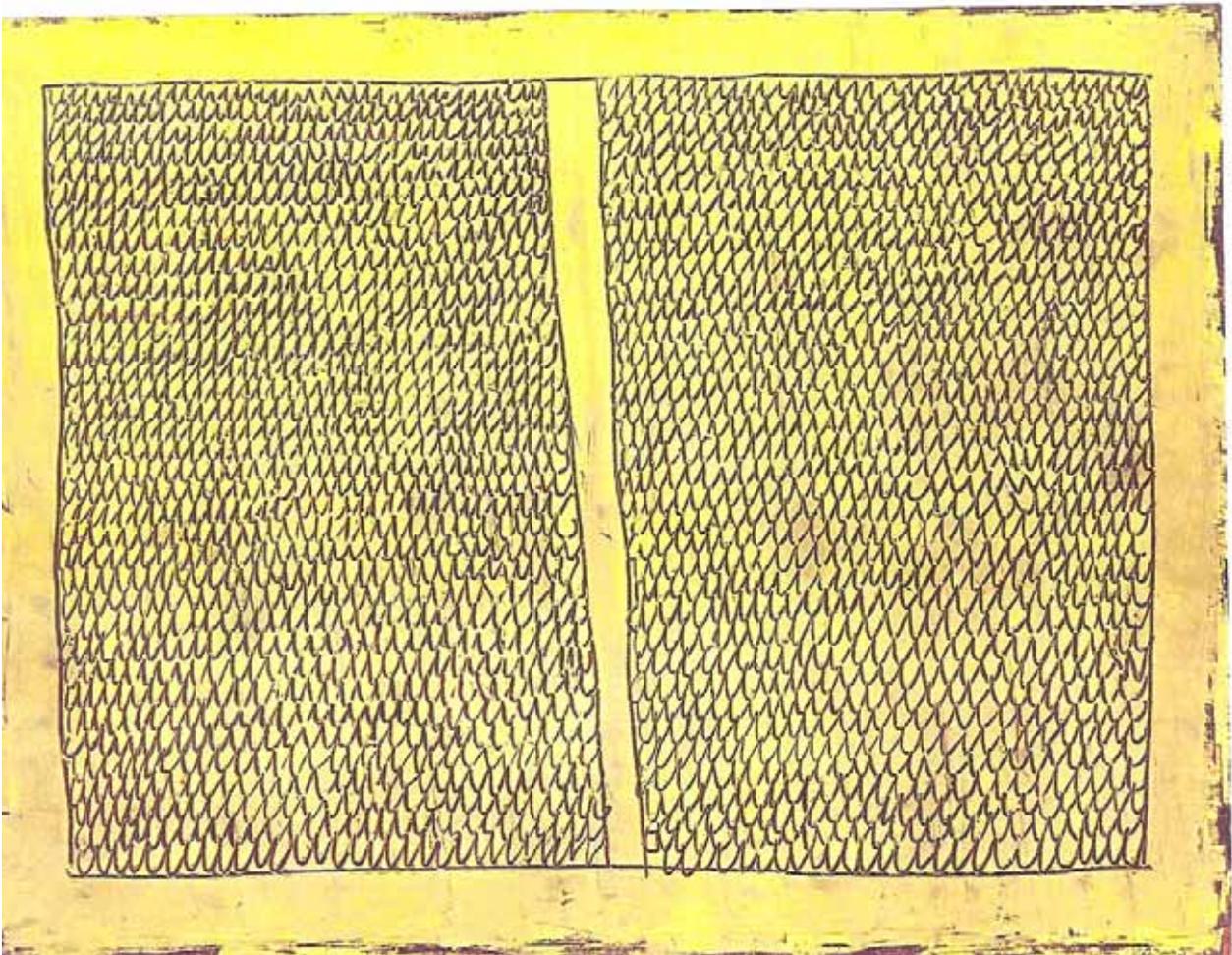
que se extiende despacio esperando despacio

que se gasten tus pies, día a día,

contra las piedras del camino.

Memoria de la Segarra I, 1998, (f. 511).

Carlos Bousoño



Memoria de la Segarra I, 1991-1998, 1988, 165 x 216 cm., (f. 511).

4. BLOQUE IV.

**EL CONCEPTO DE ESPACIO PICTÓRICO EN
LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.**



Rumor de lluvia, 1991, 30 x 60 cm., (f. 455).



Esbozo para un espacio verde con una encina, 102 x 73. 1974



Espacios milimetrados. "Acotación de un encina", 1975, 90 x 116 cm., (f. 372).

4. BLOQUE IV. - EL CONCEPTO DE ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.

4.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES.

4.1.1. *Espacio y materia.*

Joan Hernández Pijuan afirma algo a lo que no todos los pintores dan importancia: "si se entra en la pintura, es necesario conocer sus leyes". Una de estas leyes es lo que llamamos el espacio pictórico. Si la pintura, desde el Renacimiento se plantea como una especie de ventana que recorta fragmentos de la realidad, el siglo XXI nos enseña que esta idea no es más que un acuerdo, una convención, ya que el soporte sobre el que descansa la pintura y su organización interna crea un espacio distinto.

Hernández Pijuan es consciente de la existencia de este espacio pictórico, y lo demuestra el proceso seguido desde el año 1967, - *Perpendicular A-B*, 1967, **(f.312)** - , momento en el que abandona el ímpetu expresivo, la prioridad del gesto y lo representativo, y se adentra en las citadas "leyes" de la pintura. Su obra de los años setenta, pautada y estricta como pocas, tiene mucho de aprendizaje, como podemos ver en - *Dos encinas-Encina* -, 1975, **(f.371)**; *Espacios milimetrados* y *Acotación de la Encina*, 1975, **(f.372)**. No es hasta los años ochenta, que empieza a dominar el terreno, - *Paisaje*, 1988, **(f.419)**-, iniciando un proceso de depuración que culmina en la década de los noventa, con *Rumor de lluvia*, 1991, **(f. 455)**, para llegar a principios del 2000 con una pintura más moderada pero de igual o mayor intensidad - *Signos sobre blanco 1*, 2000, **(f.538)**-. Dicho espacio le ha llevado a replantearse cuestiones tan determinantes como la dimensión de cada obra, ya que, por mucho que el motivo inspirador coincida, nunca será igual un paisaje pintado sobre una tela cuadrada, horizontal, o vertical; es más, se puede decir que serán

paisajes totalmente diferentes. Así, por lo general, en Hernández Pijuan el cuadrado es más denso y cerrado, - *Paisaje ocre II*, 1987, **(f.416)**-, el vertical tantea medición, escala, -*Vertical luz y Vertical sombra*, 1977, **(f.376)**-, y el horizontal se caracteriza por su amplitud, -*Tríptico II*, 1977, **(f.377)** -.

Tener conciencia del espacio pictórico, sin embargo, no basta. En Hernández Pijuan existen recorridos paralelos igualmente imprescindibles. Uno de ellos es la noción de paisaje, que liga de un modo natural a la pintura. Partiendo de la idea de que "el hombre siempre ha marcado el paisaje para construirlo a su imagen"²⁴⁰, es sorprendente como Hernández Pijuan vincula la sensación de iniciar un proyecto personal con el descubrimiento de un espacio propio de la pintura, independiente y autónomo. Sabe perfectamente cuando se concluye la toma de contacto con el medio, y a partir de qué momento los resultados aspiran a ser personales.

Otro aspecto no menos importante es la mirada. Toda pintura define un modo de mirar y la de Hernández Pijuan quiso, durante años, detener el tiempo, medirlo. Vitalista como pocos, necesita unir vida y pintura, pero la autonomía de ésta le exige ser selectivo. Por eso de un campo de trigo elige un color, una vibración, que resuelve con pinceladas minuciosas e insistentes, mientras margina el motivo. El resultado descubre lugares en el que el tiempo transcurre distinto.

Ahora bien, desde que establece su estudio en La Noguera la materia empieza a cobrar protagonismo. Una materia opaca, casi monocroma, se diría monacal si no fuera que los colores (amarillo, ocre, verde, blanco, negro) permitiesen interpretaciones paisajísticas. Porque Hernández Pijuan continúa observando en clave de paisaje, y los formatos de sus obras indican que sigue siendo fiel al espacio pictórico, pero ahora es la pastosidad de la materia la que domina los cuadros, enfatizándola con la

240 POISONET, Jean Marc. *Natures: una travesa per l'art contemporani*, Catálogo exposición Museu d'art Contemporani, MACBA, Barcelona, 2000, p. 25.

introducción de una línea que, a su vez, al recordar los límites del espacio de la pintura restablece el equilibrio.

Se produce entonces el encuentro definitivo: por un lado conoce el medio, acepta y reafirma sus leyes; y por el otro las pone en relación con su modo de ver y sentir lo que le rodea, siempre curioso e intranquilo, buscando retos que le animen, que le ahuyenten del conformismo, “lo que no puede, según sus palabras, permitirse un pintor”.

4.1.2. *Los lugares: el paisaje.*

Es importante rastrear a un pintor en los espacios en los que trabaja; ayuda a entender lo que sucede a su alrededor y por lo tanto en su mente. El caso de Hernández Pijuan es evidente pero no exento de complicaciones.

Sus lugares comunes son Barcelona y los paisajes de la Noguera (Folquer y la sierra de Comiols), donde tiene sus dos estudios, y al mismo tiempo, emparejada, se encuentra la pintura. A través de ella el artista se convierte en una especie de viajero dinámico pero inmóvil, mientras que de sus viajes reales (a Évora, a Granada, etc.), lo que transmite es un sentimiento, una evocación tan sintética que tal vez informe más de quien la pinta que de lo pintado. Aún así, y a pesar de prescindir de los detalles, en cuadros como *Évora rosa II*, 1991 (**f.451**) se percibe un rumor lusitano, del mismo modo que una casa o un ciprés solitario recrean su paisaje ilerdense, o las redes cristalinas de *Azulejos en Granada II*, 1994, (**f.474**), nos llevan a la Alhambra.

Existe una diferencia clara entre los dos estudios que se complementan: el tiempo se vive de un modo distinto. Barcelona es el espacio donde las cosas suceden a un ritmo que la pintura aspira a detener; la Noguera es todo lo contrario, un paisaje generoso en provocar sensaciones pero detenido en el tiempo; es el contacto directo con la pintura, la pintura en bruto: paisaje de pintura. Un espacio amplio, un entorno abierto. Hernández Pijuan consigue entresacar de cada uno sus virtudes. Tener un estudio un par de pisos encima de donde vive, le permite aprovechar ese

tiempo que la ciudad hace escaso, y solventar toda urgencia; por otro lado la Noguera le garantiza el poder aislarse en un recinto en el que se respira pintura.

Para imaginar otros paisajes es necesario insistir en la pintura. La precisión con la que habla de obras ajenas, buscando ese modo de tamizar las sombras en el que Tanizaki asegura reside el pensamiento oriental, resulta siempre estimulante²⁴¹.

También hay que resaltar su modo de recurrir al silencio. Su obra es poética encerrando esas claves de emoción y misterio; en otra vertiente Hernández Pijuan nos habla de la palabra. Su obra está entrelazada por silencios. No existen saltos bruscos y, curiosamente, cuando necesita separar, elige la renuncia, la limpieza. Son silencios, sin embargo, de intensidad: preguntan, inquietan. Sus silencios recuerdan un proverbio chino: "Las únicas palabras que merecen existir son las que son mejores que el silencio"²⁴². Pese a que insiste en su condición de marginal en este campo, es capaz de transmitir sus ideas con un exquisito paralelismo hacia sus imágenes. Las pruebas: dos discursos que cuentan con el débito añadido de su vinculación académica.

El texto de su tesis doctoral, "Pintura i Espai: Una experiència personal" (1988-1989)" es una entrada limpia en lo propio, una disección sin ánimo de culto excesivo de la propia persona, que contiene algunas de las páginas más bellas e intensas escritas por un pintor español en la segunda mitad del siglo XX. A su vez en el discurso de apertura del curso académico 1994-1995, la generosidad y la ironía se reparten protagonismo. Leer estos textos, ver las imágenes y pasear por Barcelona y La Noguera equivale a tener todas las cartas en la mano para entender su pintura. Todas salvo una, como el pintor suscribió: "abrir los ojos sin prejuicios, dejarse interrogar por la pintura, admitir que es también y sobre todo, un sistema ideal de conocimiento"²⁴³.

241 TANZAKI, Junichiro (1886). *El elogio de la sombra*, Ediciones Siruela, Madrid, 1994, p. 88.

242 En SANCHÍS, Imma. "Mejor crear el futuro que padecerlo", *La Vanguardia*, Barcelona 9 julio 2001, p. 35.

243 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. Extracto del texto que acompañó a las obras que

4.2. EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.

El origen de Joan Hernández Pijuan, educado en una familia de claro compromiso cultural, aunado a su aprendizaje artístico, sitúa su ideología artística dentro del ámbito del sentido del orden y el sentir clásico, cierta plenitud en las resoluciones, un modo consciente de valorar la luz y una predisposición a centrar los motivos. Nos dice Hernández Pijuan que, ni familiar ni culturalmente había tenido ninguna relación con la pintura; solo su afición le lleva a emborronar cartones sin apenas mayor pretensión que la de intentar imitar a alguno de sus admirados pintores.

Su obra se caracteriza por una gran honradez en los planteamientos y en las soluciones. Poco a poco, sin ruido, el artista va avanzando mediante búsquedas severas; sin prisas, mucho más lento que los demás afanados tras las cosas nuevas. Sus obras son hijas unas de otras, por una continuada, prudente pero segura evolución crítica, y el resultado es la alta solidez y la excepcional calidad material de dichas obras.

Suerte que su obra a través de los años (el tirar del hilo) es una referencia; lo importante es la correlación de su mensaje, en especial a partir del año 1967. Sin embargo Hernández Pijuan no imitó a De Chirico, quien desde su pintura metafísica, precursora del surrealismo, evolucionó hacia un estilo que imitaba el arte clásico, y, como anécdota, mezclaba las fechas, pues tenía la teoría de que dichas fechas contribuían al surrealismo de su obra²⁴⁴.

4.2.1. *Autoanálisis de su obra. La filosofía del pintor.*

Hernández Pijuan afirma que el resumen de su obra expuesta en el año 1980 en la Galería Academia en Salzburgo, podrá ayudar a comprender

configuraron la Tesis doctoral, *Pintura i Espai: una experiència personal*, dirigida por el Dr. D. José Milicua Illarmendi, presentada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, febrero 1988.

244 GOMBRICH.Ernst .H. *El sentido del orden*, Gustavo Gili, Barcelona 1980, p.144.

su proceso aunque seguirá teniendo sus dudas, porque en aquello que realmente pretende ser su propio yo es en sus pinturas y estos escritos suyos no serán más que elucubraciones producidas en este otro momento, evidentemente más racional que en aquel en que la belleza singular, el gozo, el dolor o el mismo dramatismo del momento de la creación está presente. Su pintura, en la que el espacio visual ha sido desde el momento en el que adquiere plena conciencia de lo que hace, una preocupación constante en la que el verdadero problema es el encontrar un espacio como protagonista total del cuadro. "Un espacio abierto del paisaje vivido y no un espacio más imitativo. "Un espacio, afirma, como elemento vivo del cuadro y no como fondo sobre el cual uno dibuja o sitúa". "La vivencia personal y el ejercicio de esta vivencia me hará comprender la validez del 'vacío' como elemento de composición y romper con los esquemas adquiridos en los que se nos da por entendido que los elementos válidos están marcados solamente por lo que uno dibuja y no por los espacios-positivo, negativo - que el dibujo genera. El vacío, que circula no sólo entre los elementos sino en el seno de cada elemento, suscita un flujo invisible que lo arrastra todo en un movimiento vivificante de transformación. Este vacío totalizador, lejos por tanto de hacer que la composición sea floja, contribuye a la densidad del cuadro, del que se desprende una impresión de angustiosa inquietud y, al mismo tiempo, de profundo consentimiento (por parte del hombre que participa de las emociones de la naturaleza)". El cuadro *Comiols II*, 1988, **(f.427)**, está dominado por el vacío; éste provoca un estallido que produce un movimiento centrífugo debido a las montañas (ondas) de Comiols. Sumidas en ese movimiento, las montañas que componen el cuadro siguen un orden ondulante: las cumbres parecen fundirse en cascadas para luego volver a saltar en olas de montañas. En esta poderosa rotación, el hombre que contempla el cuadro, es el único elemento estable. Cada punto debe ser una semilla sembrada que siempre promete

nuevos brotes²⁴⁵. Es una manera de "ver", de convertir el espacio en algo que uno mira"²⁴⁶.

Hernández Pijuan nos dice que habrá también, en este largo noviazgo con el espacio, un intento de comprensión visual de los límites de la superficie del cuadro. "No sé si ello obedecerá a mi incapacidad en aprenderme los centímetros de los bastidores de tamaño universal. En realidad mido el espacio señalando la dimensión con las manos en un afán de vivirlo, verlo, aprehenderlo como si tuviera que meterme dentro para entenderlo. De ahí mi incapacidad de trabajar a partir de bocetos ya que será siempre a partir de la superficie elegida que, como soporte, generará, a partir de su mismo formato, de sus propias dimensiones, el que acabará siendo el cuadro"²⁴⁷.

Hernández Pijuan continúa afirmando que: "si la práctica de la pintura, es más una forma de conocimiento que la comunicación, me interesará más el como lo digo que lo que quiero decir—entendido ello como tema -, si alguna vez he dicho que pretendo obtener unos resultados muy claros, he pasado, para llegar a ellos – cuando lo son -, por continuos procesos de dudas y cambios. Siempre he pensado que una de las grandezas del arte o, mejor dicho, de la práctica del arte estará en la sorpresa, en la sorpresa entendida como enriquecimiento de nuestro conocimiento y de nuestra sensibilidad. Evidentemente que no en la sorpresa temática, pero si en esa <nueva> solución que aparece sobre el espacio pictórico, en el hecho de encontrarse con lo desconocido o en lo que no ha estado experimentado. Puede ser una pequeñísima aportación pero la vibración de una nueva salida puede ser suficiente. Esta vibración siempre estará en el 'como' y no en el 'que' (.....)".

245 Cfse : CHENG, François. *Vacío y Plenitud*, Ediciones Siruela, Madrid, 1993, p. 32.

246 FERÁNDEZ CID, Miguel. *Hernández Pijuan, Joan. Una experiencia personal. Espacios de Silencio, 1972-1992*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Del 2 de febrero al 5 de abril de 1993. Ministerio de Cultura, Madrid 1993, p. 31. Extracto del texto que acompañó a las obras que configuraron la Tesis Doctoral *Pintura i Espai: una experiencia personal* que dirigida por el dr. D. José Milicua Illarmendi, fue presentada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, el mes de febrero de 1988.

247 *Ibidem*, p. 31.

“Digo todo esto porque podría parecer más justificable haber presentado una obra más seriada, una obra con un punto de partida y su desarrollo temático. Una propuesta de trabajo regulada desde la teoría. De todas formas eso no puede ser así puesto que mi manera de entender la pintura difiere de estos formalismos”²⁴⁸.

La obra de Hernández Pijuan se caracteriza por ser él uno de los grandes artistas que vive la sensación de “soledad”, sumergiéndose en la misma; en el fondo busca su YO interior, que ni se marchita ni envejece con la edad, que sabe prevalecer en lo eterno, en sus paseos; *Paseando por Folquer, (f.1)*. “Yo salgo al campo, que aquí es tan hermoso, que lo encuentro quizás más agradable en invierno que en verano”, escribía Monet a Frédéric Bazille en diciembre de 1868; lo que Monet deseaba era traducir sobre todo el efecto de este tema: “el silencio tranquilo, la luz rasante de un sol escondido, las sombras azuladas del cerco de la nieve, la urraca negra inclinada sobre el cerco como sobre la línea superior de un pentagrama musical”²⁴⁹.

Sin duda, existen ciertas características de Hernández Pijuan que lo acercan a Rothko, Franz Kline, Barnett Newman, así como otros pintores de la llamada Escuela de Nueva York, situación que se repite en el caso de varios pintores españoles expresionistas como Saura, Millares, Guerrero etc.

También es significativo, en su trayectoria artística, donde el artista expone: su galerista. El artista dice: “No soy un pintor de los llamados habilidosos (...) Yo me muevo en un terreno muy limitado” (...). “En pintura lo que es difícil es seguir, no hay que renunciar a los momentos bajos porque siempre estarán en función de la época anterior y de la que tiene que venir”²⁵⁰. También habla de la mirada frente al modelo, sobre la selección de elementos y como situarlos sobre la luz, el color, etc. ¿Cómo y por donde cortar?. Y el traspaso de esta mirada. El diálogo en este caso, será a tres bandas. Cuando el modelo no está, este diálogo será doble y la necesidad de anular el vacío de la tela con algo que tenga sentido se

248 *Ibidem*, p 33.

249 Bayle, Françoise. *Entender mejor la pintura en Orsay*, Artlys, 2001, p. 52.

250 En GARCIA BANDRÉS, Luis J. *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 abril 1979, p. 35.

hace difícil: "La pintura es como la vida, es un hecho libre y tiene que reflejarte a ti mismo. Vas poniendo en el cuadro lo que te pide. Aunque tengas un estilo, no debes ser esclavo de él"²⁵¹.

Marcel Proust escribía: "Una obra de arte que encierre teorías, es como un objeto sobre el que se ha dejado la etiqueta del precio" y Gustave Flaubert añadía: "La vida debe ser una continúa educación". Aplicado al arte si esta continua educación existe se plasmará en lo que Hernández Pijuan dice, "una obra es hija de otra, tirar del hilo".

4.2.2. *En torno al artista. Referentes culturales.*

"Pon todo lo que eres en lo mínimo que hagas".

Fernando Pessoa.

"Todo pasa; sólo el arte robusto es eterno".

Thèophile Gautier.

*"La música callada
la soledad sonora".*

San Juan de la Cruz.

*"Llega un momento en la vida
en el que tomas un camino
y caminas únicamente
por tu propio paisaje".*

De Kooning.

"De la comunicación nace el silencio".

Tiziano Terzani.

*"¿Quién dice que la pintura debe parecerse a la realidad?"
El que lo dice la mira con ojos sin entendimiento.
¿Quién dice que el poema debe tener tema?
El que lo dice pierde la poesía del poema.*

251 En L.C. *El Día*, Zaragoza, 11 diciembre 1985, p. 17.

Pintura y poesía tienen el mismo fin:

Frescura límpida, arte más allá del arte".

Su Dongpo (Su Shi).

A continuación pretendemos, que con una buena parte de las palabras de Hernández Pijuan, y diversos comentarios relacionados, definir su propio reflejo y entendimiento del camino de su obra. *Paseando por Folquer (f.1)*, define la doctrina de Hernández Pijuan: Es la fuerza de su silencio.

Caminant. - *Caminando 1*, 2000, **(f.534)**.

La pregunta inevitable de l'entrevistador: Un viatge a peu, com els que fas, també suposa un viatge interior?. Dic que no, i sé que immediatament el viatge i jo perdem categoria. El caminant escriptor/pintor voldria trobar un critic rigorosament literari, però gairabé sempre és psicoliterari. Sembla que el caminant, en comptes de voler conèixer i explicar el páramo de Sòria, o parlar amb qui se'l mira a Antas de Ulla, hagi de tenir com a objectiu del viatge l'autoexploració íntima. <Coneix-te tu mateix...>. Inenarrable pretensió, monumental narcisisme. <Tots els camins porten a mi>, doncs?. El vici temerari de la introspecció, una psicopatologia que, aixó sí, té prestigi.. Afortunadament, conèixer-se un mateix és impossible. Ho vaig dir una vegada a algú, que aspirava a aquesta engrescadora revelació. <Suposem que, efectivament, t'acabes coneixent de debò. I si un cop t'has conegut, t'emportes un disgust?...>

Un viatge a peu és un viatge a l'exterior d'un mateix. Un intent higiènic de desprotagonitzar-se. Contra la vanitat d'autodefinir-se, el plaer d'inventar-se.

A cada passa, l'home que es mou renuncia a una posició que havia adquirit. De la mateixa manera que, després de cada passa, la "mica de pols que ha alçat el caminant torna a caure sobre el camí, però els grans de pols no s'hi posen en l'ordre d'abans".

A les finestres dels trens antics hi havia aquest Avís: <És perillós abocar-se a l'exterior>. Potser per aixó hi ha qui vol evitar aquest risc abocantse a l'interior. Penso que només es pot caminar de Poble en poble si no se sent hostilitat contra el món. On la gent t'acull fàcilment, una gent que no s'ha autoexplorat mai ²⁵².

Josep M^a Espinas.

Kenneth Clark nos dice que "sin duda alguna, todo arte es, en cierta medida, ilusión: transformación de la experiencia para satisfacer una necesidad de la imaginación²⁵³. Sabido es que lo genial es intemporal.

Hernández Pijuan afirma: "Para mi, 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 en el fondo tampoco se produjo – y sí me ha gustado preguntarme con frecuencia, quizás con demasiada frecuencia, el qué es y para qué sirve la pintura, lo que me ha llevado a que aquello que creo aprendido se me hace aburrido seguir". "A pesar que pintar sin convicción, sin aventura, debe ser una acción sin sentido alguno". Al decir Hernández Pijuan que no es un pintor lineal recuerda a Turner que pintó con un estilo absolutamente fuera de su tiempo: quizá haya sido el primer gran artista en hacerlo. Ni siquiera obras expuestas como *Lluvia, vapor, velocidad* tienen la menor relación con nada de lo que entonces se hacía en

252 ESPINAS, Josep M^a. *Temps afegit*, Ediciones, La Campana, Barcelona, noviembre, 2001, p. 27.

253 CLARK, Kenneth. *Civilización*, Alianza Editorial, Madrid 1984, p. 66.

Europa. En 1840 debían haber parecido disparatadas y, en efecto, se solía aludir a ellas como “otra de las bromas del señor Turner”²⁵⁴.

A pesar de ser una cita larga, la incluimos porque define perfectamente el trayecto creativo de Hernández Pijuan: “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 mi 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. (...) A veces ese diálogo-prosigue Hernández Pijuan, 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 si estará porque ahí se inició el nuevo proceso y porque “pintar no es sólo poner sino también es quitar - también es tapar. 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. (.....) En raras ocasiones llego a realizar el cuadro ‘pensado’ ya que en la realidad del estudio, en la realidad de la

254 *Ibidem.*, p. 122.

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 porque al reencontrarlo podrá haber perdido su sentido. (.....)

He trabajado y sigo trabajando con materiales muy tradicionales, óleos, acuarelas, guaches, 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"²⁵⁵.

Hernández Pijuan es de temperamento mediterráneo, abierto a la captación del mar, con sus tamizados azules y verdes, claros e intensos; abierto de horizontes, en los que queda reflejada la influencia de la misma transición. No es persona que viva estacionada; lienzos o pinturas nos presentan al artista que paso a paso evoluciona y se identifica con el estudio de los tiempos y las necesidades que exigen los mismos.

El artista, en sus reflexiones, afirma: "La práctica de la pintura es una forma de conocimiento y no tanto de comunicación como generalmente se afirma; es una forma de aprendizaje continuo en que nunca estamos seguros donde estamos y como estamos, en el que la duda está siempre presente. No es un hecho puntual ya que no acepta ni principios ni finales lógicos. Habrá que aprender que la pintura no es algo para hacer bonito sino que es algo para dar un sentido. Ha de ser reflejo de uno mismo y tiene que partir de la necesidad de pintar. Tendrá algo de hobby sobrepuesto a la profesión. La pintura es un aprendizaje continuo, la procesión sigue yendo por dentro', yo sigo dando vueltas a mis dudas..... Esta práctica de la pintura, por el hecho de ser más directa, por ser mi propio reflejo, sin trampas dialécticas ni ambigüedades, por el hecho de ser la obra que yo escogí hacer y en la que, por eso mismo, 'deberé correr mis propios riesgos'; por el hecho de ser, en fin, mi propia verdad, ha de ser

255 FERNÁNDEZ CID, Miguel. *Op. Cit.*, p. 45.

– o así tengo que creerlo - mucho más válida que mis propias palabras, evidentemente más generales en palabras sobre palabras, en retóricas o bien en el de querer explicar y, a menudo, justificar unas realidades descubiertas en la Especulación Artística, que los filósofos o los teóricos pretenden siempre confundir con la filosofía o la teoría, la reflexión de la cual será siempre la misma práctica pictórica y en el vivir.....También quiero apuntar que la teoría o la misma reflexión que al margen de la obra pintada pueda desarrollar el artista, será perecedera y que ésta se verá siempre modificada por las 'pasiones' de cada momento creativo. El ritmo de su pintura se convierte en un ambiente y en una atmósfera, no necesitando nada más. La pintura es un ritmo y una sensación".

Hernández Pijuan continúa afirmando; "En raras ocasiones llego a realizar el cuadro pensado 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 podría haber perdido su sentido"²⁵⁶.

I Ching dice. "Quien posee claridad al emitir un juicio acaba con cualquier pensamiento negativo. El sabio es aquel que se atrae a la gente con su modestia. Aquel que sabe comportarse con modestia siempre podrá contar con un hombre en el que apoyarse. Modestia, experiencia y energía son tres armas con las que podemos garantizar el éxito". El secreto del éxito reside en escuchar. De hecho, sólo quien escucha conoce, quien habla, no; es mucho más valiosa la emotividad interior que la dictada únicamente por las formalidades²⁵⁷.

256 En L.C. "El día". Zaragoza, 11 diciembre 1985, p. 26.

257 I CHING. *El libro de las respuestas*, Grijalbo, Barcelona, 1999, p. 31.

4.3. EVOLUCIÓN DEL ESPACIO PICTÓRICO

4.3.1. Años cuarenta: sus inicios.

Eran los tiempos de las tinieblas de los años cuarenta. A la vuelta del servicio militar asiste a los cursos de la Escuela de Bellas Artes (l'Escola de Llotja). El artista comenta que el paso posterior por la Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi, después de un primer aprendizaje en la "Llotja", añadirían bien poco a su cultura artística. Exceptuando el inicio de libertad conseguido con D. Miquel Farré o - en este caso sí - el aprendizaje conceptual de lo que tiene que ser el grabado, más que su propia técnica. Asimismo Hernández Pijuan recuerda las horas de discusión e ilusión con condiscípulos y amigos en las clases de Antoni Vila i Arrufat, que fueron el verdadero motor de sus inquietudes y de su curiosidad.

Hoy en día "el arte no suministra nuestras necesidades habituales; nuestras necesidades e intereses se han desplazado a la esfera de la representación y, para satisfacerlos, debemos recurrir a la reflexión, a los pensamientos, a las abstracciones y a las representaciones abstractas y generales²⁵⁸. Hegel en la *Introducción a la Estética*, afirma que el arte mismo, tal y como es en nuestros días, está destinado a ser un objeto de pensamiento".

Además de la ya citada influencia de Antoni Vila i Arrufat, recibe la del pintor Antoni Clavé y París. París significa descubrir los niveles óptimos de libertad en todos los campos de la creación artística, pero también en los de la conducta y el de los hábitos personales, peldaños que era menester escalar. Le sirvieron para aprender a diseminar la gama de colores. La influencia de sus orígenes, así como la de sus progenitores, se podría enlazar con su propia sobriedad en la utilización de elementos y con este gusto por los espacios solos (nos puede recordar a Giotto, un espacio para

258 COMBALÍA DEXEUS, Victoria. *La poética de lo neutro*, Ediciones Anagrama, Barcelona 1975, p. 42

cada elemento), de silencio que más tarde quedarán reflejados en las superficies de sus cuadros.

El artista comenta que tras una estancia de un año y medio en París se libera de las limitaciones de una visión provinciana a las que había estado sometido, lo que le permite comenzar a adivinar lo que sucede en el resto del mundo, así como tener una visión en directo de lo que, mitificado por la distancia y la ignorancia, se le abre ahora delante y que tendrá que juzgar por sí mismo. Aquel momento constituyó para él un descubrimiento constante y diario de lo que ya era el arte de la primera mitad del siglo XX.

Tenía la necesidad de ver, de aprender, de empezar a encontrar ese espacio visual que va a ser su preocupación casi constante y, también, tema, a partir del momento en que las influencias adquiridas colaboran a conformar su propia realidad. Siempre a partir de sus gustos, de sus preferencias, de su sensibilidad. Y quiero referirme a estas cosas que le marcan profundamente, a esas que le dieron canales de entendimiento o de provocación y que fueron dibujando su sensibilidad que ya desde un principio está marcada por un gusto por la sobriedad, una primera concepción de 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. Platón razonaba de la siguiente manera: en el hombre hay dos clases de conocimiento, el sensible y el intelectual; luego tiene que haber dos clases de realidad: la sensible o material y la inteligible o inmaterial. Pareciéndole que toda realidad encerrada en el mundo en el que estamos inmersos era cambiante, individual y concreta, defendió la existencia de otro mundo, un extramundo, donde vivían las ideas o realidades inteligibles, esto es, universales, necesarias, permanentes, objeto de la ciencia o conocimiento intelectual. En fin, admitió una "doble realidad, la inteligible o auténtica y la sensible o aparente, sombra de la primera".

"Llegar a mi concepción del espacio-nos comenta Hernández Pijuan-ha sido un proceso lento de comprensión y de transformaciones. Es la pintura la que ha generado mi propio proceso crítico y mostrado los

caminos de mi libertad y, con ellos, mi aportación, que por todo ello, pienso como válida para la enseñanza".

En París, expone en la Ciudad Universitaria, en el Club du Tableau y en el salón de la Jeune Peinture. El artista empieza a pintar en serio en el año 1947. De esta época tiene dos paisajes bajo el signo de Van Gogh.

4.3.2. Años cincuenta. Hernández Pijuan esquematiza su expresionismo.

En el año 1950 se integra en el grupo Inter-nos. Podemos constatar que en su obra ha optado por enlazar pintura y paisaje, como por ejemplo: *Paisaje de Horta*, 1950, **(f.300)** -, influenciado por el pintor José López Obrero.

El arranque de Hernández Pijuan se produce en el inicio de los años cincuenta, dentro de este pulso expresionista con el que muchos pintores jóvenes buscan reafirmar la vocación de la que nacen, pero no tarda en aparecer un ánimo organizativo y, tal vez lo más importante, una sobriedad a la que se mostrará fiel, incluso en los momentos de factura más gestual.

En el año 1953, realiza las primeras exposiciones colectivas con obras de estilo expresionista, trágico y de resonancia existencial, y participa en la II Bienal Hispanoamericana de Arte en Barcelona, importante exposición que amplía perspectivas con su populismo o indigenismo. Esta síntesis establece correspondencia entre el grupo Sílex y la ola de la llamada poesía social.

En el año 1955 nace el "grupo Sílex", formado por Hernández Pijuan, Eduard Alcoy, Carles Planell, Josep M. Rovira i Brull y Lluís Terricabras. Enfatizando la conexión entre el arte moderno y el arte prehistórico; la estética del grupo corresponde a una especie de expresionismo, con tendencias hacia al primitivismo y al simbolismo gráfico. Después, la dependencia cultural de la inmediata posguerra y de la única influencia extranjera que se había infiltrado durante los años cuarenta – la italiana de los Sironi, Campigli, Marini y los Manzú- marcan sus primeras obras, con el

populismo y el indigenismo de sus paralelos hispanoamericanos o las influencias de la pintura más hierática y frontal que se podía ver en la I Bienal Hispanoamericana de Arte de los primeros años cincuenta, ejemplos son los aguafuertes *Silla*, 1954, (f. 600.1), con posibles influencias de Van Gogh; *Figura*, 1955, (600.2), con reminiscencias de Antoni Clavé; *Figura*, 1955, (f. 600.3) en la que aparece la flor y la litografía *Naturaleza muerta*, 1957, (f. 600.4), en la que aparece la manzana. Elementos como la flor, la manzana irán apareciendo en sus obras en el transcurso de los años.

A los veinticuatro años aproximadamente, adopta una posición abstracta y antitradicional que lo lleva al informalismo (reduccionismo). Las obras que expone en las galerías Jardín de Barcelona, son deudoras de los artistas italianos anteriormente citados, mezcla de magia, metafísica y una particular retórica arquitectónica.

En el año 1956 como miembro fundador del Grupo Sílex participa en varias exposiciones con pinturas expresionistas, de carácter existencial. Sobre los signos, reflexionaron Eduard Alcoy, que construye ritmos con pocos colores que se expanden a partir de un centro, y Joan Hernández Pijuan.

Este mismo año esquematiza su expresionismo, que muestra ya una cierta preocupación por los volúmenes, gusto por la sobriedad, y una clara voluntad de ordenar los elementos. En sus lienzos abundan las composiciones densas de materia, con alusiones al paisaje castellano. Su visión de la ciudad amurallada de - Ávila, *Paisaje de Ávila*, 1956, (f.301)-, en la que contrasta los volúmenes y el plano abatido en el que la representa, recuerda cierta deuda con Rafael Zabaleta. Más que admitir totalmente dicha influencia, esta comparación está dentro del espíritu de los pintores que en España muestran su rechazo hacia posturas tradicionales, sintonizando con prácticas no siempre conocidas en directo (desde Picasso a los pintores matéricos de la Escuela de París). Son cuadros que transmiten una idea de la pintura como medio de interrogar lo próximo, lo visto, lo vivido. A pesar de que en algunas telas tienta el gran formato, el modo de trabajar es denso, expresivo construyendo las

imágenes de forma minuciosa e insistente. Todo ello nos lleva a recordar Las ciudades invisibles de Italo Calvino quién escribe “El día que los habitantes de Eutrapia se sienten asaltados por el cansancio, y nadie soporta más su trabajo, sus padres, su casa y su calle, las deudas, la gente a la que hay que saludar o que saluda, entonces toda la ciudadanía decide trasladarse a la ciudad vecina que está allí esperándolos, vacía y como nueva, donde cada uno tomará otro trabajo, otra mujer, verá otro paisaje al abrir las ventanas, pasará las noches en otros pasatiempos. Así sus vidas se renuevan de mudanza en mudanza entre ciudades que por la exposición o el declive o los cursos de agua o los vientos se presentan cada una con ciertas diferencias de las otras”²⁵⁹.

En los años 1956 y 1957 el artista participa en la III Bienal Hispanoamericana de Arte y en los IX y X salones de Octubre de Barcelona, exposiciones que le ayudaron a ampliar y reforzar aquel tipo de perspectiva con sus paralelos hispano-americanos.

En el año 1957 empieza a estudiar grabado y litografía en la Escuela de Bellas Artes de París. Su estancia le permite un contacto directo y una interpretación personal del arte informal, así como el estudio del grabado y la litografía. En dicha Escuela de Bellas Artes vivió e interpretó directamente el informalismo, con un estilo denominado abstracción expresiva, o incluso expresionismo ibérico por sus componentes dramáticos y sociales²⁶⁰. A su regreso a Barcelona realiza su primera exposición en las galerías Syra, junto a los hierros de Luis Terricabras. Este año recibe el Premio de la Dirección General de Bellas Artes. El espacio del cuadro, sus límites y el dinamismo del gesto indicaban el sentido de una búsqueda que a partir del año 1959 dio a su posterior pintura.

En 1958, recibe el segundo premio de pintura “Peintres Résidents” de la Cité Universitaire de París en Barcelona, realizando por ejemplo, *Pintura*, 1958, **(f.302)**, aproximación al arte informalista, con claras reminiscencias de Oscar Dominguez.

259 CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*, Editorial Minotauro, Buenos Aires, 1974, p. 31.

260 TRIADÓ, Juan Ramón. SUBIRANA, Rosa Maria. CALVO, Elena. *La Pintura Catalana. Los Protagonistas de los siglos XIX-XX. Joan Hernández Pijuan*, Skira Carroggio Edicions, 1993, Barcelona, p.146, 147.

4.3.3. Años sesenta. *El proceso, el espacio, la geometría y las superficies minuciosamente pintadas.*

A finales de los cincuenta y a principios de los sesenta pinta como manchas antropoides, que ocupan, en gamas casi monocromáticas, la mayor parte de la superficie del cuadro, transformándose en grandes gestos de negro sobre blanco. Es la suya una pintura de acción de contrastes explosivos, violentos, con predominio de negros y blancos: "Yo creo el cuadro como tal, con límites laterales. Y dentro de esos límites, intento crear sensaciones de expansión, de espacio, en el que juegue todo el cuadro"²⁶¹. Era el momento del informalismo al que llego más por recorrido lento, por procesos de eliminación, que por planteamientos más mentales que teóricos²⁶², tal como podemos ver en *Pintura 1960, (f.303)*.

Nos explica: "Había, además, la necesidad de ver, de aprender, de empezar a encontrar ese espacio visual que va a ser preocupación casi constante y, también tema, a partir del momento en que las influencias adquiridas colaboran a conformar mi propia realidad. Siempre a partir de mis gustos, de mis preferencias, de mi sensibilidad, que desde un principio, está marcada por un gusto por la sobriedad, en mi primera concepción de 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. Llegar a esta mi concepción del espacio ha sido un proceso lento de comprensión y transformaciones"²⁶³.

El artista piensa en imágenes, en estabilidad, como demuestra precisamente en los cuadros en apariencia más violentos e informalistas.

261 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. Extracto del texto que acompañó a las obras que configuraron la Tesis Doctoral de Joan Hernández Pijuan. *Pintura i Espai: una experiència personal*, p. 4.

262 En CORREDOR MATHEOS, José. *La Prensa*, Barcelona 4 septiembre 1962, p. 35.

263 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *Hernández Pijuan, Espacios de silencio. 1972-1992*, Exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Del 2 de febrero al 5 de abril de 1993. Ministerio de Cultura, Madrid, 1993, p. 33. Extracto del texto que acompañó a las obras que configuraron la Tesis Doctoral de Joan Hernández Pijuan. *Pintura i Espai: una experiència personal*.

Resultan significativas las diferencias existentes entre estas obras y las contemporáneas de los dos grupos informalistas españoles por antonomasia, Dau al Set y El Paso, tal como podemos ver en, *Pintura 5-63*, 1963, **(f.305)**, *Negro y azul con movimiento lateral blanco*, 1964, **(f.306)**.

Con Alcoy expone de nuevo en el año 1960 en Francfort. También en el mismo año, otras colectivas llevan sus cuadros a Aschaffenburg, (Alemania), Sao Paulo, Montevideo, a la XXX Bienal de Venecia, a Viena, a Nueva York, a Madrid, a Berlín, a Buenos Aires, al Convento dos Capuchinos en Almada, a Lisboa, a Oporto y a Copenhague. En la Sala Gaspar de Barcelona participa en un "Homenaje informal a Velazquez" y en Granollers en el Primer Saló de Jazz, donde recibe el Primer Premio de pintura. Le encargan los decorados para una *Medea Encantadora* de José Bergamín que se estrena en Barcelona.

A inicios de los sesenta, tal como hemos comentado, continúa dentro del informalismo, con obras generalmente pintadas mediante grandes pinceladas negras sobre fondo blanco, muy monumentales, que todo y no ser figurativas, tienen el aire de grandes, trágicas y desoladas crucifixiones. Buen ejemplo es *Pintura 30-62*, 1962, **(f.304)**. Hernández Pijuan afirma; "En mi primera utilización del negro como color, puede realmente haber otros antecedentes además de los de Franz Kline, **(f.71)**. La pintura que configura el grupo 'El Paso', (Antonio Saura), el pintor francés Pierre Soulages **(f.78)**, que me pareció más preocupado por la descripción formal del gesto, posiblemente no tanto en lo que hace referencia al negro entendido como color dramático, puesto que creo que mi entendimiento del negro, en cuanto ya lo utilizo a conciencia, es desde un sentimiento más lírico, más Mediterráneo.....El concepto del negro como color de la pintura oriental, la sobriedad de Zurbarán, la densidad de los negros de Manet, la plenitud del negro de Braque, etc., así como la austeridad de esos paisajes que marcan mis primeros años de adolescencia".

Hernández Pijuan considera importante la influencia del pintor americano Franz Kline: "Sus entramados de negro sobre blanco me obsesionaron. En cuanto a esta primera comprensión del cuadro "como espacio visual no imitativo y del negro como color considero importante su

influencia, mi preocupación ya no estaba tanto en la 'figura', como en las primeras flores o plantas y sí, en un primer estado de concepción de este otro espacio, el espacio como elemento vivo y total del cuadro y no como fondo sobre el que se dibuja o se sitúa y de la fuerza de su grafía, profunda a partir de sus realidades más inmediatas". No era para Hernández Pijuan una manera de descripción formal del gesto. De todas formas, al viajar Hernández Pijuan unos años más tarde a los EE.UU., pudo comprobar la realidad del espacio americano y, con ella, una nueva manera de ver la pintura americana. Por esta razón ahora piensa que la influencia de Kline se le quedó más en la forma que en la realidad de su espacio, de sus estructuras situadas, entrelazadas, diría, "en ese grandioso espacio americano y no en el situado, como el mío, en una Europa mediterránea, mucho más intimista"²⁶⁴.

Hernández Pijuan insiste en que: "Para dar mayor claridad a mi concepto de pintura y espacio, quiero clarificar unos conceptos que siempre consideré, cuando se producían, erróneos. Si se asoció en su día y posteriormente también obras mías con la de algunos artistas que configuraron 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, nunca como en aquel momento he estado más cerca de la interpretación de la realidad, estaba fragmentando visiones de campos reales" (...). "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'

²⁶⁴ *Ibidem.* p. 33. y p. 4.

y darla por terminada, 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" (.....). La libertad adquirida en aquel primer gestualismo, que culmina en la ubicación de un sólo gesto en el espacio, se me convierte en un acto puramente formal en cuanto más se va repitiendo, cuando no hay aventura y aunque intente recuperar mi propia identidad a partir de titular las obras de una manera más próxima de recuerdo de la realidad, fue que se me creó una distancia entre mi yo y la obra. Estas se me convirtieron en 'académicas', en el gesto por el gesto"²⁶⁵.

La dialéctica forma – fondo, la podemos relacionar con Mallarmé. En su poesía simbolista se diluyen los contornos rígidos del poema para dar paso al simple 'evocar'. Del mismo modo, a nivel pictórico, el impresionismo abrió una nueva era basada en sugerir movimiento, mediante la ambigüedad del signo y el contacto más íntimo con el entorno. El resultado de la interacción de ambos es la modificación del espacio en el que se producen las diferentes tensiones; así, los contornos poco a poco pierden su fuerza hasta llegar a diluirse; contribuye el hecho de que se establece una nueva manera de relacionar las formas con los colores y la luz.

Por último, entre formas y fondo surge una interacción sin que exista predominio de un factor sobre otro, es posible que esta relación "forma-fondo" sea la que tiene un mayor interés desde el punto de vista del Informalismo, ya que una de las aportaciones esenciales de la tendencia consiste en que el fondo se convierte en tema del cuadro y el tema se convierte a su vez en fondo, existiendo, pues, una dialéctica de continuidad patente en la ya citada *Pintura 1960*, **(f.303)**.

²⁶⁵ *Ibidem.*, p. 2.

En las obras de Hernández Pijuan, junto a un esquema cruciforme, desgarrado, solía dominar un patetismo que, aunque los recordara, lo apartaba del decorativismo francés de Soulages y de la economía caligráfica americana de Franz Kline, para aproximarlos, en cambio, a la violencia aragonesa de Saura. De este estilo fue su aportación al Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, auspiciado por Alexandre Cirici Pellicer, primero en la cúpula del Coliseum y después trasladado al Museu de Vilanova i la Geltru. Cuando en este mismo año Sweeney vino a Barcelona y pidió a los responsables de dicho museo una selección de artistas para la exposición *Before Picasso, after Miró*, el Museo eligió pocas obras y una de las más significativas fue la de Hernández Pijuan. La exposición se realizó en el Museo Guggenheim de Nueva York.

En el año 1961, un “núcleo” llamado a darle razón de ser, brota en el centro de la tela; lentamente desanda el artista los pasos que anduvo camino del sí propio. Aquí Hernández Pijuan comenta que “empiezan a crearse grandes espacios en grandes silencios”. De la estilización había pasado a los iconos del expresionismo abstracto. En seguida, tiende a quitar a las composiciones el carácter icónico y a dar énfasis a otro aspecto de su naturaleza: el proceso, iniciando una segunda etapa de profundización. El estilo era la superficie, y el icono que ahonda aún más en el contenido, bajo la superficie. El proceso, el trabajo que crea, sostiene el contenido.

En sus pinturas procesuales o gestuales - *Action painting* - de 1962 y 1963, se distingue un núcleo de mancha gestual y un espacio en la cual se aloja el “gesto”. Esta es una de sus particularidades, que caracteriza a su pintura y la separa del informalismo internacional. Algo similar realizó en su campo Tàpies con su pintura matérica de textura, que también aisló en el seno de un espacio de encuadramiento. Los espacios de Hernández Pijuan no son espacios centrados, bastidores, marcos o cenefas, como los de Tàpies, “sino espacios dobles” con separación medianera, como un horizonte, que hacen que sus núcleos gestuales vivan como en la frontera de dos mundos. La ida hacia el proceso, hacia el gesto, es una ida hacia el origen, hacia una pureza inicial. Hemos comentado que en el año 1963

realiza, *Pintura 5-63*, **(f.305)**, en la que la fuerza del movimiento se encontraba concentrada en un punto y explotaba a partir de un foco irradiador.

Alrededor de 1964, esta pureza estaba tan en germen, que un cuadro se reduce casi a un gesto esbozado, ágil y leve. En su constante inquietud e investigación, su búsqueda le lleva a contactar con la actualidad, concretándose su interés por el grabado, actividad que a partir de ahora compaginará con su pintura. El artista reconoce su versatilidad, y aunque en su interior siente que se trata de un lenguaje distinto, la pintura le permite buscar la imagen, gracias a su pastosidad; en cambio, el grabado define la imagen de un modo directo.

El grito de estas telas se abrevia mientras el vacío del fondo crece y se agiganta. Un abstracto de este año 1964 es imprescindible para entender la obra venidera. En éste se perfila un núcleo "como un huevo, estrellado en medio de la tela". El cuadro aparece dividido en dos mitades desiguales, una apaisada, otra inferior, más alta: aquella de un oscuro agrisado, ésta casi negra. El núcleo corrido a la derecha, quiebra en largos y gruesos brochazos el linde de la dicotomía, como vemos en *Negro y azul con movimiento lateral blanco*, 1964, **(f.306)**.

Pero la apertura al mundo "le conduce rápidamente según palabras de Alexandre Cirici a purificarse de estilizaciones (la realidad corregida, idealizada) y de símbolos (la realidad como referencia a algo superior a ella), y a alejarse de un modo de hacer que aún sobrevive, por el típico anacronismo del subdesarrollo cultural, en el conocido estilo municipal de las estaciones de metro y de la escuela Masana"²⁶⁶.

Cuando el artista comenta a Alexandre Cirici su hastío por haber hallado la elegancia del gesto y la sensación de proximidad de la nada, en aquellos momentos pasaba por una crisis semejante.

La etapa posterior a 1964, responde a un nuevo "espíritu de geometría", con intervención frecuente de figuras poliédricas, sobre fondos lisos o con cierta propensión a espacios abiertos, sólo habitados por la concreción

²⁶⁶ CIRICI, Alexandre. "Hernández Pijuan, Pintor del espacio medido", *Cuadernos 9, Guadalimar*, Madrid 1978, p. 26.

de algunas formas amplias, tendentes también a las simplificaciones geométricas. Los objetos deben contar con entidad propia y llegar a ser por tanto indeformables. Ejemplos son "*Paisaje sobre fondo blanco*, 1964", **(f.307)** y *Celda H-16*, 1966, **(f.308)**.

En estos primeros años de los sesenta Hernández Pijuan ha llegado al fondo de la libertad y se encuentra en la frontera de la nada, "ya que la libertad carece de sentido si no se tiene un programa". Sin proyecto no hay acción válida, y sin teoría no hay praxis ya que la teoría es la crítica de la praxis pasada, y el germen de la futura.

Entre 1964-1965, realiza una serie de cinco litografías con las que el editor Gustavo Gili inicia la nueva colección "Las Estampas de la Cometa", galardonadas en el año 1965 con el premio "Maribor" en la VI Bienal Internacional del Grabado de Ljubljana.

En el año 1965 realiza un escaparate para El Corte Inglés de Barcelona, **(f.307 bis)**, en el que queda de manifiesto su interés por la geometría, como posteriormente quedará demostrado, entre otros, en *Perpendicular A-B*, 1967, **(f.312)**.

Asimismo en el año 1965, expone en la Avenida del Paralelo una pintura/poster cuyo soporte es aluminio, **(f.307bis/1)**²⁶⁷. En el año 1998, el artista realiza *Memoria de la Segarra I*, 1991-1998, **(f. 511)**, rellenando los vacíos del póster realizado en el año 1965.

En el año 1966, la nueva serie de litografías "Las Celdas" es premiada en la I Bienal Internacional del Grabado de Cracovia. En ellas el trazo gestual se convierte en un elemento geométrico o anatómico. El artista se interesa cada vez más por las superficies vacías, por la relación entre el espacio y el objeto que lo rodea.

A modo de naturaleza muerta, pinta objetos aislados sobre fondos lisos dando una dimensión metafísica al espacio. Empieza a interesarse primordialmente por la valoración del espacio plástico, es decir, el espacio concreto del cuadro. Reemplaza el signo esbozado, ágil, dinámico de sus pinturas gestuales por un elemento real, simple, estático, apoyándose en

267 HERNÁNDEZ PIJUAN. Procedencia, archivo del artista.

una perfección formal que ayuda a clarificar lo que desea expresar: la resolución de un problema plástico, partiendo de una deducción y procediendo intuitivamente. Se interesa cada vez más por las superficies vacías, por la relación entre el espacio y el objeto que lo rodea. Los objetos deben contar con entidad propia y llegar a ser por tanto indeformables. El mismo desnudo cumple funciones de objeto, como en *Celda blanca*, 1967, **(f.309)**.

Desde el año 1967 pasadas las experiencias básicas de una pintura con programa y proceso, en su obra son típicas las superficies minuciosamente pintadas, "con pinceladas de una increíble precisión". Emprende un camino ascendente, con la reincorporación del "icono"; toma objetos muy puros que poseen un alto grado de plenitud formal, aislados, produciendo la sensación de una cosa íntegra, inmejorable, exacta y real - el huevo, el vaso (la copa) - y más adelante la manzana y la granada. Son acotaciones del espacio sobre el que proyecta su idea, pintando las superficies minuciosamente seccionadas. "El énfasis no reside, pues, en el objeto sino que éste está en función de un espacio cuyas dimensiones visuales dependen de la relación que establece con el elemento real"²⁶⁸. Estas composiciones, de 1967 a 1973 se caracterizan por la creación de un espacio experimental, "claro y oscuro", que hace pensar en La Tour, Caravaggio, en los bodegones de Sánchez Cotán **(f.33)** y en Zurbarán (pinturas del monasterio de Guadalupe: Fray Gonzalo de Illescas, - **(f.3)**). Estos objetos reales dan una dimensión metafísica al espacio.

Pinta, sobre fondos más escuetos aún, con breves y estáticas franjas que realzan la composición y confieren a dichos objetos un valor de situación. Entre uno y otro de estos grupos hay una fase intermedia en la que tales objetos se inscriben o se apoyan en formas poligonales; después, de éstas, sólo subsistirán unas a modo de coordenadas que enlazan o relacionan aquellas entre sí. La evolución se ha efectuado en dos sentidos: el de un reposo y equilibrio creciente, y en el de un progresivo acercamiento a unas formas concretas de la realidad, como en *Geométrico*, 1968, **(f.313)**.

268 En QUERALT, Rosa. "La Valoración del espacio plástico", *Cuadernos Guadalimar*, 1978 Madrid, p. 36.

Hernández Pijuan ha madurado en la expresión subjetiva de las formas o elementos abstraídos de la realidad, ha ido descendiendo a esta última, como aprendiéndola de nuevo. Este aprendizaje no le ha hecho abandonar, antes al contrario, le ha reafirmado más aún en la austeridad que ya en sus etapas anteriores constituía una de sus notas distintivas. Comprendiéndose bien, por ello, la frase de Franz Marc: "En el arte europeo existen pocos, poquísimos cuadros puros. Casi por todas partes se ve la mueca de la vanidad o de la pedantería, de la consideración racionalista o de la frivolidad y, aún en los mejores, surge lo demasiado personal. La 'casta majestad' que flota ante mis ojos es precisamente, la renuncia a todas esas muecas"²⁶⁹. Es justamente esta especie de 'casta majestad' lo que se advierte en sus obras: una supresión de toda hojarasca retórica, que en pintura se da tanto o más que en la literatura, una ausencia de expresividad desaforada; mal del que suelen adolecer todos los expresionismos e incluso una despersonalización, no deshumanización, en el sentido de renuncia a ese yoísmo personal que es uno de los más graves torcedores de todo arte contemporáneo: *Homenaje a Luca Paccioli*, 1968, **(f.313bis)**.

Un inverosímil dominio del oficio, produce la impresión de algo exacto y al mismo tiempo suntuoso. La perfección de la pintura al óleo, de la materia de la mina de plomo y del guache sobre papel milimetrado van desde entonces acompañados de alusiones a procedimientos de composición y a testimonios de medida - líneas, trayectorias, proyecciones, segmentos A-B y diagramas axonométricos - que precipitan al espectador en un mundo donde la geometría, apoteosis de la perfección formal, es una ley a tener en cuenta.

El año 1967 el artista reconoce: "Andaba yo perdido, aquel año, sin embargo, hice muchos grabados". Realiza cuatro exposiciones individuales, en Lubjiana, Zagreb, Maribor y Zaragoza. Exhibe también en Barcelona y en Córdoba. El artista muestra dos cuadros de aquel entonces. En el año 1968, están cerca de la obra definitiva, todavía bien

²⁶⁹ En ARGAN Giulio Carlo. *El Arte Moderno*, Ediciones Fernando Torres, Valencia 1984, p. 652.

actual que acaso no los valore. En uno que él llama "esbozo", aparece esquematizado el diamante de los 'Quatre homenatges'; surgen las paralelas casi imperceptibles que el vacío convierten en espacio; sus tareas de grabador lo llevan acaso a estos perfiles, tal como podemos ver en *Homenaje a Luca Paccioli, 1968, (f. 313 bis)*. Estamos a un paso de la exposición de Venecia del año 1968.

En el año 1968, su "centro" primordial se convertirá en uno de los objetos de entidad propia, intransferibles e indeformables, que acompañan el equilibrio de los espacios.

Desde el primer momento, los objetos que se incluyen, pintados a la manera del Renacimiento, en 'trompe l'oeil' o en hiperrealismo, se presentan en relación con dos hechos importantes: el espacio y la metodología del proceso que, cuando está programado, no se ve materializado por el rostro de un gesto sino por los testimonios de la medida y la composición: líneas, plantas y hasta diagramas axonométricos.

La virtuosa copa de cristal, proyectada en el plano y descompuesta por un poliedro; el huevo proyectado por una rampa oblicua como por ejemplo: *Bodegón con huevo, 1967, (f.310)*; el perfil de moldura en diálogo con un huevo situado en un punto del espacio definido por un paralelepípedo axonométrico; el huevo centrado por un segmento A-B: *Perpendicular A-B, 1967, (f.312)* - ; los huevos en relación con los lados y las diagonales; las copas, en relación con la horizontal, en pie o invertidas; la manzana sobre el plano seccionado; el huevo sobre una trayectoria curva o sobre la base del cuadro, son los protagonistas de sus cuadros. Hernández Pijuan sigue exponiendo en la galería René Metrás, (con la excepción de una exposición de obra gráfica en la Sala Gaspar, en el año 1968). En el período que abarca desde 1968 hasta 1979, aproximadamente, la ejecución de cada lienzo es muy lenta y minuciosa. Hay que tener en cuenta que en esta etapa empieza a encontrar su verdadero camino: patente en *Huevo con huevera, 1968, (f.315)*. *Bodegón con manzana, 1968, (f.317)*; *Doble blanco con un huevo, 1970, (f.319)*.

En su mente bullen los conocimientos captados en su adolescencia. Como base son las prescripciones aprendidas de sus propios maestros, normas estrictas que le sirven de apoyo para sus manifestaciones, pero que ello, una vez asimilado, da paso a su imaginación, que le da relieve a su propia personalidad, al genio de artista que reverbera en él.

Su necesidad de encontrar programas más elementales y manipular otros elementos lo encuentra con la reincorporación del icono con objetos muy puros, objetos con un alto grado de plenitud formal, y la irradiación de aislamiento y la sensación de una cosa íntegra, exacta: "Después de una etapa larga, la verdad es que me sentía extraviado. Cuando empecé mis investigaciones informales me preocupaba mucho la materia pictórica, pero poco a poco la fui abandonando. Sentía, en cambio, un interés cada vez más fuerte por las superficies vacías, por los espacios desiertos, y la relación que hacía falta establecer entre los objetos y estos espacios. Los objetos han de tener una entidad propia, pero su equilibrio sólo se explica en relación con el espacio. A pesar de todo, no lo sabía definir suficientemente bien y así llegué al año 1967, año en que francamente me sentía perdido. El problema lo resolví al descubrir que su auténtica materia era el espacio mismo"²⁷⁰. Con esta afirmación Hernández Pijuan se relaciona conceptualmente con de Staël quien en el año 1952 recupera el objeto, tras haberse afirmado después de su exposición en la galería Jeanne Bucher, como un super - Braque que había sustituido la transparencia luminosa por el dinamismo orgánico de la materia; de Staël asumió la lección del cubismo analítico, la definición del espacio objetivo. Braque le había confesado: "No he podido introducir el objeto hasta después de haber creado el espacio". Este espacio objetivado es el del 'all over', no el del expresionismo americano, sino el de la visión que rechaza la oposición forma/fondo o, espacio/imagen. Jean Luc Daval subraya la simultaneidad de las preocupaciones espaciales de Nicolas de Staël y las de los pintores norteamericanos, especialmente Barnett Newman: "Mis cuadros no se aferran ni a la

270 En BENACH, Joan Anton. *Perfil. Hernández Pijuan*, de Joan Iriarte i Joan Anton Benach. *Ambit Serveis Editorials, S.A.* Barcelona 1985, p. 34.

manipulación del espacio, ni de la imagen, sino a una sensación de tiempo”²⁷¹.

Tal como hemos comentado: “La necesidad de recuperar lo vivido, lo que conocía, lo que quería, lo que estaba cerca de mí, lo que entendía, me llevó a finales de los sesenta a trabajar con mis objetos. Fue un acto reflejo, intuitivo y simple; en el estudio tenía ‘una copa de cristal’, en la que bebía, y quise pintarla en realismo, aislada, sobre un fondo oscuro, el mismo sobre el que podía situar el gesto y en parecida situación sobre la superficie puesto que no dejaba de ser mi espacio: *Tres copas*, 1967, **(f.311)**. (.....). Y, en un momento, pasé a pintar esos objetos muy simples, con un alto grado de perfección formal, con sensación de aislamiento y de cosa íntegra, exacta. La copa como voluntad de realidad, de transparencia, se sitúa sobre un espacio vacío que posiblemente adquiere una dimensión metafísica. Estos primeros objetos, los pinto con voluntad de dar soporte, como elementos mínimamente expresivos, al vacío monocromo sobre el que se sitúan. Configuraban acotaciones o referencias del espacio. Siempre el objeto, en esta relación figura-vacío se me sitúa visualmente delante”²⁷². Es entender la superficie como espacio pictórico: *Gran negro con copa y huevo*, 1971, **(f.328)**.

Hernández Pijuan interpreta naturalezas muertas con objetos, como por ejemplo: *Bodegón con huevo*, 1967, **(f.310)**. Consciente de la “metamorfosis” que se elabora en él, recurre a la expresión esquematizada de su concepción embrionaria, del “huevo”, y en un gran espacio vacío, lo sitúa como punto de atención y mayor enfoque: *Perpendicular A-B*, 1967, **(f.312)**, siendo el centro neurálgico de la mutación que se está operando en el espacio pictórico objeto de este estudio. Es lo que ocurre con la pintura de Hernández Pijuan, detrás de la línea más aparentemente banal está toda su filosofía. Es una manera de ver, de convertir el espacio en algo que uno mira. Por medio de la geometrización de las formas, por el tratamiento del espacio Hernández

271 De STAËL, Nicolas. *Trabajar el vacío hasta el límite*. Miraflores de la Sierra. Madrid, 1996. También AAVV. “Nicolas de Staël”, *Connaissance des Arts*, 2003.

272 En BENACH, Joan Anton. Op. cit, p. 35.

Pijuan se relaciona con la revolución cezanniana por cuanto sus cuadros ya no obedecen a las leyes de lo visible, sino a las de una creación estética que reinventa el espacio de las cosas.

“No es un hombre, una manzana ni un árbol lo que quiere representar: Cèzanne utiliza todo aquello para crear una cosa pintada que produce un sonido totalmente interior y que se llama imagen”. La pintura de Hernández Pijuan es especulativa en la línea iniciada por Piero della Francesca y seguida por el bodegonista Sánchez Cotán y por Cèzanne, como bien observa Kandinsky. Estas palabras de Kandinsky en “De lo espiritual en el arte”²⁷³ pueden aplicarse totalmente a la obra de Hernández Pijuan.

Hernández Pijuan trabaja con tres iconos: “la copa, el huevo y la manzana, además del espacio”. Estos iconos como forma limpia, exacta, se sitúan como una realidad aislada y con la voluntad de dar soporte, como objetos mínimamente expresivos al vacío monocromo en que se sitúan. Estos son unos elementos que se pueden configurar como acotaciones o como referencias de este espacio donde se sitúan, como el punto y el corte que dibuja de forma comedida y la acotación del cielo como el espacio. “Copa, huevo, manzana, prefiguraban como si mi pintura iba a volver al bodegón más o menos tradicional. La cosa, sin embargo, se rompió por el otro lado, por el del espacio, ese espacio en objeto mismo del cuadro”. “Cuando el trabajo está soportado sobre elementos o bien propuestas ‘muy mínimas’, uno corre el peligro de reiteración, de hacer obras fácilmente envejecidas o bien el hecho de estar situadas en unos límites en que los elementos expresivos no se sostienen sino por baremos de sensibilidad pueden hacer aparecer el fantasma de la belleza o bien este dejarse llevar por caminos más en la superficie, unos caminos en que nada más podrá contar la ‘perfección’ formal de la realización: Los elementos realistas que pintaba en primer término me servían como acotaciones del espacio en que trabajaba,

273 En BAYLE; Françoise.*Op.cit.*, p. 186.

pues el espacio me interesaba más que el objeto en sí”²⁷⁴, afirmación que corrobora su *Aguafuerte composición*, 1968, (f.314).

Este espacio se convierte años después en motivo principal del cuadro, a la vez que los elementos (copa, huevo, manzana) desaparecen y surgen las herramientas de su trabajo (tijeras, reglas, centímetros). Lo que antes era espacio - fondo, en la obra se transformaba, pues, en espacio protagonista.

Siempre el objeto, en esta relación figura-fondo, se sitúa visualmente delante. También en la comprensión de la superficie como espacio pictórico, el convencionalismo será la comprensión del espacio a través de lo que ha estado aprendiendo en una perspectiva de tradición renacentista, es decir, en el escenario donde se sitúa. El cuadro no necesariamente ha de ser subsidiario de una escena sino que puede o debe ser él mismo su propio protagonista con la creación de su propio espacio pictórico, y no un espacio imitativo (Remite a la filosofía de *El Arte Ensimismado* de Xavier Rubert de Ventós²⁷⁵). Muchas explicaciones pueden darse del nacimiento de un arte que aspira a la libertad y falta de mediación absoluta cada vez más técnica, más determinada, y con menos lugar para los ‘espontáneos’. “El arte, se dice, trata de realizar en ‘digest’ la libertad expulsada de la actividad cotidiana. Por esto sus obras han de prescindir de todo lo establecido, de toda convención. La intuición o la emoción no cabe en las formas o palabras establecidas, que son siempre insuficientes”²⁷⁶. Podemos añadir el pensamiento de Rubert de Ventós quien observa que “el artista quiere comunicar inmediatamente al prójimo, sin mácula ni lastre del sistema de signos y significaciones establecidos, su contenido de conciencia. Y esta tentación se hace irresistible cuando se trata de expresar lo inefable: el Dios de Escoto Erígena del que nada puede decirse que sea pues el verbo mismo, y todos

274 En MUÑOZ GARCIA, Pedro. “Gaceta del Arte”, Madrid-Barcelona, Año III, nº 52, 30 noviembre 1975, p. 60.

275 RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *El Arte Ensimismado*, Península, Barcelona 1978.

276 GUILLEN, J. *Lenguaje y Poesía*, p. 46. Guillén subraya aquí el común denominador (huida de la realidad) del romanticismo y formalismo.

los atributos imaginables son “demasiado humanos”; el Ser que Bergson o Jaspers creen intuir”²⁷⁷.

Hace patente la dualidad, matizando magistralmente el “Huevo” como simiente de la misma vida, que se desliga de la matriz, para desenvolverse con vida propia, y la “copa” que se bifurca. Todo ello va de continuo matizado con las líneas verticales u horizontales geométricas de separación que han de “imitar lo espiritual con lo terrenal”. Aparece la *huevera*, *Huevera con huevo*, 1968, **(f.315)** y pinta en este mismo año, *Bodegón con manzana*, **(f.317)**. Cézanne afirmaba: “Con una manzana, yo quiero asombrar a París”. En de lo espiritual, en el arte, Kandinsky escribe: “De una taza de té (un vaso), ha hecho un ser dotado de alma, o, más exactamente, ha visto un ser en esta taza. Ha elevado la ‘naturaleza muerta’ al rango de un objeto exteriormente ‘muerto’ a interiormente vivo. Ha tratado los objetos como ha tratado al hombre, ya que tenía el don de descubrir la vida interior en todas partes”²⁷⁸. De igual manera Hernández Pijuan los toma y los entrega al color. Reciben vida, una vida interior y una nota esencialmente pictórica. Les impone una forma irreductible con fórmulas abstractas, a menudo matemáticas, de la cual emana una resplandeciente armonía. Morandi afirmaba: “El objeto no desaparece, pero puede ser absorbido por una presencia inmaterial. De hecho el hábito prolongado ha acabado otorgando a sus objetos estimados el valor de palabras mágicas y de amuletos. Volver es, cada vez, acercarse a sus secretos, donde confrontarlos con el vacío que los envuelve quiere decir advertir la irradiación de su fuerza”²⁷⁹, fenómeno patente en *Friso de copas*, 1968, **(f.316)**.

Para centrar más el concepto plástico del espacio pictórico de Hernández Pijuan nos permitimos un breve ex-cursus a lo largo de la Historia del arte de fines del siglo XIX e inicios del XX: Morandi parece insistir en las delimitaciones: pero nada más para encontrar ‘un microcosmos

277 RUBERT de VENTÓS, Xavier. *Teoría de la Sensibilidad*, Ediciones Península, Barcelona, 1989, p. 43.

278 En SERS, Philippe. *Wassily Kandinsky- Cursos de la Bauhaus*, Alianza Editorial S.A., 1983-1985, Madrid, p.17.

279 BERTELLI, Carlo. *Giorgio Morandi 1890-1964*. Centro Cultural de la Caixa de Pensions, 18 febrero-24 marzo 1985, pgs. 44,45.

ilimitado'²⁸⁰. Pinto naturalezas muertas, decía Renoir; las modelos femeninas me asustan. Matisse declarará que, Cézanne “fue el maestro de todos nosotros”. Manet no dispone sino de algunos frutos, a veces uno solo, como *El limón*: “Un pintor puede decir todo sólo con frutas o flores o nubes” o.....Los simbolistas tanto escritores o pintores cuyas obras están marcadas, poco o mucho, por la ambigüedad, la ensoñación, la imaginación, el hermetismo o la ausencia de tema, una cierta desconfianza en el análisis, y la idea de que la pintura, al igual que la literatura, hace nacer mundos independientes de la realidad. Por ejemplo la obra de Puvis de Chavannes, cuyo arte parece más bien académico, a finales del XIX, es considerada innovadora, vapuleada por la crítica, rechazada en el salón, mientras numerosos pintores, a veces alejados de los simbolistas, la admiran: Seurat, Van Gogh, Gauguin, Redón y Maurice Denis, los otros profetas “nabíes”, Hodler, Picasso y Matisse. En su 70 cumpleaños, escritores y artistas organizan un inmenso banquete que reúne, entre otros, a Gauguin, Monet, Signac, Zola, Bourdelle y Renoir, en el curso del cual se leen homenajes de Mallarmé, Verlaine y Verhaeren. “Una cierta simplificación de las formas, una paleta clara, ‘la ausencia de perspectiva’, así como una casi ausencia de tema caracterizan la obra *Pescador pobre*, de Puvis de Chavannes. Este afirma “Una obra nace de una especie de confusa ‘emoción’ en la cual está contenida, como el animal en el huevo. El pensamiento que yace en una emoción, lo hago rodar hasta que aparezca con toda la nitidez que sea posible, luego, busco un espectáculo que la traduzca con exactitud. Es simbolismo, si se quiere”. Cuando el simbolista Eugène Carrière pinta su mujer y sus hijos sumergidos en brumas color humo, Degas de forma malvada opina: “No se debería fumar en el cuarto de un niño”²⁸¹. James Ensor, otro simbolista, afirma: “Creo mi mundo personal y me paseo por él”. Degas utiliza cada vez con mayor frecuencia el pastel, ‘técnica rápida’ que le permite no cansar sus ojos. En el siglo XVIII Chardin también había utilizado esta técnica al final de su vida. Para Cézanne “la culminación del arte es la

280 *Ibidem*.p. 43.

281 BAYLE, Françoise. *Op. cit* p.p. 120, 121.

figura", como le declaró al marchand de cuadros Vollard. Cuando Mme. Cézanne, quién fue la principal modelo femenina de su marido, se impacientaba con las sesiones de pose interminables, el pintor le respondía: "¿Acaso se mueven las manzanas?". Lo que más temía Cézanne era perder, por causa de la movilidad de la modelo, su "pequeña sensación", la que obtenía después de horas y horas de observación. "La pintura es una armonía paralela a la naturaleza": no busca reproducir la realidad, fabrica otra. En cambio Toulouse Lautrec: "Señor, me haría un favor si viniese a mi casa a posar para un retrato. Probablemente no se le parecerá, pero eso no tiene ninguna importancia; es la expresión la que debe predominar sobre el personaje". Paul Leclercq, cuenta: "Entendí su prodigiosa facilidad de trabajo en el momento en que hizo mi retrato, tengo el recuerdo de no haber posado más de dos o tres horas en total. ¡Basta de trabajo! ¡El día está demasiado hermoso! Este testimonio sitúa al pintor de Albi en las antípodas de un Cézanne, que pedía a sus modelos decenas de horas de pose absolutamente inmóvil: como una manzana.

Volvamos a nuestro análisis, a estas ideas contribuye de manera definitiva la obra posterior de Hernández Pijuan, especialmente la realizada en la segunda mitad de los años sesenta y el inicio de los setenta. "Se mantiene "reductivo"-afirma Fernández Cid- al recurrir al color, pero amplía la gama, con frecuencia tendente hacia tonos que consideramos italianos"²⁸². Se intuyen devociones como Piero della Francesca, en *Gran espacio azul*, 1969, **(f. 318)**. Las ideas van tomando en él formas definidas. El "huevo", sale del propio envase, la "copa", y lo deja a su pie. – *Pequeño espacio negro con un huevo*, 1970, **(f.320)**-. El artista fiel a su 'reduccionismo' ejecuta, *Gran milimetrado con una manzana*, 1972, **(f.322)**.

Se va preparando donde ha de desarrollar lo que ha concebido. Simboliza con la "copa", la misma matriz donde espera la fase final. *Tres copas sobre gris*, 1971, **(f.324)**. Estos primeros objetos los pinta con voluntad

282 Miguel Fernández Cid, "Obras", *Revista Época*, 1994, p. 15.

de dar soporte, como elementos mínimamente expresivos al vacío monocromo sobre el que se sitúan. Estos eran objetos que configuraban acotaciones o referencias del espacio, como el punto y el corte que dibuja el reactor en la acotación del cielo, si tomamos a éste como espacio pictórico. Siempre el objeto, en esta relación figura-vacío, se le sitúa visualmente delante. La comprensión de la superficie como un espacio pictórico.

Hernández Pijuan pinta como los arquitectos renacentistas que trabajaban con figuras geométricas mucho más simples: el cuadrado, el círculo, formas a las que creían dotadas de una perfección básica, y acariciaban la idea de que estas formas debían ser aplicables al cuerpo humano: que las unas, por así decirlo, garantizaban la perfección del otro, evidente en la claridad y sencillez del *Cartel exposición Sala Gaspar, 1968, (f.606)* en el que con trazos simples consigue la perfección formal. No hay que olvidar que para el hombre medieval la geometría era una actividad divina. Dios era el gran geómetra, tal como podemos observar en *Objetos y gamas, 1971, (f.326)*.

Hernández Pijuan, sin embargo, no se muestra mimético; en sus pinturas se adivina una reflexión, una meditación exigente, con frecuencia rigurosa. Platón en "La teoría de las Ideas"²⁸³, afirma: "el universo sensible es tan sólo una sombra del mundo inteligible. Otras veces sustituye la palabra sombra por la de copia; las cosas del mundo - dice- vienen a ser una copia de las ideas"²⁸⁴. Boudin en 1958 lleva al joven Monet a trabajar al natural: "Jamás he olvidado que es usted el primero que me ha enseñado a comprender y a ver". "Boudin fue a partir de ese momento, mi verdadero maestro; es a él a quien debo la educación de mi ojo"; contaba Monet²⁸⁵.

Kenneth Clark dice en *Las falacias de la esperanza*: "el sonido de la Marsellesa y el coro de prisioneros de Fidelio, y la maravillosa fotografía de los Burgueses de Calais, de Rodin; todos decían lo que yo quería decir

283 En MINGUEZ, José Antonio, (introducción). *Platón, Obras completas*, Aguilar S.A. de Ediciones, 1981, Madrid, p. 71.

284 En CASANOVA, Agustín. *Op. cit*, p. 23.

285 En BAYLE, Françoise. *Op. cit* p.45, 46.

acerca del tema entero con una fuerza y una viveza que jamás habría podido lograr la página impresa. Yo no sé distinguir entre 'pensamiento y sentimiento', y estoy convencido de que la combinación de palabras y música, color y movimiento puede ensanchar la experiencia humana como no pueden hacerlo las palabras solas"²⁸⁶.

No es de extrañar que en estos años Hernández Pijuan pintara murales en sueños,-"Advertí que mi propia materia era el espacio"-, cosa que realizó posteriormente con motivo de los Juegos Olímpicos de Barcelona en el año 1990 en *Flores para los Campeones I*, 1990, **(f.448)**.

Este quehacer de Hernández Pijuan nos puede remitir a Chardin, el mejor pintor de Francia de mediados del siglo XVIII. Nadie como él ha poseído un gusto más seguro para el color y la composición. Cada superficie, cada intervalo, cada tono produce una sensación de corrección perfecta. Chardin además de amar a las personas, amaba las cazuelas y los barriles, objetos que tienen la nobleza básica de diseño de lo que durante muchos siglos han tenido que servir, inalterados, a una necesidad humana. Los cuadros de Chardin demuestran que las cualidades immortalizadas en verso por La Fontaine y Molière - el buen sentido, el buen corazón, un enfoque de las relaciones humanas a la vez sencillas y delicadas - habían sobrevivido hasta mediados del siglo XVIII. Voltaire es uno de esos escritores cuya virtud es inseparable de su estilo; y el verdadero estilo es "intraducible". El mismo afirmó: "Una palabra mal colocada echa a perder el pensamiento más bello".

Obras de esta etapa fueron elegidas a petición de Leo y de Dietrich Malow para la exposición presentada en el Museo de Bochum, y posteriormente fueron al Museo Boymans, de Rotterdam. Al principio era el espacio; al final es el espacio, pues el mismo infinito respalda las telas más personales del artista. Tiempo y silencio conjugándose en esta unidad inquebrantable, que a la vez vibra y reposa. Lo difícil es poner algo en estos vacíos impenetrables. "Larga fue la advertencia del camino recorrido - dice el pintor - largo es el camino por recorrer, a fin de cuentas

²⁸⁶ CLARK, Kenneth. *Civilización*, Alianza Editorial, Madrid 1984, p.16.

cuando de la vida se hace proyecto, se empieza a vivir, o a renacer, con cada obra recién iniciada, con cada silencio por pintar". Una obra parecida a las cuatro versiones casi iguales de su manzana le vale un premio en Yugoslavia.

"En la imagen no hay elementos positivos y negativos, todo se ofrece a la vista mediante el color. Por ello, figuras y espacios forman un solo contexto" ²⁸⁷. Estas palabras de Giulio Carlo Argan, que figuran en "El arte moderno" comentan uno de los más célebres cuadros de la pintura moderna: *Le déjeuner sur l'herbe*, de Eduardo Manet. Estas mismas palabras se pueden aplicar, como elemento introductorio, a la comprensión de estos espacios de Joan Hernández Pijuan.

Sus bodegones cabría entenderlos como un magnífico homenaje a Zurbarán, patente en *Bodegón con huevo*, 1967, **(f.310)** y *Bodegón con manzana*, 1968, **(f.317)**. Son oportunas las palabras de Santos Torruella: "En estos lienzos los objetos representados, aislados en fondos, tienen una oculta, secreta vibración". Hernández Pijuan ha sabido detenerse y concretarse, en estas obras, en el límite justo entre la desnuda presencia de objetos, esas cosas, y lo que en ellos, por allegados a nuestro vivir cotidiano, hay de resonancia íntima: esencia anímica de la más humilde y sosegada realidad del entorno. Hernández Pijuan, salvando una distancia de siglos, ha acertado a recoger en estos cuadros, repitiendo sus ecos distantes, aquel hondo silencio con que, entre las cálidas penumbras de su estudio, escuchaba hablar a las cosas el grande y silencioso pintor de Fuente Cantos" ²⁸⁸.

Al lienzo *Gran espacio blanco*, 1970, **(f.321)**, se puede aplicar lo que dijo Jack Goldstein: "Mucha luz crea ausencia. Luz es pura información y comunicación" para a continuación añadir: "El placer de la belleza de las imágenes está en la relación directa con el no-placer de su ausencia"²⁸⁹.

287 ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno*, Fernando Torres Editorial, Valencia 1984, p. 67.

288 SANTOS TORROELLA, Rafael. "El silencio de las cosas", Zurbarán, *Cuadernos 9 Guadalimar*, Madrid 1968, p. 44.

289 En GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid 2000, p. 96.

De camino hacia los años setenta, sus cuadros de objetos fueron comparados, por "su elegancia y profundidad expresiva" según los define Santos Torroella²⁹⁰, en el texto citado, a ciertas naturalezas muertas de Francisco Zurbarán y con algunas composiciones de Lucio Fontana. El minimalismo, el expresionismo abstracto americano: Mark Rothko· Robert Motherwel y Jackson Pollock y también Ad Reinhard y el Support-Surfaces francés, constituyen las principales referencias de sus gamas cromáticas: *Homenaje a Lucio Fontana*, 1971, **(f.323)**.

4.3.4. Los setenta. Apertura hacia el espacio tangible y medible.

Hernández Pijuan confirma que una vez "desaparecidos la copa, el huevo y la manzana", surgen "las herramientas de su trabajo": la tijera, la regla, la escuadra, los o el centímetro, cintas métricas (aunque el artista dice que mide a "pams"). Ha ido y va perfeccionando con minuciosidad el mismo detalle, con muestras de gran observación en las expresiones comentadas de sus dibujos anteriores como son la copa, el huevo, la manzana y el espacio, y a continuación lo mismo con sus herramientas de trabajo. En otra serie de obras, *Homenaje a Lucio Fontana*, 1971, **(f.327)**, en las que la tijera y el corte es el elemento referencial, ésta, la tijera, se sitúa ocultándose, dejando entrever solamente una parte horadada, para que penetre el dedo pulgar y oníricamente o mentalmente se produzca la presión adecuada para que corte el lienzo, ocultando sus puntas y su otra parte horadada (esta imagen es un signo; a través de algo concebimos una imagen pictórica, "sistema espacial autónomo" = tijera, como por ejemplo: vela = a velero), como en posición de cortar y dibujando la línea perfecta del corte vertical que adelanta visualmente una de las partes de esa superficie monocroma. El espacio, (Lucio Fontana trabajó a fondo sobre este tema) se desdobra visualmente en "trompe l'oeil" creando dos planos, uno de los cuales está por delante del objeto y el otro por detrás.

290 SANTOS TORROELLA, Rafael: *Op. cit.*, pag.7.

La Tijera parece simbolizar el seccionamiento del cordón umbilical. No resulta extraño poner en relación estos trabajos - *Tijera*, <variación sobre el cartel de la exposición Subirachs-Hernández Pijuan>1971, **(f.610)**- con la vertiente sutil de Lucio Fontana.

El artista revela: “En la serie de las reglas, al cuadro no le queda más que una superficie con acotaciones claramente conceptuales, y esta superficie es protagonista, en primer término, del cuadro. Ya no es fondo-figura sino que los dos elementos están actuando en parecido plano. Son superficies medidas, acotadas”. Pitágoras nos aclara que “la esencia de las cosas son los números”, el principio y fundamento de las cosas no son el agua, el aire, etc., sino el número, éste es una fuerza viva del que se originan la realidad y el orden²⁹¹, patente en su, litografía en colores *Mediciones nº3*, 1972, **(f.612)**.

En el año 1972, sin desprenderse de la regla, introduce la cuadrícula: *Regla de 20 cts. sobre cuadrícula*, 1972, **(f.337)**. Tira del hilo y pinta *Tres copas*, (con sendos huevos cada una), **(f.330)**. A continuación pinta de nuevo la tijera, situando y ocultando exclusivamente una de las puntas en posición de cortar, hace venir una de las partes de este fondo al primer plano, es decir el espacio se desdobra visualmente, en trompe-l'oeil creando igualmente con en el lienzo anterior dos planos, uno de los cuales ya como primer plano, por delante del objeto: “Al incorporar un elemento de corte y que está cortando, “hizo que aquello que era un fondo se convirtiera en el tema”²⁹², como en *Pequeño detalle sobre 110 cts*, 1972, **(f.332)**. Al cuadro le queda una superficie con acotaciones geométricas claramente conceptuales y esta superficie es protagonista, en primer término, del cuadro. Ya no es fondo - figura sino que los dos elementos juegan en el mismo plano. “Pienso que todo lo que nos rodea, - nos comenta Hernández Pijuan- todo lo que vivimos, dejará una huella en nuestro quehacer”. Hernández Pijuan no se muestra mimético: en sus

291 CASANOVA, A .*Op. cit*, p.11.

292 SEGUÍ, Josep Lluís. “Dossier Cuadernos Guadalimar”. *Guadalimar*, Madrid, año IV, nº39, febrero 1979, p. 16.

pinturas se adivina una reflexión, una meditación exigente, con frecuencia rigurosa.

En el lienzo *Doble espacio negro*, 1972, **(f.331)**: este Triángulo es otra figura geométrica, que da sentido al cuadro y a su obra. En la serie de las reglas, al cuadro no le queda más que una superficie con acotaciones claramente conceptuales, y esta superficie también es protagonista, en primer término, del cuadro. Ya no es fondo- figura sino que los dos elementos están actuando en parecido plano. Son superficies medidas, acotadas.

De Staël nos dice: "El tiempo real de la pintura, es el corolario inexorable de la total objetivación del espacio. A partir de aquí la presencia del objeto, su contorno más o menos alusivo, está unido al espacio del color creado en el cuadro"²⁹³.

Aparece la presencia de *Regla amarilla*, 1972, **(f.339)**, así como un fragmento de dos cintas métricas atravesando el cuadro, *Doble centímetro amarillo*, 1972, **(f.338)**, que indica el interés por definir las dimensiones de cada obra, por romper los formatos tradicionales. No es difícil sentir el nacimiento de una idea, el espacio pictórico que se convierte en decisivo. En este mismo año, aparece una perfecta y gran tijera, luciendo con todo su esplendor, que ocupa una tercera parte del lienzo, acompañada de un centímetro: *Tijera con centímetro*, 1972, **(f.333)** y *Tijera acotada*, 1972, **(f.348)**.

Las primeras obras de los años setenta abordan de una manera frontal el concepto de espacio, son cuadros de objetos. Pintados en "trompe l'oeil", parece que se recorten, como la comentada *Regla amarilla* 1972, **(f.339)**, o bien que emerjan sobre su sombra, en el caso de *Espacio verde con huevo*, 1973, **(f.349)**, sobre la superficie de la tela, que se presenta como una totalidad vista por ella misma y no como una receptáculo de imágenes, como un fondo. Esta última obra es uno de los lienzos más representativos de esta década. La técnica, como la mayoría de todos sus lienzos es, al óleo. "El espacio no es un fondo ni una atmósfera, sino una

293 De STAËL. "Trabajar el vacío hasta el límite", Miraflores de la Sierra, julio 96. Madrid.

resultante de fuerzas, el espacio está liberado del objeto"²⁹⁴: el huevo. La pincelada es pequeña, (minuciosa) en diagonal, degradando el color; podemos observar que la imagen es poscubista, lo cual se percibe como un espacio continuo. El objeto está representado fundamentalmente a través de la forma, no a través del espacio. La forma no está liberada del objeto representado, es un símbolo, un objeto; esta forma ocupa en el lienzo una dimensión espacial (su preocupación geométrica y la dimensión espacial queda representada en este lienzo), parece estar separada del fondo, sólo unido mediante una sombra, sombra que genera el huevo (icono); dicha sombra proyecta la unión de la forma con el fondo del paisaje verde, construido mediante las ya comentadas pinceladas minuciosas, que pueden recordar a Cézanne.

“Los orientales intentan adaptarse a los límites que les son impuestos, siempre se han conformado con su condición presente, no experimentando ninguna repulsión hacia lo oscuro; se resignan a ello como algo inevitable: que la luz es pobre, ¡pues que lo sea!, es más, se hunden con deleite en las tinieblas y las encuentran de una belleza muy particular. En cambio los occidentales, siempre al acecho del progreso, se agitan sin cesar, persiguiendo una condición mejor a la actual. Buscan siempre más claridad y se las han arreglado para pasar de la vela a la lámpara de petróleo, del petróleo a la luz de gas, del gas a la luz eléctrica, hasta acabar con el menor resquicio, con el último refugio de la sombra. En Occidente, el más poderoso aliado de la belleza fue siempre la luz; en Oriente, en la estética tradicional japonesa, lo esencial está en captar el enigma de la “sombra”; “el silencio de la sombra”. Lo bello no es una sustancia en sí, sino un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de las diferentes sustancias que va formando el juego sutil de las modulaciones de la “sombra”; la belleza pierde toda su existencia si se suprimen los efectos de la sombra, para aprender a apreciar el aspecto antiguo del papel o los reflejos velados en la patina de los objetos, para prevenirnos contra todo lo que brilla, para captar la belleza en la llama

294 GENOART, Adolf. Conversaciones en la Facultad de Bellas Artes.

vacilante de una lámpara y descubrir el alma de la arquitectura a través de los grados de opacidad de los materiales y el silencio y la penumbra del espacio vacío"²⁹⁵.

El huevo como un símbolo de una exactitud precisa, preocupado por conseguir una idea metafísica, una metodología precisa, más que emotiva, de paz y de orden. Es una época crucial en que el artista vértebra su evolución. El fondo no es estructura, es una planimetría degradada; un concepto elaborado que vertebrará y consolidará su obra de futuro, de una libertad absoluta. Muestra su preocupación por el paisaje con un extraordinario rigor, el tratamiento es sencillo pero muy elaborado, con un exquisito método, es en definitiva una pintura muy simple pero a la vez de una plástica metódica. No es una mancha de color, sino que es una pincelada insistente, prácticamente imperceptible. En ésta época y en este lienzo podemos decir que la mayor libertad procede del mayor rigor. La estructura, como relación de múltiples elementos (pinceladas que estructuran el fondo) dibujísticos, están bien estructurados, de carácter metódico, degradado y ordenado. La imagen, es una imagen pictórica, un sistema espacial autónomo. El huevo es totalmente autónomo en sí mismo, unido al lienzo por su propia sombra y plantado mediante una pequeña línea geométrica (a partir de 1974 se convierte en acotación) en la base del lienzo. La imagen se auto genera, se crea mentalmente; está en el espacio pictórico.

Pollock trabajaba sus imágenes a través de su cultura espacial, estructura espacial sin cuestionar el contenido, como pintura más cercana al proceso creativo. Newman afirmaba que sus cuadros eran un proceso creativo, una creación del espacio. Lo mismo podemos decir de Hernández Pijuan.

La intencionalidad del conjunto de sus obras de estos años, aunque parece que se sostengan con estrictos principios matemáticos o perceptivos, es muy diferente. Son cuadros con auténticos ejercicios de simplicidad, y de un rigor para educar la mirada; la voluntad de crear un

295 TANIZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*, Ediciones Siruela, 1994, Madrid, p. 84.

sitio - escribe Marti Peran- donde pueda suceder la pintura²⁹⁶: *Huevo en el paisaje*, 1973, **(f.350)**.

De esta manera, los diversos motivos se manifiestan como iconos formales estáticos, aislados en su perfección volumétrica pero, al mismo tiempo, se acompañan de una dimensión espacial donde toda consistencia parece desvanecerse. El "huevo", convertido en un doble simétrico del ojo humano: *Homenaje a Lucio Fontana*, 1971, **(f.323)**; manzana y gamas: *Guache y dibujo*, 1972, **(f.341)**; el árbol, tratado como un ejemplo de la pureza compositiva; Espacio verde con un árbol: *Escala 1:80*, 1974, **(f.367)**; la regla: *Paisaje de 190 cts. y acotación ABCD*, 1972, **(f.347)**; el centímetro: *Guache*, 1972, **(f.340)**, las tijeras: *Pequeño detalle sobre 110 cts.*, 1972, **(f. 332)**; la escuadra: *Doble espacio negro*, 1972, **(f.331)**, todos ellos herramientas relacionadas con el pintor, también son símbolos de una esencial exactitud. A través de todos estos elementos asistimos a la reconstrucción de un espacio que se muestra, en estos momentos, tan real como arquetípico, tan palpable como metafísico, tan preciso como ambiguo.

John Berger en una carta dirigida al pintor Sven Blomberg explica que la hermana de David Hockney, "cree que Dios es el aire, el espacio entre las cosas, porque el espacio invisible es el que siempre quiere pintar. Nada más el espacio (sea del tipo que sea, de Tintoretto a Morandi y de Morandi a Matta) puede dar unidad a los trazos y a las manchas"²⁹⁷.

Efectivamente, en obras como *Copas y gamas*, 1971, **(f. 325)**, se puede ver hasta que punto en el análisis del espacio pictórico (concepto espacial) realizado por Hernández Pijuan subyace, de alguna manera, una inquietud por tal de concretarlo, para dotarlo de una realidad. "Descubrir el espacio no es tan solo, para Hernández Pijuan, describir cuales son sus límites, sus registros; descubrir el espacio es una manera de hacerlo existir, de mostrarlo". Y es este algo más el trayecto que ha de recorrer la visión

296 PERAN, Marti. *Mirada realizada*, Texto para el catálogo de la exposición, *Joan Hernández Pijuan. Recorrido. 1958-199*, Fundación Emilio Botín, Santander junio 1995, p. 16.

297 BERGER, John. *Algunos paseos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Ediciones Árdora, Madrid, 1997, p. 29.

hasta constituirse como mirada, porque nada más que en la mirada podrá encontrar la pintura su verdadera naturaleza: la permanencia²⁹⁸.

“Un espacio/no puede borrar a otro, / Pero puede arrinconarlo.
/También los espacios ocupan un lugar, / en otra dimensión que es más que espacio.

Hay espacios con una sola voz, /espacios con muchas voces /y hasta espacios sin ninguna, /pero todo espacio está solo, / más solo que aquello que contiene.

Aunque todo espacio /se confunda al fin con todo espacio. /Aunque todo espacio

sea un juego imposible,/ porque nada cabe en nada” ²⁹⁹.

Roberto Juarroz.

Tampoco el espacio de la poesía y el espacio de la realidad, caben uno en otro. Como tampoco caben ambos, ni siquiera uno de los dos, en el espacio tan relativo de estas palabras. La poesía es una visionaria y arriesgada tentativa de acceder a un espacio que ha desvelado y angustiado siempre al hombre: el espacio de lo imposible, que a veces parece también el espacio de lo indecible³⁰⁰.

4.3.4.1. La creación / recreación de un paisaje familiar.

298 En NAVARRO, Mariano. “El espacio infinito de Lucio Fontana”, *ABC de las Artes*, 12 septiembre 1997, p. 38. Los teatrini (teatritos) fueron tras los Buchi (agujeros) y Tagli (Tajos), la última gran serie de obras con que Fontana delimitó su “Concepto espacial”, el espacio existente tras él e, incluso, “los bordes y rebordes”, especies de labios adelgazados o acúmulos de la propia materia pictórica originados por la acción del pintor armado de punzón o cuchilla, sobre la tela. Rafols Casamada dice que, “lo que destaca, especialmente, es que son agresiones delicadas, el limpio tajo con el que el investigador o el científico busca ver lo que hay dentro y lo que hay detrás de la piel de la pintura”. Los teatrini, realizados entre 1964 y 1967, oscilan entre “la abstracción y una figuración” de siluetas simples aunque ambiguas.

299 JUARROZ, Roberto. *Poesía y realidad*, Paterna, Valencia, 27 de marzo 2000, p. 26.

300 *Ibidem*, p.33.

Desde la segunda mitad de los años sesenta, paralelamente a las sucesivas etapas, existe una evolución en el tratamiento de las superficies: obviamente, el primer espacio, estático, plano, exige un color también plano: rosa, azul. La representación de la perspectiva, al abordar pictóricamente el paisaje, conlleva ya la necesidad de una incipiente dinámica: estas son extensiones verdes o doradas levemente moduladas mediante minuciosas pinceladas³⁰¹, patentes ya en *Pequeño doble paisaje*, 1972, **(f.342)**.

El artista comenta que al principio sus paisajes eran una degradación cromática formal, empezando en tono claro y acabando en oscuro, para a continuación trabajar en el color y la luz. "Hay obras en que la luz es muy importante. Como si el cuadro empezase en un tono determinado de luz y apareciera la sombra y fuera corriendo"³⁰².

A partir del año 1972, realiza paisajes desde su taller de Folquer. Es un año muy fructífero, no en cantidad pero si en calidad. Hernández Pijuan, a sus paisajes, en ocasiones, los titula con insinuaciones paisajísticas, *Pequeño paisaje de la regla*, 1972, **(f.335)**; el artista tira del ovillo y como unas obras son hijas de las otras, aún no se desprende de la regla, pero ensancha su horizonte y comienza un nuevo e idílico camino: El paisaje.

Resultan significativas las diferencias existentes entre estas obras y las de sus contemporáneos; las obras de Hernández Pijuan son elementos figurativos o geométricos aislados, ordenados sobre superficies planas y vacías; signos, gestos, toques de pincel. En sus cuadros aparte de algún homenaje (explícito o implícito) de los citados anteriormente, se trata de proyecciones, de mediciones, de suspensiones - *Tijera con centímetro*, 1972, **(f.333)** -, también de paisajes. La presencia de un fragmento de cinta métrica atravesando el cuadro, indica el interés por definir las dimensiones de cada obra, por romper los formatos tradicionales, como por ejemplo *Regla sobre verde*, 1972, **(f.334)**. No es difícil sentir el nacimiento de una idea, el espacio pictórico que se convierte en decisivo en *Folquer*, 1972,

301 QUERALT, Rosa. "La valoración del espacio plástico", *Cuadernos Guadalimar*, Madrid, 1978, p. 32.

302 JULIAN, Imma. *Gaceta del arte*, Madrid-Barcelona, Año IV, nº 81, 20 julio 1976, p. 14.

(f.343). La gama del verde puede recordarle la visión desde la ventana de los campos de trigo antes de su maduración.

En su lienzo *Doble espacio rosa de un metro*, 1972, **(f.336)**, podemos observar que su voluntad, el orden, la disciplina y el método, están por encima de la expresión. Representará su largo camino a seguir; el artista se encuentra solo en un mundo de penumbras, pero con luz propia; ello le anima a luchar para afianzarse en la compañía de si mismo.

Estos paisajes son unas imágenes cuya estructura está realizada con pinceles pequeños y blandos, que por la propia realidad del espacio, imagen y textura que Hernández Pijuan pretendía, tenían que estar configurados con pequeñas pinceladas sobrepuestas casi sistemáticamente, ya que estaban en función de esa misma no expresividad. El querer encontrar una salida le obliga, también, además de a lo que podía significar conceptualmente, a ir desechando ese gesto que había perdido sentido y parecía, ya, un gesto mucho más sistemático. Pintando muy lentamente, casi en monocromía, con pincelada muy pequeña y en superposición, con dicción casi imperceptible nos muestra otra manera de ver el paisaje. Encuentra otra mirada, otros ritmos, otras tensiones. La pintura moderna en general, y la de Hernández Pijuan en particular, es abstracta en principio; es decir que, según una perfecta definición, mide y califica el espacio en virtud del desenvolvimiento de una lógica interna.

Su obligada referencia a los orígenes puede aclarar conceptos; su origen aragonés por parte de padre y de la Segarra leridana, (también un paisaje seco y duro) por la materna y, más adelante su masía de Folquer (La Noguera), todos los paisajes de espacios uniformes, alternativamente verdes y amarillos. “No hay duda- afirma Hernández Pijuan -de que aquel paisaje, el de la Segarra, tuvo gran influencia sobre mi obra”³⁰³. “Se podrían emparentar con esta especie de sobriedad y parquedad en la utilización de elementos y con este gusto por los espacios solos, el silencio que dibujarán las superficies tensas de sus paisajes: Valorar las pequeñas

303 En GICH, Juan. *Tele/Exprés*, Barcelona, 15 noviembre 1968, p. 22.

cosas dentro de grandes vacíos. Tengo bastante claro que ni en la pintura ni en mi manera de hacer no son vacíos en el sentido de principio, sino vacíos plenos"³⁰⁴. 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 expresión. "Estos dos aspectos, íntimo y abierto, afirma Hernández Pijuan, han estado configurando bastante los vaivenes de mi pintura, la pequeña ventana me crea una nueva vivencia, una nueva situación, que retenía muchos puntos con la de los primeros cuadros con objeto, pero que configuraba otro espacio"³⁰⁵.

Podemos decir de sus paisajes, que actualmente la hierba sigue creciendo. El espacio y el vacío son los dos polos que orientan la pintura de Hernández Pijuan, siempre situados en el interior de ella. En la mayor parte de sus pinturas se debate el problema del espacio interior, espacios sonoros, consecuencia de los volúmenes positivos exteriores. Para definir esos espacios interiores hay que envolverlos, haciéndolos casi inaccesibles para alguien situado en el exterior, hay que saber apreciar lo que no se ve pero que se siente. El espacio exterior quiere decir el entorno y por supuesto la luz, la blanca luz de Grecia, del Mediterráneo. Música callada, rumor de límites, rumor de silencio: *Doble espacio verde pequeño*, 1973, (f. **354**).

Su trabajo se ha movido, casi siempre, a partir de su propio taller, a partir de sus propias ideas personales y no tanto de pensamientos intelectuales y por ello 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 pensamos que éste no era realmente el caso ya que si, conceptualmente, estaba en la realidad de su 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 podemos calificar como de no demasiado alejadas del barroco y que se apartan del "minimalismo" internacional

304 En GUILLAMON, Juliá. *Avui del diumenge*, Barcelona, 24 noviembre 1985, p. 19.

305 *Ibidem*, p. 19.

más ortodoxo y teórico; hecho que evidencia *Doble paisaje A-B-C*, (Lápiz y guache sobre papel) 1972, **(f.346)**. Es posible que el minimal (para Hernández Pijuan, reduccionismo) y el conceptual ayudaran a esta visión del paisaje. También el sentimiento personal.

Hernández Pijuan sigue su camino dentro de una gran seriedad, a veces sin ornamentos, sin grandes florituras, pero siempre atento para enmarcar lo que siente (sus paisajes son cerrados), visible o no, a la observación exterior. "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 cómo ese espacio se situaba en la superficie del cuadro, cómo configuraba el cuadro. Para crear una sensación de perspectiva, de penetración, ese verde cálido se degradó hasta obtener una sensación de continuidad". "Fue este primero, un pequeño cuadro titulado, *Pequeño doble paisaje*, 1972 **(f.342)**. Dos superficies superpuestas de un verde cálido degradado enmarcadas por una franja de color gris en las que una línea de puntos blancos acotada con las letras A – B retrotrae, 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".

Los comentados cuadros: *Folquer*, 1972, **(f.343)**, es un lienzo verde claro; rastrojo en momentos de una luz que define un paisaje, - *Memoria de paisaje*, 1972, **(f.344)**. "La primera serie de estos 'paisajes verdes' expuestos en la Galería René Metrás en 1973 - reconoce Hernández Pijuan - me hicieron tomar por primera vez, conciencia de que estaba empezando a alcanzar mi independencia".

"El espacio del cuadro se convierte, así, en un 'espacio mental' donde el artista dispone los elementos que contempla desde distintos puntos de vista, lo que afectará al sentido último del paisaje pintado"³⁰⁶. El pasar de

306 TUDELILLA, Chus. Hernández Pijuan. *Paisajes Esenciales*, Galería Lekune, Pamplona

lo general a lo particular y centrar el interés en un fragmento del paisaje, le hace bajar la mirada y prescindir del horizonte patente en el comentado *Doble espacio verde*, 1973, **(f.352)**.

Los comentados lienzos: *Doble paisaje A-B, ABCD*, 1973 (f.345) y *Pequeño detalle sobre 110 cts.*, 1972, **(f.332)**, acaso suponen la rotura del envase embrionario, personificado por la *Tijera*, dominando la totalidad del espacio plástico, conduciéndolo a una plena compactibilidad de su acción.

Es consciente de la 'metamorfosis' que se elabora en él, sobre su paisaje, recurre a la expresión esquematizada de su concepción embrionaria, del Huevo, *Espacio verde con huevo*, 1973, **(f.349)**³⁰⁷, sobre un gran espacio vacío, con su sombra correspondiente. Como punto de atención y mayor enfoque, el 'huevo', siendo el centro neurálgico de la mutación que se está operando en el espacio pictórico, objeto de este estudio. Dualidad positiva y negativa de todas las cosas existentes. Simboliza el polo negativo de la vida, en contraste con el número "UNO". Cada elemento en la naturaleza tiene su opuesto, espíritu-materia, luz-sombra o calor-frío. Para los pitagóricos, era el origen de la diferenciación, del contraste y de la discordia. Todo lo que manifestaba dos caras era binario, mientras que el "UNO", era la misma armonía.

Si bien en los cuadros de objetos el espacio se mostraba diáfano e imperturbable, preciso como un axioma topográfico o una coordenada temporal, en sus paisajes aparece, por primera vez, como referencia explícita, directamente asociada con el análisis del espacio pictórico y su resolución en el cuadro. De otra manera, ¿que encuentra Hernández Pijuan en este paisaje por el que parece que dirige su obra? Busca una cierta objetividad para añadir a la pintura o, ¿es el paisaje un simple pretexto para canalizar un tipo de experiencia estrictamente personal? En este sentido, son ilustrativas las palabras del propio artista: "Nuestra masía de Folquer (La Noguera), entre campos de cultivo de cereales y en un

1999.

307 Joan Hernández Pijuan dice: La trayectoria que en muchas ocasiones verifico, es la de ir de a fuera hacia adentro. Para ello, su fuerza centrípeta hace que retorne del infinito, de espacios abiertos hasta concentrarse en el "UNO", en "el íntimo YO".

paisaje paralelo al propio de la Segarra, es un enorme casal de planta y dos pisos, en el último de los cuales monté mi estudio. Desde su centro se dominan dos vistas, espacio abierto: *Espacio verde con un árbol*, 1974, **(f.358)** y espacio íntimo: *Paisaje cero*, 1973, **(f.355)**. Desde uno hacia el sur, a través de una arcada cerrada con grandes ventanas, 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 ventanas pequeñas, habituales en las caras norte de las casas pairales de la zona y, por el hecho de que están 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 casi se nos aparecen a vista de pájaro.

La pequeña ventana recorta el campo, lo deja sin cielo, sin horizonte, sin interrupciones, sin otros límites que los propios del marco de la misma ventana. El paisaje adquiere la frontalidad del cuadro, y únicamente el color es una rica monocromía, y la superficie que éste ocupa es su elemento de imagen y de expresión. Estos dos aspectos- íntimo y abierto- han configurado aquello, más los vaivenes de mi pintura"³⁰⁸, como por ejemplo <<33,5>>, 1973, **(f.353)**.

Hernández Pijuan, experimenta su pintura a partir del tema del "paisaje"; son cuadros con los "espacios milimetrados" y más tarde con gradaciones de color; todos ellos cerrados en si mismos, como *Paisaje acotación 0-152*, 1974, **(f.363)**. Se trata de pinceladas al óleo, cuya menor o mayor concentración consigue densificar diferentemente en un elemento neutro; "espacio", que así, al texturalizarse muestra sus propias características (vibraciones) sin tener que apelar al recurso del objeto, concienciador este objeto de que el espacio existe, pero independientemente de él y como una entidad autónoma.

En Hernández Pijuan el color local y el color ambiental se funden plenamente. Es más, en muchas de sus obras, solo subsiste el color

308 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *Op. cit.*, p. 37. Este fragmento pertenece al texto que, juntamente con una serie de obras, configuraron la tesis doctoral de Hernández Pijuan, "Pintura y espai; una experiencia personal", presentada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, febrero 1988.

ambiental, el realmente conformador. Al trabajar en áreas sin referencia objetual, no es difícil llegar a observar que lo conseguido artificialmente es la pintura del ambiente sin más: *Paisaje con acotación 0-35*, 1974, **(f.361)**.

Hernández Pijuan realiza una serie de dibujos, acuarelas y guaches en los que ha procedido a realizar experiencias antes de traducirlas en sus grandes espacios plásticos. Estas obras "menores" tienen el enorme interés del boceto, que permite seguir, no los momentos cumplidos del creador, sino aquellos en los que la lucha adquiere el mayor interés y muestra las líneas maestras del proceso, como su *Lápiz, 96,5 cts.*, 1974, **(f.359)**³⁰⁹.

La preocupación de Hernández Pijuan por los problemas de la relación entre la "superficie pictórica y el análisis del espacio" ha sido permanente, y cuanto más ha profundizado en el tema, más han aumentado sus obras en sutileza y en simplicidad. No es extraño que como ya hemos comentado, haya pintado un homenaje a Luca Paccioli, el gran geómetra y amigo de Piero della Francesca obsesionado por los misterios del dodecaedro pentagonal: *Homenaje a Luca Paccioli*, 1968, **(f.313bis)**. Se observa la preocupación geométrica al problema de la superficie pintada, el análisis del espacio y la pintura-pintura, características centrales de la obra de Hernández Pijuan. Esto se hace evidente a partir de la primavera-verano de 1972. Es la etapa que Alexandre Cirici ha calificado como "época verde", la de creaciones de espacios que el artista ha denominado paisajes. Hemos comentado que son superficies planas, cubiertas de minuciosas pinceladas que construyen una degradación de tonos de abajo a arriba, de gran precisión, que no tiene nada de formalismo abstracto, sino que crean la sugestión de verdaderos espacios paisajísticos. Los colores son los del trigo o de la hierba de los prados, que pueden variar desde el verde intenso de la primavera, hasta el amarillo caliente del trigo maduro del mes de junio: - *Espacio dorado*, 1974, **(f.360)** y *Cinco espacios dorados*, 1976, **(f.375)**.

309 PUIG, Arnau. "Áreas y espacios modulados por la luz", *Cuadernos Guadalimar*, Madrid 1978, p.39

Pero la sugestión paisajística no reside únicamente en el color, sino que es una combinación tal de texturas y de gradaciones que muestra verdaderamente la ficción de la "perspectiva", sin que esta palabra tenga aquí ninguna relación con los grandes descubrimientos de los florentinos del siglo XV. Se trata de una profundidad del espacio conseguida por otros medios, descubierta por Hernández Pijuan y que precipita al espectador en un nuevo espacio figurativo del cual no tenemos experiencia previa: *Paisaje con acotación 12*, 1974, **(f.365)**.

¿Qué observaciones meditadas le han conducido a este resultado?

- En primer lugar, la propia evolución, su trabajo como pintor, que en cada una de sus fases ha elevado a un nivel superior los objetivos formales y conceptuales alcanzados en la anterior etapa. Su obra contemplada en conjunto, puede ser considerada como un progreso continuo hacia formas de análisis del espacio más sutiles y perfectos.

- En segundo lugar, la reflexión sobre la experiencia de la historia del arte desde los orígenes de la pintura de paisaje: por una parte, los holandeses del siglo XVII, con los grandes espacios cortados horizontalmente por la línea del horizonte y llenos de una luz gris inmovilizada en el aire; por otra, los japoneses, con su exploración del espacio abierto visto desde perspectivas diferentes, sabiamente fundidas en una unidad de apariencia sencilla, pero en realidad, profundamente compleja.

- En tercer lugar, la experiencia personal de la visión del paisaje real de los campos de la Sierra de Comiols, a través de las ventanas de la casa solariega de Folquer. Las ventanas de las masías catalanas, a menudo pequeñas, tienen algo mágico, al enmarcar un reducido fragmento de paisaje en el que el horizonte no es visible, porque a la altura a la que están situados impiden mirar de abajo a arriba, la visión de la hierba de los prados, vibrante por la acción del viento, observadas a través de las ventanas de Folquer, ha enriquecido la agudeza óptica del pintor, llevándole a una reflexión de la cual es fruto su *Paisaje con acotación 0-A*, 1974, **(f.364)**.

“El artista no es esclavo de la naturaleza ni de los modelos culturales. Es creador porque domina la verdadera invención: se enfrenta a la naturaleza con la experiencia de la realidad, sin que esto requiera por lo menos aparentemente-ningún esfuerzo del artista. Hernández Pijuan lleva este objetivo al punto de máxima exigencia: eleva continuamente la dificultad del ejercicio”³¹⁰: *Acotación*, 1974, (f.362).

Comprenderlo, profundizar en sus resortes y estrategias, asumir los mecanismos a través de los cuales se articula una determinada concepción espacial se convierte, desde este momento, en un eje que orienta y vértebra la evolución del artista³¹¹. Esto no obstante, el aprendizaje de este nuevo espacio comporta el descubrimiento de una “metodología pictórica” diferente en que su trabajo sobre la superficie de la tela es más insistente y reiterativo, más elaborado. A partir de ahora, Hernández Pijuan somete su pintura a una especie de abstracción, quietud esencial que predominará, prácticamente, en todas las obras de la década. El proceso para conseguir las diferentes soluciones plásticas deja de ser un simple *modus operandi* y se convierte en una manera de avanzar en su comprensión y evidencia, de paso, aquella vocación tectónica, compasada, que había manifestado de una manera incipiente en los años cincuenta y sesenta y que será finalmente una de las principales características de su pintura.

La exposición de Hernández Pijuan realizada en la galería René Metrás, en Barcelona, en el año 1973, además de un pequeño rincón antológico, contenía obras significativas de su última etapa, definida por la dominante verde de los espacios. Había rectángulos divididos vertical u horizontalmente en dos, o tres, o con franjas, bandas o cuadrículas, donde se alojaban los últimos iconos. Si los fondos estaban pintados de una manera tensa, de factura invisible, la presencia de gamas era testimonio

310 VICENS, Francesc. “Un nuevo espacio figurativo”, *Cuadernos, Guadalimar 9*, Madrid 1978, p. 31.

311 HERNÁNDEZ PIJUAN. En una entrevista realizada con motivo de su exposición en la Galería Joan Prats (septiembre 1997-enero 1998), el artista se expresaba de la siguiente manera: “El espacio ha sido mi obsesión, porque es la coordenada que gesta mi obra. El espacio me ha ido enseñando todo aquello que sé, mientras mi pensamiento se ha ido paralelo entre la tela y mi yo físico”.

de los actos previos de selección y realización programada. En las obras más profundas comentadas, las tijeras pintadas señalaban "lindes", *Tijera con centímetro*, 1972, **(f.333)**, y las reglas pintadas, "alcances", *Doble espacio rosa de un metro*, 1972, **(f.336)**.

En el año 1973, los espacios verdes, degradados, se componen, o en hoja sencilla o en doble campo, desnudos o medidos por líneas o cortes, en cifras, solos o en contrapunto. Son obras relacionables tanto con la sensibilidad internacional respecto al "minimal", como con la desmaterialización conceptual. También con el espacialismo de Fontana; son obras graves, serias, puras y honradas que adquieren valor en relación con un determinado ambiente; - 33,5, 1973, **(f.353)**.

Hernández Pijuan prefiere liberarse de las influencias inmediatas leyendo libros clásicos; lee ensayos, le interesa la teoría, pero sobretodo la de los propios artistas; particularmente la de Klee, que le da el arte visto por dentro. De él, le gusta citar la siguiente frase: "La esencia de la línea pura está simbolizada por la regla graduada, la escala de las densidades con sus diversos grados del blanco al negro; - *Doble paisaje A-B-C*, 1972, **(f.346)**. El símbolo del valor puro es la escala de densidades con sus diversas degradaciones del blanco al negro". Al artista le interesan también, la experiencia de los conceptuales como por ejemplo el "nouveau roman":

"Ahora, la sombra de la pilastra - la pilastra que sostiene el ángulo sudoeste del tejado, divide en dos partes iguales el ángulo correspondiente a la terraza. Esta terraza es una ancha galería cubierta, que rodea la casa por tres de sus lados. Como su anchura es la misma en su porción media que en sus brazos laterales, la línea de sombra proyectada por la pilastra llega exactamente hasta la esquina de la casa; pero se detiene allí, pues sólo las baldosas de la terraza se hallan bajo los rayos del sol, que está todavía demasiado alto en el cielo, la fachada y el lado occidental están todavía protegidas de aquel por el tejado; en este instante, la sombra del borde extremo del tejado coincide exactamente con la línea, en ángulo recto, que determinan la terraza y las dos caras

verticales del ángulo de la casa, el color gris de la madera puede verse en ella, estriado por pequeñas hendiduras longitudinales"³¹².

Este texto de Robbe-Grillet define a la perfección la suma de racionalidad y poesía de la obra de Hernández Pijuan.

También, como afirma Cirici Pellicer, a Hernández Pijuan le interesa el cine de Delvaux, y le parece ver una imagen válida del mundo que nos rodea en los textos de Huxley y de Orwell. "El artista y su obra tienen en común la encalmada, diáfana y natural coherencia"³¹³.

En su obra surgen, gamas cromáticas o acotaciones manuscritas que operan a dos niveles: uno conceptual; el otro plástico, por el color en que están realizados, el lugar que ocupan o la dimensión que poseen. Son espacios que el artista paulatinamente, y desde que procedió a eliminar en ellos cualquier referencia objetual, ha convertido en áreas moduladas por la luz. "Lo que la naturaleza hace espontáneamente, Hernández Pijuan ha procedido a elaborarlo por medio del recurso al artificio. Su detonante es el descubrimiento del espacio pictórico como algo autónomo, propio de la pintura. En el año 1974, realiza la carpeta de aguafuertes *Escala 1.100* para "Las Estampas de la Cometa".

El campo prepirenaico le conduce a unas meditaciones visuales a partir de las cuales el espacio deviene paisaje. El artista considera la presencia viva del paisaje tanto óptica como sensible y mental, y procediendo de este modo, intensifica esta apoyatura en lo real que ya pretendía anteriormente con el espacio. Apoyatura que, en algunas obras a partir del año 1974-1975, se subraya con la presencia de un nuevo objeto: el

312 ROBBE-GRILLET, Alain: *La Celosía*, Seix Barral, Barcelona 1965, p. 88. Celosía llama el autor, a una especie de persiana que permite mirar hacia fuera y, para determinadas inclinaciones, desde fuera hacia dentro; pero cuando los listones están cerrados, no se ve nada, en ningún sentido. Pero la celosía se llamaba también y se sigue posiblemente llamando en algún punto de España o América - los celos, esa pasión para la cual nada se borra jamás: toda visión, por inocente que sea, queda inscrita en ella para siempre.

313 CIRICI, Alexandre. "Hernández Pijuan, pintor del espacio medido", traducido del catalán del texto del mismo título publicado en la revista *Serra d'Or*, noviembre 1973. *Cuadernos 9. Guadalimar*, Madrid 1978, p. 38.

árbol: *Paisaje con encina*, 1974, **(f.366)** y *Espacios milimetrados*. "Acotación de una encina", 1975, **(f.372)**. Propuesta pretendidamente figurativa, preocupada por la búsqueda de la unidad soporte-espacio (en este caso, en el paisaje), que le lleva al rechazo de cualquier elemento de ruptura como sería la existencia del horizonte y del cielo.

Sus paisajes, como por ejemplo: *Paisaje con acotación 0-135*, 1974, **(f.361)** y *Encina horizontal*, 1974, **(f.369)**, son un hallazgo. El estudio de la luz, la degradación del color, la importancia que adquiere un motivo cuando se superpone sobre un fondo matizado y, junto a tantas insinuaciones y calidades intermedias, la rotundidad de una encina, elemento que se incorpora a la particular iconografía del pintor.

Antes de cualquier otra magnitud es obvio que el espacio prevalece en la pintura de Joan Hernández Pijuan; los adjetivos que administra el artista sugieren que desde lo "plano" puede otearse el espacio; pero lo plano no es sólo una superficie monocromáticamente resuelta. Todo le conduce a un término ulterior: la proporción. El espacio es una proporción; es una medida, alusión que desborda lo simbólico, cuando es ocupado por el objeto regla, un tamaño no precisamente geométrico, una perspectiva, o un paisaje. "El espacio es un paisaje", como ámbito y como representación.

El artista sigue otorgando claves, a las que no es posible sustraerse: la vegetal semántica del verde, y el árbol, figura única, son espacios milimetrados, *Esbozo para un espacio verde con una encina nº2*, 1974, **(f.370)**, que sintetiza el tenso movimiento de ese universo en el que apenas ocurre nada palpable. El árbol -proporción, tamaño, perspectiva-es un arquetipo, calidad de vida propia que evoca la auténtica calidad de un paisaje y que enuncia el paisaje que renacerá cuando del medio expresivo, el cuadro, haya desaparecido todo rastro objetual.

"Cuando-como escribe Miguel Logroño- se ha habituado, por la huella del pincel, en una tan leve usurpación, o recorrido, que a veces ni siquiera la huella; ni siquiera el color. Cuando la obsesión de representar se manifiesta a golpes de veladura. Cuando este paisaje no se sustancie en otra imagen que no sea la de la propia pintura. Un equilibrio, una

oposición, una armonía; un rumor, un eco, una resonancia; una degradación y una graduación de tonos, prevaleciendo la magnitud de espacio-paisaje, un remoto sentimiento señala que ese espacio y ese paisaje son una densidad"³¹⁴, tal como podemos observar en *Tríptico II*, 1977, **(f.377)**.

En el lienzo comentado *Encina horizontal*, 1974, **(f.369)**, observamos un plano de formato horizontal degradado desde verde oscuro en la base, hasta verde claro en el horizonte, sin límites, este plano adquiere una mayor presencia, si se coloca cualquier cosa encima, por ejemplo en este lienzo una encina, es decir, algo vertical: debido a que hay algo encima de él, inmediatamente se destaca la situación horizontal del plano, casi se podría decir, mostrándose en toda su extensión. En contrapartida, la encina, elevada por medio del plano vertical, actúa también en su anhelada tendencia a la forma vertical. Al añadir el efecto de la luz y sombra, de tal manera que la encina proyecta una sombra total sobre la superficie de la tierra, se alude otra vez a la relación espacial entre ambos, se fuerza la representación³¹⁵.

Después de *Paisaje con acotación 0-A*, 1974, **(f.364)**, en el año 1975 aparece: *Espacios milimetrados "Acotación de la Encina"*, **(f.372)**; tal como en su momento apareció el huevo, - **(fs.310, 312, 349)**-, ahora aparece la encina que "es símbolo de fuerza y duración, según la leyenda antigua de que este árbol atrae más que otros el rayo". En este lienzo Hernández Pijuan estudia la luz, la degradación del color, la importancia que adquiere un motivo cuando se superpone sobre un fondo matizado y, junto a tantas insinuaciones y calidades intermedias, la rotundidad de una encina acotada, elemento que se incorpora a la particular iconografía del artista.

Se ha advertido más de una vez que lo más simple no es siempre lo más concreto, sino que a menudo es lo más abstracto³¹⁶; que las letras o las

314 LOGROÑO, Miguel. *Espacio-paisaje-pintura-densidad*, Cuadernos Guadalimar, Madrid 1978, p. 56.

315 HILDEBRAND, A. Von. *El problema de la forma en la obra de arte*, Ediciones Visor Dis. S.A., 1988, Madrid, p. 87.

316 MARX, Carlos. *Introducción general a la Crítica de la Economía Política*. Ediciones

formas simples o geométricas pueden ser, parafraseando a Aristóteles, lo primero en el orden del conocer abstracto, pero son sin duda lo último en orden de percibir. Por esto la pintura, cuyo contenido, por elevado espiritual o intelectual que sea, se caracteriza por ofrecerse a la percepción, no puede prescindir de estas unidades estéticas primarias. Incluso Hegel, para quien la pintura era nada menos que forma significativa del espíritu, no olvidaba la necesidad de este vehículo de las significaciones naturales dadas: “El arte no sólo tiene la necesidad, para las intuiciones que debe producir, de un material exterior y dado (al cual pertenecen también las imágenes y representaciones subjetivas), sino que para la expresión de su contenido espiritual tiene necesidad también de las formas naturales dadas, según el significado de ellas, que el arte debe adivinar y poseer”³¹⁷.

Aristóteles afirma que las cosas no son el resultado de la agrupación de átomos reunidos por el azar, sino que en su producción concurren cuatro causas, dos internas y dos externas. Las dos primeras son la material y la formal, las dos últimas, la eficiente y la final. Así, por ejemplo, en la producción de la encina - *Espacios milimetrados, Acotación de la encina*”, 1975, **(f.372)** -, han intervenido cuatro causas: la material o óleo de que está hecha la encina; la formal o forma, estructura de la encina; la causa eficiente o el pintor que con su acción fue imprimiendo la forma de la encina con la materia (óleo); y la causa final o fin que se propone el pintor al hacerla. El concurso de estas cuatro causas es lo que explica la regularidad y el concierto reinantes en las cosas y fenómenos del universo. De todas, la causa final es la más noble y excelente, “es la causa de las demás causas”, pues es la que orienta las fuerzas y energías de la naturaleza hacia la producción de un efecto determinado.

La abstracción conduce a Hernández Pijuan a los lienzos conocidos como *Perspectiva de color para un espacio verde*, 1976, **(f.373)**. Esta visión del paisaje y también el sentimiento personal, como por ejemplo, *Paisaje con acotación 0 -A*, 1974, **(f.364)**; en este momento lo que más distingue a

Península 1969, p. 117: Es un estudio de la oposición histórica entre lo simple y lo concreto.
317 HEGEL. *Filosofía del Espíritu*, Ediciones Península, 1968, p. 163.

Hernández Pijuan es la pincelada; la influencia de Cézanne está muy marcada en los plumeados de color aplicados oblicuamente - paralelamente.

Y volvamos a sus pensamientos. Hernández Pijuan afirma: "Posiblemente, estas raíces de tierra seca, pobre, plana, de los Monegros, en la Segarra, me han marcado bastante"³¹⁸. Es importante resaltar que, "en Folquer la pequeña ventana ya comentada, recorta el campo, lo deja sin cielo, sin horizonte, sin interrupciones, sin otros límites que los propios del marco de la misma ventana, - *Pequeño doble paisaje*, 1972, **(f.342)** - . El paisaje adquiere la frontalidad del cuadro, únicamente el color es una rica monocromía y la superficie que este ocupa es el elemento de imagen y de expresión. Estos dos aspectos (espacios)-íntimo y abierto- han estado configurando bastante los vaivenes de mi pintura. Turner, por ejemplo en su lienzo, *Lluvia, vapor, velocidad*, capta el ambiente, la sensualidad de la atmósfera y las sensaciones ópticas de la naturaleza". A continuación el artista dice: "Mi pintura abstracta se convirtió demasiado en elucubración de taller. De pronto necesité salir a la calle, ver que pasa en los colores del paisaje". "Habrá en todo este proceso una evidente relación entre mirada y obra. Tendré que colgar los cuadros por debajo de los códigos establecidos - aquéllos en los que la mirada se sitúa en el centro del cuadro. Bajando el cuadro pretendo crear una relación más íntima con el espacio. 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". El artista insiste en que "habrá que aprender que la pintura no es algo para hacer bonito sino que es algo para dar un sentido"³¹⁹.

Desde su propia masía, llega a viajar lo indecible. Lo hace alrededor de su cerebro. Para comprender su pintura tenemos que llegar a la abstracción, que nos lleva a viajar por el infinito, sin fronteras, dimensión que podemos captar, no obstante, desde las ventanas de la casa de

318 En GUILLEMÓN, Juliá. *Avui del diumenge*, Barcelona, 24 noviembre, 1985, p. 27.

319 En BLANCH, M^a Teresa. *Significació humana i pictòrica en els paisatges d'Hernandez Pijuan*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1979, p. 47.

Folquer, ver y sentir se amalgaman, fusionan y confunden. Como un buen libro que nos hace viajar a lugares insospechados.

Nos comenta Hernández Pijuan: “Cuando mira 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 (-Lápiz, 96,5 cm., 1974, **f.359**-), en los que el movimiento provocado por las brisas, los vientos o las sutilezas de la luz van creando pequeñas retículas que le alejan de una visión impresionista y le hacen ver el color, no con el nombre que los define sino por lo que representa. No puede decir que los colores de los cuadros son amarillos de cadmio, ocres, verdes de esmeralda o azules de ultramar, sino que le configuran como lo que representan: colores de trigo maduro, de trigo verde, glaucos o verdes claros. La referencia a los orígenes siempre puede aclarar conceptos.

“El diálogo entre pintura y paisaje-afirma- 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, tal como podemos ver en *Acotación*, 1974, (**f.362**).

“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 con una sobre acumulación 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”³²⁰. Nos recuerda a Paul Cézanne, quien en la primavera de 1872 se instala en Auvers-sur-Oise,

320 En BAYLE, Françoise. *Op. cit*, p. 65.

cerca de la casa del Dr. Gachet y allí aprovecha los consejos de Pissarro, uno de los pocos amigos que le apoyan: "Nuestro Cèzanne nos da esperanzas, tengo en mi casa una pintura de una fuerza, de una potencia notable". "El arte de Cèzanne se modifica sensiblemente: deja sus primeros temas a menudo violentos, para 'dedicarse a los paisajes' abandona su modo sombrío y pesado y pasa a una paleta clara y a una 'pincelada fraccionada'; pinta mediante 'pinceladas yuxtapuestas que superpone en determinados puntos y que estructuran los elementos del paisaje'. Así ocurre en la *Casa del ahorcado*, "donde la pincelada con grano en algunos puntos, y las formas geométricas (especialmente triángulos) que organizan la composición en torno a un punto central, otorgan densidad y volumen a los elementos del paisaje"³²¹.

En las *Dos encinas*, **(f.371)**, 1975 y *Encina*, 1975, **(f.371)**, destacan los matizados en verde. El verde en algunos cuadros pierde intensidad, se transforma en dorados amarillentos, juega con su gama de colores, no perdiendo detalles de horizontalidad. No deja "el orden", sus rasgos rectilíneos le acompañan en su propio desarrollo.

Esta acumulación de pintura puesta en franjas horizontales, sobreponiendo repetidamente pequeñas pinceladas, crea una serie de modulaciones y una textura rugosa y ondulada que con el reflejo de la luz produce una cierta sensación de movimiento: "Había una necesidad de hacer una obra no reproducible, que pudiera ser vista directamente. La diapositiva, no sé, siempre pienso que lo válido pudiera ser lo que en ellas no aparece"³²². "Muchas veces más que crear un cuadro lo que pretendo es crear un ambiente; que el cuadro sea capaz de conformar un ambiente"³²³.

Hernández Pijuan subraya una vez más que en él existe una evocación paisajística, triunfa el rigor y la medida. El encuadre de la figura geométrica le sirve de marco y encuadre para sus propias fantasías.

321 *Ibidem.*, p. 78, 79.

322 "Del carnet de un pintor". *Guadalimar*. Madrid. Año IX, nº 79, febrero-marzo 1984, p. 47.

323 En GARCIA BANDRÉS, Luis J. *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 abril 1979, p. 21.

Para Demócrito, como ya hemos comentado en el apartado 3.3. el mundo, las cosas, son agrupaciones de átomos que el puro azar ha reunido. El mundo es producto del azar, de la casualidad. Aristóteles afirma que el 'orden, la armonía maravillosa que reina entre las cosas del mundo es imposible que sea la resultante del azar y obra del capricho' - *Dibujo*, 1993, **(f.469)** -. El azar 'no puede engendrar el orden', como el frío no puede ser la causa del calor. La explicación por el azar es el recurso de los ignorantes. La ciencia no es casualidad, sino "causalidad", que es todo lo contrario. El azar y la casualidad son explicaciones que no explican nada. El azar a lo sumo podría determinar que alguna vez de un huevo saliera una gallina, pero jamás podrá explicar el hecho de que siempre de un huevo salga una gallina y de la semilla una planta. Y lo cierto es que en el mundo siempre, invariablemente, los pollos nacen de los huevos, y las plantas, de las semillas. Con esta crítica aguda, mordaz y aplastante, hunde en el abismo del olvido por espacio de dos mil años la filosofía materialista de Demócrito.

Así, de la misma forma las composiciones de Hernández Pijuan no son casuales, sino causales, cuando observa el paisaje y traslada aquella visión al cuadro, los elementos pueden conceptualizarse y llegar a ser referencias del espacio, signos de acotación: "El árbol me da la unidad del paisaje de donde procede. Es elemento de proporción, medida o perspectiva³²⁴.

En la aguada *Signos sobre un espacio dorado*, 1976, **(f.374)**, destacan los matizados en verde; el verde pierde intensidad, se traspasa a dorados amarillentos, juega con su gama de colores, no perdiendo detalles de horizontalidad, No deja "el orden", sus rasgos rectilíneos que le acompañan en su propio desarrollo. No precisa la imagen, le basta el color a modo de paleta universal, que utiliza con gran maestría. En otras manifestaciones combina con el amarillo recordando la transmutación de color que los mismos ofrecen.

324 En BLANCH, M^o Teresa. *Significació humana i pictòrica en els paisatges d'Hernández Pijuan*, Ediciones Polígrafa, Barcelona 1979, p. 77.

En esta obra y también en *Cinco espacios dorados*, 1976, **(f.375)** la técnica es la misma de sus paisajes verdes degradados a base de una pincelada minuciosa pero en éste caso las pinceladas son doradas, aludiendo a los campos de trigo de la Segarra.

Berger nos recuerda que: "En la naturaleza, el espacio no es algo que se otorga desde fuera; es una condición de la existencia nacida en su interior. Es lo que ha crecido o crecerá en ella. El espacio en la naturaleza es el contenido de la semilla. La simetría es la ley espacial del crecimiento, la ley del espaciamento. Su código tampoco se impone desde fuera, sino que funciona en ella misma. Lo que el trigo evoca de la naturaleza son sus propias leyes del espacio y la simetría. Sus formas obedecen a las mismas leyes que rigen la disposición de las frutas o las hojas de los árboles; están formadas de tal modo que garantizan una continuidad, no la de una serie lógica, sino la del crecimiento"³²⁵. Este mismo razonamiento es evidente en *Signos sobre un espacio (paisaje) dorado*, 1976, **(f.374)**.

Hernández Pijuan aclara que: "Mi intención es explicar un proceso pero, para dar mayor claridad a mi concepto de pintura y espacio, quiero clarificar unos conceptos que siempre consideré, cuando se producían, erróneos. Si se asoció en su día y posteriormente también a esas obras mías con la de algunos artistas que configuraron 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 - de la realidad"³²⁶.

En el año 1977 realiza estudios de color, luz y movimiento sobre el espacio delimitado de un paisaje. Tanto la serie de litografías: (Proyectos para un paisaje), como los aguafuertes que realiza en 1977 son visiones

325 BERGER. *Mirar*, Ediciones Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p. 34.

326 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *Op. Cit.*, p. 24 y p. 39.

fragmentarias de campos casi monocromos, donde la noción del color deja paso a la atmósfera. En estos años, Hernández Pijuan recurre con frecuencia al papel milimetrado como soporte y realiza grabados y acuarelas. Tiempo, por tanto, de observación y medida, de apuntes y bocetos detenidos. En la pintura, frente a la solución de las acuarelas o los grabados, el ejercicio admite mayor distancia. Del recuerdo de un paisaje entrevisto, de una luz sobre un campo de trigo, Hernández Pijuan no persigue el motivo sino la "sensación", de ahí que el resultado le salga más libre y se interprete lírico. En ocasiones, el ejercicio final de llevar las emociones al lienzo se ajusta a complicados mecanismos, como son graduar los colores apoyándose en líneas, superponer tramas con un ritmo muy marcado, o enfatizar algunos efectos agudizando los formatos.

Las obras de la "segunda mitad de los setenta" tratan fundamentalmente, de espacio. Escalas verticales, *Vertical sombra - Vertical luz*, 1977, **(f.376)**. Dípticos: *Díptico I*, 1978, **(f. 379)**, *Díptico II*, 1978, **(f.380)**. Trípticos: *Tríptico II*, 1977, **(f.377)**, en apariencia resultan casi monacales, son cuadros contenidos. Estas divisiones y el hecho de enfatizar el soporte como elemento importante le 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 le hace seleccionar unos formatos que tendrán que estar emparentados con el resultado final. No quería pintar el cuadro, pretendía pintar espacios o ambientes.

En *Vertical sombra - Vertical luz*, el lienzo vertical tantea medición y escala, Hernández Pijuan pone especial énfasis en la verticalidad que queda asimilada al impulso y al movimiento vertical, que corresponde, por significado analógico de lo espacial y lo moral, al impulso de espiritualización que se trata al describir el simbolismo del nivel. Bachelard llega a decir: "No es posible prescindir del eje vertical para expresar valores morales".

"Avanzada la segunda mitad de la década - como escribe Fernandez Cid - los cuadros se convierten en formas de color tras agudizar sus

dimensiones"³²⁷. En los grandes formatos, las superficies aluden a una idea del silencio, del vacío, en absoluto fría. Un tono domina estas telas, pero se perciben las vibraciones de los que quedaron cubiertos. Podría decirse que representan "silencios cuidadosamente unidos", con la intensidad y el imperceptible armazón que lleva implícito este sistema. Siguiendo con los paralelismos, son la imagen de la actividad de aquel doctor Murke que, según Heinrich Böhl, se dedicaba a coleccionar silencios, uniendo los fragmentos de pausa de las grabaciones radiofónicas.

La tentación, ante estas obras de la segunda mitad de los setenta es referirse a Rothko y a los minimalistas, como en las inmediatamente posteriores asomaban los recuerdos a Claude Monet y los impresionistas. Hernández Pijuan ha salido al paso de esas lecturas, incluso en momentos en los que sugerían una relevante modernidad de planteamientos. Lo suyo, confiesa, "es la respuesta al espectáculo que le ofrece la luz sobre los campos, en La Noguera". Su pintura va tomando un ritmo de cadencia, como si reflejase campos de riego azotados por el viento. Las delgadas capas de pintura se superponen en una gradación que simula un movimiento ligero pero estable. Es posible buscar afinidades con pintores como Rothko, pero el encuentro se realizará sobre supuestos perceptivos, como el posible misticismo que se desprende de las pinturas. Su ánimo es distinto. Como lo es el de los minimalistas, por más que Hernández Pijuan reduzca voluntariamente sus colores y persiga quedarse con lo esencial en cada momento.

Turner disuelve las formas en la atmósfera (ambiente) y con una paleta luminosa, perfeccionó un enfoque nuevo de la pintura que no ha sido apreciado debidamente hasta nuestros días: consistía en transformarlo todo en puro color, representando la luz como color, las ideas acerca de la vida como color. A nosotros nos es muy difícil darnos cuenta de lo revolucionario que era ese proceder. Hay que recordar que durante siglos se pensó que todos los objetos eran reales desde el momento en que eran

327 FERNANDEZ CID, Miguel. *Hernández Pijuan, Espacios de silencio 1972-1992*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Catálogo exposición, del 2 de febrero al 5 de abril de 1993.

sólidos; todo arte respetable aspiraba a definir esa solidez, mediante el modelado o mediante la firmeza de los contornos. ¿Qué es, se preguntaba Blake 'lo que distingue la honestidad de la bellaquería, sino la línea dura y tensa de la rectitud'?

Turner, como Rousseau, utilizaba sus sensaciones ópticas para descubrir la verdad. "Siento, luego existo". Es un hecho que se puede verificar contemplando los cuadros de Hernández Pijuan: cuanto menos definidos, cuanto más puramente colorísticos son, más vivamente transmiten una impresión total de fidelidad a la naturaleza. Turner declaró "la independencia del color", y al hacerlo añadió una nueva facultad a la mente humana. Kenneth Clark no cree que Turner fuera consciente de su relación con Rousseau. Pero el otro gran profeta de la naturaleza, Goethe, significó mucho para él. Leyó trabajosamente las obras de Goethe, en particular la 'Teoría del color' y simpatizó con su visión de la naturaleza como organismo, como algo que opera conforme a ciertas leyes.

Hernández Pijuan dice: "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 un sentido tradicional, sino como espacios modulados, casi de silencio. Son obras de arte conceptuales las cuales ponen el énfasis en el arte mental de las mismas, relegando en importancia su realización material".

Junto a un "reduccionismo" de lo manual: lo pequeño es hermoso, hallamos en ellas una hipervaloración no sólo de la teoría, sino de la tarea artística entendida como actividad reflexiva, tanto mental como experiencial (idea – comportamiento)³²⁸.

Hernández Pijuan, con esmero, cuida del encuadre con orden y maravillosa pulcritud; se siente libre. Desde las alturas capta la belleza de lo pequeño.

Terminamos esta etapa con estos pensamientos de Hernández Pijuan: "La tela está en blanco y tendré que seguir. Habrá que arriesgar y

328 COMBALÍA DEXEUS, Victoria. *La poética de lo neutro, Análisis y crítica del arte conceptual*, Ediciones Anagrama, Barcelona, 1975, p. 81.

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. Habrá que seguir intentando tirar del hilo conductor, la propia referencia, la propia vivencia”.

“La vivencia personal y el ejercicio de esta vivencia, me hará comprender la validez del ‘vacío’ como elemento de composición y romper con los esquemas adquiridos en los que se nos da por entendido que los elementos válidos están marcados solamente por lo que uno dibuja y no por los espacios- positivo-negativo - que el dibujo puede generar”.

El soporte es importante cuando se pretende un resultado claro, mínimo. Hernández Pijuan dice: “A esta elección de soporte y formato habré dedicado especial atención, además de al lienzo, al papel, en el que encuentro, no un soporte cualquiera, sino, por sus propias y determinadas características, algo así como la piel de la pintura. Con sus diferentes límites y barbas, en manipulación, blandura de material y calidez de lo visual; prácticamente el concepto es siempre el mismo, pero la materialización de la obra varía según el soporte”³²⁹. En síntesis, parte de la década de los sesenta y la década de los setenta, supone el descubrimiento progresivo de nuevas dimensiones pictóricas a partir del tema del paisaje³³⁰. Después, la vivencia del paisaje real le hará acentuar la ficción de la perspectiva con texturas, gradaciones, etc. Hernández Pijuan dice: “La posterior sustitución de la regla como objeto por simples acotaciones de medida me da un espacio de fondo que pasa a ser el objeto de sí mismo, es decir, su temática. Plásticamente creo que esto me conduce a los espacios que llamo paisajes, tal vez nuevos en relación con mi obra inmediatamente anterior, donde el cuadro era una superficie

329 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *Dibujos Germinales, 1998-1999*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; fragmentos extraídos de la tesis doctoral de Juan Hernández Pijuan; *Pintura i espai: una experiència personal*. Presentada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, en el mes de febrero de 1988, p. 88.

330 MOIX, Llàtzer. *Estrategia para el futuro. La Vanguardia*, 7. XII.01, Barcelona, p. 36. “Napoleón afirmó: La estrategia, es la ciencia del empleo del tiempo y el espacio (....) El espacio perdido siempre se puede recuperar (reconquistar), pero el tiempo perdido nunca”.

plana tratada con un color también plano, que el hecho real del paisaje me conduce a la ficción de la perspectiva, creándose un espacio figurativo"³³¹.

Rosa Queralt afirma que el salto cualitativamente importante viene dado por los puntos de partida, aparte de implicaciones culturales de su obra que se origina en el año 1977: el color, la luz y el movimiento en el espacio delimitado de un paisaje: *Díptico I*, 1978, **(f.379)** y *Díptico II*, 1978, **(f.380)** Porque este planteamiento, a raíz de su experiencia, de seleccionar el soporte, buscar el color intuido, prefigurar una textura, le conduce a unas obras que, tras una paradójica monocromía aparente, poseen una excepcional riqueza cromática que permite acceder rigurosamente a los tonos precisos, relacionados con la idea del "espacio sugerido", así como reflejar las tensiones existentes entre ellos y que vienen determinadas por la superficie en cuestión. El soporte, óleos y guaches, y las texturas-lentas, pacientemente elaboradas para dar vibración-luz y en consecuencia movimiento, junto con el color, configuran un todo homogéneo, un paisaje elocuente que, por otro camino, reencuentra el dinamismo, tanto tiempo abandonado, de su etapa gestual³³².

Las sutiles soluciones cromáticas se ven punteadas por mínimas acotaciones que pueden tomarse como pruebas de un proceso en marcha.

Las obras que cierran la década de los setenta introducen pequeñas pero significativas variaciones. La primera, el establecimiento de una nueva relación entre soporte y pintura, que se concreta en un alargamiento de las telas. Al coincidir una época de desnudez pictórica, de eliminación de lo accesorio, el resultado son formas de color, en las que la materia ocupa el espacio con tanta precisión como cuidado. Cuadros que actúan de escalas y requieren su tiempo, trabajos muy encima, resueltos en una superficie que termina significándose como un campo labrado o una especie de piel, sensual y estricta.

331 MILLET, Catherine, RESTANY, Pierre. *Tendencias actuales*, Tercera parte, Carroggio Ediciones, Barcelona, 1984, p.157.

332 QUERALT, Rosa. "La valoración del espacio plástico", *Cuadernos Guadalimar*, Madrid 1978, p. 26.

De esta narración se desprende que, para Hernández Pijuan, el paisaje es una presencia que produce el sí de la pintura y lo que ésta solicita. Aquel espacio estructural de principios de la década - *Paisaje con acotación 0-A*, 1974, **(f.364)**- parece reactivarse, reclamar la plenitud que nada más una entidad tan real como es el paisaje le puede otorgar- <<Azules – verdes>>, 1978, **(f.381)** -. Ambas son obras en las que existe una especie de celebración, un homenaje delante de aquello sensible. Los formatos, las texturas, el color, la luminosidad; todas aquellas características que alejan la pintura de la mera especulación y la convierten en una realidad puramente física asumiendo, en este momento, un mayor protagonismo. Cualquier signo, entero y mínimo, está dentro de alguna cosa; cualquier insinuación esconde en ella misma infinitas posibilidades expresivas. Incluso el proceso por medio del cual elabora sus obras toma un significado diferente, más lento y meticuloso. Pinta la superficie de la tela con una pincelada insistente, prácticamente imperceptible, pero un ligerísimo toque que es como una resonancia, un gesto apenas realizado.

Este intento de dotar concreción al espacio pictórico comporta, no obstante, otro descubrimiento importante: el color. A la monocromía de sus arquitecturas espaciales le sigue, en esta nueva etapa, un sutil y acompasado tratamiento de las superficies. Sensuales y a la vez rigurosas, pero, las gamas cromáticas del momento se convierten en detenidos instantes de luz, como vibraciones atmosféricas imperceptibles al ojo humano y, que nada más la pintura parece ver.

Hernández Pijuan explica: “Cuando miro el campo no como una mancha de color sino detallando el espacio, el cúmulo de espigas forma una trama penetrable, como una superposición de espacios aterciopelados en que el movimiento provocado por las brisas, los vientos o las sutilezas de la luz crean pequeñas retículas que me alejan de una visión impresionista y que me hacen ver el color que representa y no el nombre que lo define. No podría decir que los colores de los cuadros fuesen amarillos de cadmio, ocre, verdes esmeralda o azules ultramar, sino que se me configuran como lo que representan, es decir, color de

trigo maduro, de trigo verde, rastros o momentos de una luz que define un paisaje"³³³. En sus cuadros, no hay ni la laxitud cromática de un Rafols Casamada, donde el color adquiere un valor constructivo o un sentido emocional, ni tampoco, como ya hemos afirmado, la pretensión estrictamente perceptiva de Rothko y los minimalistas, por poner algunos ejemplos con los que ha estado relacionada la pintura de Hernández Pijuan. "Sólidas y de una excepcional cualidad material"- como los define, en un texto de la época, Alexandre Cirici³³⁴, en estas obras el color parece auscultar la superficie de la tela a la búsqueda de la más mínima tensión. Sus texturas, construidas con ritmos reiterativos y cadenciosos, sugieren siempre un "movimiento pausado", y se intuye, como una resonancia, la realidad inaprensible del paisaje. A finales de la década, cada vez es más evidente su predilección por las formas cromáticas desnudas.

A continuación sus paisajes se abren, se expansionan, dejan traslucir su fondo, dispuestos a no dejar el concepto logrado de dichos paisajes, pero con nuevos horizontes. *Serie violetas verdes*, 1979, (f. 382).

Antes las dos versiones de "Buganvillas a Son Servera" anuncian el estallido, el tránsito hacia una nueva estética, unos nuevos contenidos. La resolución más cerrada y compacta de las obras comentadas de finales de los setenta, - *Tríptico II*, 1977, (f.377), *Díptico I*, 1978, (f.379)-, pierden su carácter férreo, se descomponen. Todavía dominan el color y una pincelada que se alarga y deshace. El efecto impresionista es real, pero los colores no se disuelven al modo de los de Monet, no existe peligro de que la imagen desaparezca, persiste su sentido terreno.

Medida y escala, son argumentos que ordenan la práctica totalidad de sus cuadros. Pocos pintores dan tanta importancia al formato de una tela, incluso a sus calidades (la rugosidad, el grano; o el gramaje del papel). Delimitando un espacio interior nunca de manera rígida, refuerza la tensión de los escasos elementos dispuestos.

333 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *Op.cit.*, p. 37.

334 CIRICI, Alexandre "Hernández Pijuan, pintor del espacio medido, *Serra d'Or*, nov. 1975, p. 17.

Es interesante resaltar cuando San Agustín medita: “¿Qué es el tiempo?”. Si nadie me lo pregunta, lo sé; cuando quiero explicárselo a alguien que me lo pregunta, no lo sé. El ser humano trata de responder y abordar la necesidad que desde sus orígenes ha sentido la necesidad de medir y ordenar el tiempo; el tiempo es un don de Dios, y por lo tanto no puede venderse y el célebre comentario de Benjamin Franklin, según el cual “el tiempo es oro”³³⁵. El tiempo está presente aunque no es visible.

Hernández Pijuan realiza pinturas que funcionan literalmente como pinturas y que al mismo tiempo pueden admitir la metáfora; al igual que el pensamiento de Paul Valery³³⁶: entre el ser y el no ser. Paul Valery llega insensiblemente a confundir la composición de una obra del espíritu, que es cosa finita, con la vida del espíritu mismo, el cual es una potencia de transformación siempre en acto: “es cierto que puedo sentirme atraído por un libro y leerlo y releerlo con gran placer, pero solo se adueña de mí por completo si encuentro en él los signos de un pensamiento de potencia equivalente a la del lenguaje mismo”. Paul Valery hace de la creación un medio³³⁷.

La trayectoria de Hernández Pijuan constituye uno de los principales hitos del panorama pictórico español de los últimos años. Su fidelidad a ciertos temas, como el espacio, la memoria, el paisaje o el vacío; la manera como los ha adecuado a las preocupaciones que iban surgiendo a lo largo de su camino y, finalmente, la continua radicalidad con que afronta sus propios éxitos plásticos han aportado a su obra una solidez que, aún hoy, contrasta con el espíritu inquieto del artista. Todas y cada una de las características que definen su modo de entender la pintura, nacen de una misma y de una irreducible manera de estar en la pintura, ya que a través de esta, de la pintura sola, Hernández Pijuan se ha forjado una voz propia, totalmente personal, y además su manera de relacionarse con el mundo. Esta dimensión casi ontológica que destilan la mayoría de sus obras es, y puede ser uno de los elementos más significativos a la hora

335 BACH, Mauricio. “En busca del tiempo”, *La Vanguardia*, 10 Noviembre 2000, p. 35.

336 VALERY, Paul. *El Cementerio Marino*. Alianza Editorial, Madrid, 1998, p. 26.

337 *Ibidem.*, p. 10, 17, 18.

de valorar su dilatada trayectoria. Una dimensión ontológica que asiste, no al propio hombre, sino también a la práctica artística y a todas las vicisitudes sobre la que esta obra se desenvuelve.

“Cada cuadro de Hernández Pijuan supone un alegato pictórico, un fragmento que reproduce más allá del simple diálogo con los materiales, lo cual forma su arte atravesado por la existencia. En esta actitud no existe ningún tipo de enseñamiento moral, ni tampoco un exceso de trascendentalismo, tan solo se trata reconciliar la determinación exigida por la disciplina artística con aquella perplejidad que hace de la “mirada” un ejercicio inagotable. Una línea imperceptible, la sensación producida por un leve movimiento del color o un motivo iconográfico irrelevante pueden provocar, y así lo indican muchas de sus obras, “una serie de ritmos entrecruzados”, de relaciones aparentemente espontáneas y que surgen de argumentos programados según una precisa razón pictórica. Aunque la imagen que ofrece su pintura es diferente, esta natural inclinación a la sobriedad y a la elegancia ha servido, en ocasiones, para calificar a Hernández Pijuan como un artista lírico”³³⁸: *Paisaje vertical*, 1980, **(f.383)**.

El “rigor” de su obra no aparece como un síntoma frío o desapasionado, sino como un camino expresivo donde se expresan sus inquietudes; la pureza conceptual de muchos de sus cuadros surge del permanente cuestionamiento a que somete su pintura, haciendo de esta un lenguaje vivo e insólito; finalmente, su carácter “metódico” que nos advierte en gran parte de su producción nos enseña, sobretodo, un tratamiento minucioso de los materiales plásticos y de las posibilidades que ofrece trabajar con ellos ³³⁹.

338 FERNANDEZ CID, Miguel. *Hernández Pijuan. Espacios de silencio 1972-1992*, Catálogo exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, febrero-abril 1993, p. 29. En su texto *Materia de paisaje*, realizado con motivo de la exposición. Miguel Fernandez Cid relativiza, también, el apelativo de pintor lírico, conectando la actitud de Hernández Pijuan con la de los pintores como Philip Guston, Giorgio Morandi y Piet Mondrian.

339 YVARS, J.F. *Al Tiempo del Arte*, Notas de crítica, Valencia 2000, p. 163. Refiriéndose al historiador de arte Anthony Blunt; disciplina y trabajo fueron su lema, “los buenos sentimientos no son explicación suficiente para ninguna acción”. “Curiosamente, la amenaza de un arte moderno en proceso de desintegración llegó a obsesionar a Blunt. Sin historia, el arte es siempre esoterismo o sea oculto, reiteraba en sus clases

Hernández Pijuan nunca especula con las soluciones a las que llega, en ningún momento se siente conforme con el éxito y la facilidad; la duda, aquella duda, que según el mismo define, “convierte la pintura en una forma de aprendizaje continuo, en sistema de conocimiento, no tanto de comunicación como generalmente se afirma” que ha provocado en la trayectoria artística de Hernández Pijuan que cada etapa está precedida de un radical despojo, de una liberación estilística tan grande que, a veces, su obra parece bordear los límites pictóricos más atrevidos ³⁴⁰. No es extraño pues, que ya Alexandre Cirici, en un texto escrito en 1973 hable de su pintura con las siguientes palabras: “el efecto que se produce cuando un artista se despoja de los atavismos culturales es sensacional. De pronto lo vemos pasar de la superficialidad de las cosas inmotivadas a una plenitud total de un hombre formado, seguro, fuerte, muy puro con lo que quiere, y con lo que logra”³⁴¹. Suprime los elementos accesorios y, de nuevo, acumula otros elementos diferentes, que son los pilares sobre los que mantiene su obra y alrededor de los cuales ha conseguido articular una dinámica de trabajo y además una manera de concebir la pintura, de “reconciliar en ella abstracción y paisaje, superficie y símbolo, mirada y cuerpo”.

Referirse a las influencias que hay en su obra, su evolución, los testimonios de los cambios pictóricos más sustanciales producidos en la últimas décadas, no denotan ninguna relación directa ni con nombres ni con tendencias. Sus “paisajes” hablan del pasado, de un pasado hecho de “memorias personales” y de la memoria colectiva que todos compartimos; de los inolvidables componentes de una impresión contenida en unas líneas, unos espacios, unos colores. Hernández Pijuan consigue lo que San Agustín no sabía explicar: Pintar el tiempo.

A finales de esta década Hernández Pijuan lleva sus telas a un estado más reductivo y representa el paisaje que envuelve su casa de Folquer

multitudinarias. Una reticencia que no superó nunca a pesar de Picasso”.

340 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan., p. 31.

341 CIRICI, Alexandre. “Hernández Pijuan, pintor del espacio medido”. Texto publicado en la revista *Serra d'Or*, noviembre 1975. Reproducido Hernández Pijuan. Ediciones Rayuela, *Cuadernos Guadalimar*, número 9, Madrid, 1979, ps. 24-26.

con una metódica severidad y una paleta extremadamente limitada. Son obras introspectivas y contemplativas, "pinturas de espacios de silencio".

A modo de resumen.

En una conversación con Josep Lluís Seguí, a finales de los setenta, Hernández Pijuan hacía un limpio balance de esta época: "Pasé de una figuración a lo Zabaleta, muy hierática, a un terreno más libre, un poco de la mano de la abstracción gestual; fui entrando poco a poco, porque soy muy lento, no se hacer saltos sin dar pasos intermedios. Y este trabajo de pintura gestual me permitió el irme liberando de toda formación tradicional que yo tenía. Por mi propia cuenta fui descubriendo, desde estos primeros cuadros gestuales, un poco de Kline, a lo Saura, a lo De Kooning, que lo que me interesaba era el 'núcleo' en relación a lo que quedaba vacío en el cuadro. Después viene el descubrimiento de aquello que ahora llamamos el espacio: el espacio pictórico, la superficie de la tela", del lienzo comentado *Paisaje con acotación 0 – A*, 1974, **(f.364)**³⁴².

Después, la vivencia del paisaje real le hará acentuar la ficción de la perspectiva con texturas, gradaciones, etc. Sobre la posterior sustitución de la regla como objeto por simples acotaciones de medida, el artista dice "que le da un espacio de fondo que pasa a ser el objeto de sí mismo", es decir, su temática. Plásticamente cree que esto le conduce a los espacios que llama son sus paisajes, nuevos en relación con su obra inmediatamente anterior, donde el cuadro era una superficie plana tratada con un color también plano; que el hecho real del paisaje le conduce a la ficción de la perspectiva, creándose un espacio figurativo

343.

342 En SEGUI, Lluís. *Op. cit.*, p. 116.

343 Vid. TRIADÓ, Juan Ramón. *Joan Hernández Pijuan* en "Los protagonistas de los siglos XIX-XX", Albert Skira, Carroggio, Ediciones, Barcelona, 1993, p.147.

4.3.5. *Los ochenta. El espacio como imagen.*

Los años ochenta se inician con tres novedades: los motivos se hacen específicos; se recobra la libertad en el gesto; se señala, con una especie de rectángulo nunca rígido, el límite de la imagen, dentro del espacio interior de la tela. La dimensión, incluso la libertad en el tratamiento de la pintura, puede ser efecto de anteriores tensiones; el modo de cerrar las composiciones se convierte en un recurso al que desde entonces se muestra fiel.

“Moverme entorno a mí mismo me hizo ‘ver’, pocos años después, la obra con otras lecturas. Varió en el sentido de que si al pintarlas estaba más en la idea del espacio como tema, se me configuran ahora como 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 éstas”, (.....).

“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, de nuevo, sobrando ingredientes”³⁴⁴. El artista inicia su pensamiento con las series *Buganvillas*, a modo de ejemplo *Buganvillas a Son Servera*, 1982, (f.385).

344 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan: *Op.cit.*, p.31.

Cuando el pintor piensa en el cuadro que va a pintar, lo posee; es una verdad en su interior; pero sabe que todavía no existe en la realidad, puesto que aún no ha tenido ejecución. Al contrario, lo ha pintado, no solamente lo tiene en su "espíritu", sino sabe que lo ha realizado. Hasta el insensato se ve obligado a convenir que hay en el alma la idea de un ser. Es la idea no materializada pero, sin embargo, existe. No es lo que quiere decir, sino como lo dice. En definitiva, disponer solamente de las siete notas del pentagrama y manipularlas, como en *Buganvilla a Son Servera II*, 1982, **(f.389)**. Lo que era una trama tupida, cerrada, se quiebra, dejando ver los tonos inferiores, provocando sensaciones atmosféricas dinámicas, enriquece paisajes a veces acotándolos como en *Buganvilla n°3*, 1982, **(f.386)**; grandes superficies uniformes con líneas de cerramiento, enriquecidas por los mismos títulos de los del cuadro : *Verde negro y blanco*, 1986, **(f. 411)**.

Espera la liberalización total de sí mismo, transformación que va llevando a cabo sin prisas, lentamente, como si la naturaleza le indicara que hay que dejar tiempo al tiempo para continuar preparándose, de forma ordenada. Cuadros a los que asoman flores, cuadros que transmiten una idea de la pintura como medio de interrogar lo próximo, lo visto, lo vivido.

Entre 1982 y 1983 empieza a recuperar su espacio. Es la serie de cuadros titulados 'Marquesa', *Marquesa 3*, 1983, **(f.396)** y 'Álamos del Segre', *Los Álamos del Segre*, 1983, **(f.395)**, y en los que el dibujo y la forma empiezan a sustituir los toques de color.

La pintura moderna en general, y la de Hernández Pijuan en particular, es abstracta en principio. Es decir que, según una perfecta definición, mide y califica el espacio en virtud del desenvolvimiento de una lógica interna como en *Los álamos del Segre n°5*, 1982, **(f.390)**.

"Pienso que aquí, - nos dice Hernández Pijuan - en este primer entendimiento, de lo que podríamos llamar componer por el vacío, de enfatizar espacio y gesto o bien de la situación del objeto, de la acotación o de la forma, es donde puede radicar la continuidad de mi pintura". La continuidad ha venido dada- si así ha sido- por esa manera de

ver, patente en *Los álamos del Segre VIII*, 1982, **(f.387)**.

Baudelaire y Mallarmé dejaron escrito que la naturaleza es un templo donde pilares vivos dejan a veces surgir confusas palabras; como largos ecos que lejos se confunden en una tenebrosa y profunda unidad, vasta como la noche y como la claridad. Los perfumes, los colores y los sonidos se responden. Para estos poetas, los pintores permiten acceder a la unidad misteriosa del mundo, a la realidad espiritual de lo Bello. Claude Monet afirma que “el pintor no ambiciona mostrar la realidad objetiva, dado que ya no existe la verdadera naturaleza, sino que, más modestamente, quisiera restituir su impresión de la realidad. “Pintar del natural para un impresionista, dirá Cézanne, no es pintar el objeto, sino reproducir sus sensaciones”.

Es como afirma Hernández Pijuan: “Desde siempre, también, las preferencias por la no utilización de materiales otros que los estrictamente convencionales alejaba de mi horizonte la pintura matérica, ya que, habitualmente, me he inclinado más por transformar un material como la pintura que no por utilizar materiales más inmediatamente expresivos. El problema, el verdadero problema, estaba en encontrar un espacio que fuera protagonista total del cuadro, el espacio de algo vivido y no el, para mi, más ‘imitativo’ del figura- fondo”.

Se le hizo válido aquello que le facilitaba en muchos momentos la comprensión del dibujo, de la forma, y que le parecía un defecto que había que esconder. Es decir, dibujar el modelo por la línea que dibuja el espacio al chocar con la figura más que por su propia forma, dibujar desde el espacio. Es algo paralelo a lo que puede definir una parte importante de la escultura contemporánea, más pendiente de cómo interfiere en el espacio o de cómo es dibujada por el espacio, que no de situar una forma en el espacio. *El Camino de Canalet*, 1983, **(f.399)** es un buen ejemplo, de esta relación con el espacio, que no el estar en el..

En esta década va cambiando como si nos ofreciera un cierto retroceso a sus orígenes, una vuelta al estilo primitivo de su obra; lo podemos observar en algunas telas o dibujos efectuados sobre papel en donde trabaja pulcramente los espacios sin que aparezcan figuras

representativas. En *Paisaje de Folquer*, 1983, **(f.398)**, las pinceladas son amplias, mayores, un nuevo cambio se ha operado en él, retorna a expresiones de la naturaleza, hojas, flores: *Los negros y el violeta*, 1983, **(f.397)**; *Paisaje con ciprés negro*, 1985, **(f.402)**. Flores: *Fiac*, 1982, **(f.391)** y cipreses: *Cipreses en la Segarra*, 1985, **(f.404)**. Lo particular empieza a cobrar protagonismo.

El artista recuerda que: "La necesidad de ver, de aprender, de empezar a encontrar ese espacio visual que va a ser preocupación casi constante y, también, tema, a partir del momento en que las influencias adquiridas colaboran a conformar mi propia realidad. Siempre a partir de mis gustos, de mis preferencias, de mi sensibilidad, marcada por un gusto por la sobriedad, una primera concepción de 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. Llegar a ésta 'concepción' del espacio ha sido un proceso lento de comprensión y de transformaciones"³⁴⁵. *Del bloc de notas*, 1983, **(f.392)** también es un buen ejemplo.

Desde mediados de los años ochenta, sus pinturas, en su mayoría aparentemente monocromas: blanco, gris-blanco, amarillo u ocre: *Cipreses en la Segarra*, 1985, **(f. 404)**; *Catedral 4*, 1986, **(f. 406)**; *Paisaje ocre II*, 1987, **(f. 416)**; *Paisaje con cipreses (Landscape with cypres tree)*, 1988, **(f. 419)**; *Memoria de la Segarra II*, 1989, **(f. 432)**; *Dos árboles*, 1989 **(f. 436)**; son complejas obras maestras de la sencillez en las que se fusiona lo que normalmente aparece separado. Son, en igual medida, expresión de la más alta concentración y de la más grande espontaneidad.

Volviendo a la reflexión, al análisis, la obra de Hernández Pijuan se relaciona con el trazado simple de los grandes artistas de nuestros días. De importantes pintores chinos del pasado se dice que podían trazar sus signos con asombrosa rapidez. Hernández Pijuan crea un mundo imaginario (puede recordar a Paul Klee, Miró, etc.) propio y original, poblado de alusiones y de recuerdos, de impresiones empíricas de

345 *Ibidem*, p. 34.

paisajes concretos, los matices suaves y al mismo tiempo penetrantes, los sutiles ritmos de la aplicación del color, su transparencia, que produce una paulatina agitación, y a partir de esa esfera estética permite la contemplación de algo nunca visto. "Hernández Pijuan consigue combinar lo estético con lo empírico, reflejarlo alternativamente y condensarlo en una forma dominante. El artista no rompe la tensión: lo persistente y lo momentáneo definen el carácter de sus cuadros; y en no menor medida la relación, a menudo tamizada, entre exterior e interior. El principio y el fin no se ven"³⁴⁶. En esta mediada década, Hernández Pijuan inicia un período de sorprendente plenitud, ajeno a modas y tendencias, establece un discurso propio, fácil de relacionar con búsquedas iniciadas en los años setenta. El modo como coinciden, como se ajustan los recursos, es de una eficacia incontestable: se reivindican a la vez dos argumentos, una pintura densa, opaca, pero colorista; y la evocación de una idea paisajística. Lo curioso es que cada una tienta lo que es tendencia natural en la otra, el paisaje se hace mental, dejando el ámbito de lo concreto a la pintura. El hallazgo resulta decisivo, sucediéndose imágenes de marcada plenitud. La posterior conversión del recuerdo en memoria, al referirse al paisaje, refuerza la idea de dominio, de proyecto alcanzado y personal, visible en *Paisaje ocre II*, 1987, **(f. 416)** y *Comiols II*, 1988, **(f.424)**.

"Haciendo un poco de análisis de mi pintura de paisaje-dice Hernández Pijuan- 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 la 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

346 HONNER, Klaus. *Hernández Pijuan, pinturas*. Abril-Mayo 1999, Marisa Marimón, Galería de arte, Ourense, p. 6.

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"³⁴⁷.

Hernández Pijuan comenta: "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 1985"³⁴⁸.

Sus motivos son como marionetas vivas y personalizadas que se van creando, se van diversificando mediante la repetición y la transformación, definiéndose y surgiendo múltiples combinaciones, de forma que cada lienzo ofrece un matiz único y particular, muy personal: *Paisaje con ciprés negro I*, 1985, **(f.403)**; *Catedral*, 1986, **(f.405)**; *En la algaba*, 1986, **(f.407)**.

Veinte años después Hernández Pijuan recupera, pues el gris y el negro como color, recordando su época gestual de los años sesenta y dos a sesenta y cuatro. El dibujo es más evidente y el color es también más entero, más pastoso y cubre, nuevamente en tinta más plana, la superficie: *Interior transparente*, 1985, **(f.401)**. Entra nuevamente, en esa doble dimensión visual desapareciendo esa autocomplaciente relación atmosférica.

Gauguin escribe a su mujer en febrero de 1890: "Puede que llegue el día en que huya hacia el monte en una isla de Oceanía, a vivir allí de éxtasis, 'de calma y de arte'. Rodeado de una nueva familia, alejado de esta lucha europea por el dinero, ahí en Tahití podré, en el 'silencio' de las hermosas noches tropicales, escuchar la dulce música murmurante de los movimientos de mi corazón en amorosa armonía con los seres misteriosos de mi entorno". Trabajé rápido, con pasión; las obras de Gauguin hablan

347 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *Op.cit* p. 34.

348 *Ibidem*, p. 43 y 348

del silencio, la lentitud, la inercia, la torpeza, a veces de la tristeza"³⁴⁹. Estas Palabras se hallan inmersas en la obra de Hernández Pijuan, quien de la abstracción global del paisaje ha pasado a la poética del elemento singular; a la insinuación de signos de paisaje: de líneas simples que configuran una atmósfera; que en el conjunto de la obra son claves de un mundo propio de Hernández Pijuan, de unas atmósferas que transmiten realidades. En definitiva son paisajes reales en su irrealidad; son verdades que superan lo metafísico: Paisajes creados, pintura pura, alejada de lo eidético, transformados en algo personal y creativo, tal como podemos conceptualizar en *Paisaje negro cerrado*, 1986, **(f. 410)** y volvamos a lo concreto.

Las plantas y las flores, como manchas antropoides, elementos únicos y aislados de los años cincuenta, continúan vigentes o retomados en los ochenta: *Flor verde*, 1988, **(f.423)**; los cortes o las divisiones del campo pictórico en horizontales o verticales, enfatizan compositivamente la parte superior del cuadro, el aislamiento del objeto, la frontalidad y la simetría en la composición, el valor clásico de la proporción 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 esa voluntad de mantener siempre la frontalidad.

Hernández Pijuan se acerca más a la inmediatez de la ejecución. El diálogo con la obra vuelve, tal como el mismo afirma a ser más denso, más tenso y este renovado diálogo le hará cambiar maneras de trabajar, no de forma premeditada, sino por esa inmediatez y por esa otra materialidad en la realización".

"Dejar que la duda sea duda, afirma Hernández Pijuan, y que la sorpresa sea importante para que en el cuadro se intuya aquello de que lo aprendido hoy pueda no servir mañana. Deberá servirme sólo el poso 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

349 En BAYLE, Françoise. *Entender mejor la pintura en Orsay*, Artlys 2001, París, p. 165, 166.

marcha, y en esa acción de 'descubrir' se me generarán nuevas situaciones, nuevos resultados"³⁵⁰.

Hernández Pijuan dialoga con el soporte. "En esta segunda mitad de los ochenta y a lo largo de los años- nos comenta- la pintura se me ha ido convirtiendo en un diálogo con el soporte, cada vez diría, 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". Es la idea zuccariana. El "disegno externo" dirigido por el "disegno interno", por la Idea. Parodiando a Rafael en su conocida carta a Baldassare Castiglione en la que le explica que ya que no encuentra mujeres bellas para hacer un retrato de Venus, ha de hacer uso de una cierta "idea" que se le forma en la mente, podemos afirmar que Hernández Pijuan, sin olvidar la realidad, forma en su mente una cierta idea del paisaje de su entorno. No es que no le guste su entorno de la Noguera, pero después de verlo, lo reescribe en su mente y lo plasma de manera propia en el lienzo.

A Hernández Pijuan lo podemos enmarcar entre los pintores líricos³⁵¹. Lírico y, en pintura solitario, imagen en la que se adecuan bien su delgadez y altura, que en ocasiones la podemos comparar con los

350 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan., p. 43.

351 UMBRAL, Francisco. *El País*, Babelia 23 de octubre 2002, p. 18. Umbral dice: "Yo no vendo voz, vendo estilo para que sea como una lluvia fina que penetre en el lector; aplicándola a Hernández Pijuan éste podría decir: "Yo no vendo pintura vendo lirismo para que sea como una lluvia fina que penetre en la mente del espectador".

cipreses de sus cuadros, como en *Paisaje con cipreses*, 1988, (f.419); como símbolo de hospitalidad; trasladándolos a rango de figuras de sus paisajes. Paisajes sin figura, son escenarios emotivos y emocionados, descubriendo al pintor que está detrás. Pasolini decía que le bastaba al artista mover un milímetro la dirección de la mirada para descubrir un mundo distinto, una nueva realidad; Hernández Pijuan practica esta actitud, desde el convencimiento de que existe un lenguaje al que debe tensión y fidelidad: la pintura. Su obra es una reflexión y un pensamiento en voz alta. Una manera de explicarse su relación con dos realidades que tiende a entrelazar, el arte y la vida.

Pero volvamos a analizar de manera cronológica su obra. En el año 1980, realiza una nueva serie de veinte aguafuertes para La Polígrafa de Barcelona. Para el artista, unir silencios y elaborar con ellos una propuesta artística no deja de ser tarea difícil; cuando con el paso de los años setenta a los ochenta, revisa su pintura con notoria desconfianza la arremete con inusual sentido crítico. Lo curioso es que la reflexión más drástica llega en el momento en el que le conceden el Premio Nacional de Artes Plásticas, en 1981. Se lo dan en reconocimiento a una trayectoria, pero el que lo recibe es un pintor insatisfecho. Su queja la relata en la defensa de su Tesis Doctoral, en 1988, cuya lectura sorprende todavía hoy, por la metódica disección a la que se somete, por la capacidad de analizar la obra propia como si estuviese al mismo tiempo dentro y fuera ("nouveau roman"). Tras anotar la insatisfacción que le producía su trabajo a finales de los setenta, e insistir en que la salida no tiene otro camino que la profundización en los aspectos más personales de su lenguaje, confiesa: "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 este ambiente más que de una imagen, al retomar un gesto de mayor recorrido visual, más marcado por la pincelada, volvió la voluntad del dibujo"³⁵² - *Fiac 82*, 1982, **(f. 388)**, explica perfectamente su nuevo hacer plástico.

Para describir este proceso hacia lo inmediato el artista tiene que remontarse a las obras realizadas en los primeros años ochenta. "Con alguna excepción - explica Hernández Pijuan- se me va perfilando una crisis, unos años bajos, de autocomplacencia. Es el momento en el que de las grandes superficies duras y tensas paso a los recorridos visuales que, como tales, se me quedan en pinturas de 'ligeros toques superficiales aéreos', en los que el gesto del recorrido se señorea, más que de la profundidad, se adueña de la superficie. No son ya pinceladas con intención y con dibujo, sino que se convierten en toques, el recorrido se banaliza y el cuadro se reblandece. El rechazo a cierta facilidad de oficio tiene, no obstante, razones más poderosas. 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 de entender que por la dureza de mi paisaje tampoco me debía de corresponder. De la dureza de mi paisaje pasaba, a un recorrido visual de un paisaje no vivido. Es la constatación del problema: no pueden convencerle los resultados porque nacen de una situación inhabitual, de un haberse dejado llevar por los efectos pictóricos, por su juego, por su seducción, y haber relegado el motivo, la circunstancia que agita el proceso"³⁵³. *Comiols I*, 1980, **(f.384)**, es otro buen ejemplo.

Con este preciso análisis Hernández Pijuan relativiza con un singular sentido crítico algunas de las características que habían definido sus obras de los años ochenta. Así en aquellas elegantes degradaciones cromáticas de los años setenta, construidas mediante una minuciosa y reiterativa

352 FERNÁNDEZ – CID, Miguel. *Op. Cit.* .pp. 21-22.

353 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *Conversaciones*.

trama de pinceladas, se entrevé, con el cambio de década, un cierto efectismo pictoricista. “Aquello que había sido un análisis exhaustivo de los componentes que dan lugar a la pintura, que la hacen posible, se convierte, pocos años más tarde, en síntoma de una facilidad que lo deja insatisfecho. También los colores, entendidos como personificaciones de un paisaje propio o bien instancias capaces de generar una cierta dimensión espacial, parecen vaciarse, ahora de aquel sentido, y se vuelven meros instrumentos disueltos en un procedimiento excesivamente visual”³⁵⁴.

Probablemente un pintor menos autocrítico recordaría los hallazgos de esa época y, por qué no, se apuntaría a lecturas favorables, como la de quienes veían en su trabajo una de las escasas conexiones de la pintura española con los presupuestos “minimal” (para Hernández Pijuan, reduccionismo) o la analizaban en clave americana y repetían coletillas como el gusto por las superficies “all over”. Hernández Pijuan rechaza esas interpretaciones, sin duda porque conoce los motivos que desencadenan sus pasos. Como nunca ha dejado de ser un pintor solitario y, aunque no presuma de ello, conoce lo que pretenden los pintores con los que se relaciona, se ve en la obligación de desmarcarse, de reafirmar su diferencia.

Lo que en un momento tenía sentido, la degradación del color para evocar la impresión producida por un paisaje, empieza a perderse a medida que se aleja de su verdadero origen. La autocrítica tiene como punto de mira la complacencia, la pérdida de radicalidad, la ausencia de tensión; la superposición de finas capas de color le llevó a cierto efectismo pictoricista. Lo rechaza como prueba de una facilidad que vive como estancamiento y lejanía con respecto a la visión de origen; los cuadros ya no son una reflexión a partir de ésta, sino, según palabras suyas, “una resolución pictórica acomodada”. La seducción de los colores le ha alejado de la primera selección, que le llevó a utilizar los del paisaje

354 ROMA, Valentin. *Pintar des de la mirada; mirar des de la pintura. Hernández Pijuan, Obra 1986-1998*, Palma de Mallorca, Pelaires, Centre Cultural Contemporani, octubre-diciembre 1998, p. 28

(amarillos, ocres, verdes). En plena crisis, se da cuenta de que el modo de resolver aquellos cuadros (pincelada pequeña, poca materia pero capas sucesivas) había relegado gesto y dibujo. La opción le lleva a una rápida reordenación del cuadro, a reivindicar un pulso más vivo en la acción de la pintura, como por ejemplo el óleo comentado - *Los álamos del Segre VIII*, 1982, **(f.387)**-.

En el fondo, a lo que asistimos es a un debate entre el lado vitalista y la tendencia a la sistematización, a resolver desde presupuestos más mentales. Hernández Pijuan se decanta por la primera opción (vitalista), convencido de que esa es su forma de estar en la pintura. En el momento en el que decide ese giro, es consciente de que, para un pintor de su oficio y con su facilidad para resolver desde el color, tamizando los fondos y superponiendo pequeñas pinceladas que provoquen la tensión, 'el camino que abandona no podía ser estéril'. Adopta, y tal vez se trate del momento en el que su salto sea más brusco, una resolución drástica. Previamente advierte de las posibilidades de la obra marginada, como señalan las acuarelas y los óleos que toman como motivo las buganvillas, como por ejemplo el lienzo ya comentado *Camino de Canalet*, 1983, (f.399). El tono de su resolución es el que hace pensar que no es aventurado relacionar su actitud con la de Philip Guston el cual estaba asociado al grupo más lírico de los expresionistas abstractos americanos; tal como podemos imaginar en (*Outskirts*), *Afuera (alrededores)*, 1969, **(f. 74)**.

La desnudez a la que se somete en esta época: como conceptos y realidades, al soporte, el color, la pulsión o la luz, determinan el recorrido posterior de su pintura. El descubrimiento del cuadro como espacio, del paisaje como referencia emocional, y la pintura como materia con la que dar imagen a esa emoción es tan sincero como lento y pausado.

Las pinturas de Hernández Pijuan requieren una mirada lenta, pausada, atenta, en la que el espectador tiene que sorprender lo que está oculto. De esta manera descubre y asume lo que ve y, finalmente, llega a una forma de conocimiento que el artista pide tanto para él como creador, como para el espectador.

Sus lienzos de principios de los ochenta han sido considerados como una reinterpretación de Claude Monet y los impresionistas. Hernández Pijuan “es un pintor que persigue un lienzo que sabe “utópico”, que le condena a estar tentándolo constantemente, y es esta tensión, esta inquietud, lo que nos transmite como inalterable su trabajo”³⁵⁵. Su pincelada se abandona a la inmediatez; son recorridos a partir de pequeñas manchas que establecen trayectos visuales naturales. En el año 1982 la mirada del paisaje se configura como un recorrido global a lo particular, de la referencia a las grandes superficies moduladas o vibrantes, pasa a la alusión a las plantas y flores, que concentran todas las sensaciones y nos hablan a menudo en voz baja. Tales son los lienzos comentados, – *Los álamos del Segre n°5*, 1982, **(f.390)**; *Buganvillas a Son Servera*, 1982, **(f.385)**-, marcan el inicio de un nuevo período en el que el espacio parece que se abra, dejando entrever una pincelada inquieta y unos colores vibrantes, movedizos, - *Buganvillas a Son Servera II*, 1982, **(f.389)** -. De este gestualismo salen las primeras formas: hojas y plantas realizadas con un trazo amplio que manifiesta un dominio claro de fundamentos pictóricos. Hernández Pijuan no pierde en ningún momento su estricto sentido espacial, como podemos observar con los rectángulos que realiza el cuadro comentado dentro de la superficie del cuadro, - *Buganvilla n°3*, 1982, **(f. 386)**-; no obstante, estos límites topográficos son también una especie de marco, de “rampa visual”³⁵⁶, como los ha definido Rosa Queralt, donde el gesto aumenta su carácter voluptuoso.

Entre el año 1982 y 1983 Hernández Pijuan describe que empieza a recuperar su espacio, con la serie de cuadros titulados *Marquesa 3*, 1983 **(f.396)** y *Los álamos del Segre*, 1983 **(f.395)** en que el dibujo y su contorno empiezan a sustituir los toques de color. Estas primeras formas, estos primeros dibujos imponen un seguimiento y la pincelada que referenciaba el recorrido pierde su condición de mera pincelada y recupera el dibujo y añadiríamos que la fuerza también.

355 FERNANDEZ CID, Miguel. *Época*, Madrid, 1994, p. 39.

356 ROMA, Valentín. *Op. cit*, pag.100.

Hernández Pijuan nos lo confirma: "Si el dibujo había desaparecido, el espacio era la imagen, ahora se me despierta un gran interés por el dibujo. Dibujar otra vez del natural me muestra nuevas salidas y se me manifiesta aquel interés por el dibujo, desaparece el color brillante, más superficial en mí, diría que menos sentido, también va desapareciendo la yuxtaposición de pinceladas, con la pretensión de pictoricidad por lo cual los resultados empiezan a reemprender aquella radicalidad mía en la manera de entender la superficie. El dibujo es más evidente y el color, también, es más sincero, más pastoso y cubre, de nuevo con tinta más plana, la superficie. Entro nuevamente, en aquella nueva dimensión visual a la vez que desaparece aquella 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 diálogo renovado me hará cambiar maneras de trabajar, no de forma premeditada, sino por aquella inmediatez y por aquella otra materialidad en la realización"³⁵⁷. Un buen ejemplo es *A Sa Penya roja <<?>>*, 1983, **(f.400)**.

De alguna manera en esta reflexión podemos encontrar ya algunas de las pautas por las cuales transitará Hernández Pijuan en la "década de los ochenta". Reclama, así una mayor convicción del ejercicio pictórico, un diálogo más pronunciado con el soporte y con los valores exclusivamente plásticos que se desprenden. Si su obra anterior se había caracterizado por el rigor compositivo y por una "espartana voluntad estructural", ahora persigue los ritmos que le ofrecen los materiales, las pulsaciones (impulsos) derivadas del "gesto y del dibujo". Reivindica por tanto, aquella agitación que le faltaba en sus anteriores cuadros cromáticos, y se reconcilia con el espacio sensible, con las superficies trabajadas ásperamente y también, de alguna manera, con el vacío.

Etéreas y graves, planas y fragmentadas, desbordadas y, al mismo tiempo, moderadas, las obras de este momento son, para Hernández Pijuan, el descubrimiento de nuevas perspectivas, a través de las cuales

357 En CIRICI, Alexandre. "Hernández Pijuan pintor del espacio medido", *Serra d'Or Montserrat*, noviembre 1975, p. 33.

pintar se convierte en un ejercicio cada vez más introspectivo, atento a las posibilidades que le ofrece la misma actividad pictórica. Es la propia pintura la que anima cuadros como *Paisaje de Folquer*, 1983, **(f.398)**, *Paisaje*, 1983, **(f.393)**, *Cipreses en la Segarra*, 1985, **(f.404)**; la pintura convertida en una presencia capaz de provocar, por sí misma, imágenes y motivos, testimonios de lo que sucede en el espacio de la tela. Observando detenidamente estas telas, advertimos hasta que punto la pintura puede volverse, a veces, “un alfabeto emocional”, un lenguaje dotado de su propia caligrafía de gestos, con su particular fonética de resonancias e insinuaciones. Pintar desde la pintura, parece que dicen los cuadros de este momento; sin más agarradera que la propia pintura.

En *Los negros y el violeta*, 1983, **(f.397)**, el artista lo consigue mediante una superposición de capas, no al modo gradual de años anteriores, sino de un modo más sensual y pleno, preparando el contraste de las hojas perfiladas de violeta. La solución que permanecerá será la adoptada en cuadros como *Paisaje*, 1983, **(f.393)**: señalando el límite interior de la imagen mediante un trazo negro, que acrecienta la sensación de estar ante una ventana, y se reafirma la voluntad de acometer el espacio pictórico como realidad autónoma. La fórmula le permite establecer un atractivo diálogo con el motivo paisajista, resuelto con gesto amplio, avanzando desde el centro hacia los laterales.

A mediados de los ochenta, introduce elementos reconocibles de su entorno, como hojas: *Interior transparente*, 1985, **(f.401)**, árboles: *Patio con ciprés*, 1986, **(f.408)**, catedral: *Catedral 4*, 1986, **(f.406)**. Su obra inicia un cambio que sugiere una armonización de la naturaleza con la cultura. Hernández Pijuan no construye sus telas de acuerdo con las reglas matemáticas o un sistema racional, sino con elementos subjetivos. No representa sus obras analíticamente ni anónimas, sino de investigación y consentimiento, a la vez cargada de aspectos emocionales. Sus paisajes no nos enseñan una búsqueda de la identidad del sujeto, sino la búsqueda de soluciones plásticas nuevas. El artista siente que el valor de su pintura no se aproxima a la realidad. Lo que sí siente es que lo que se

aproxima a la realidad es la creación de una analogía con dicha realidad.

La resolución un tanto espectacular de *La hoja verde*, 1983, **(f.394)**, indica que el ánimo se recobra, que la crisis se supera, abriendo nuevas perspectivas. La abundancia, incluso la generosidad con la que están tratadas las obras de esta época, *Paisaje negro cerrado*, 1986, **(f.410)** o *Catedral*, 1986, **(f.405)**, son imágenes que resultan de un modo más drástico, anuncio de lo que van a ser los trabajos posteriores, siguiendo ese proceso habitual del pintor, empeñado en alejarse de los sistemas ya asumidos en cuanto adivina detalles de condescendencia. Todas ellas anuncian una significativa apertura. Las restricciones quedan lejos, los cuadros tienen algo de dibujos amplios, sueltos, con dominio tanto de la materia cuanto de este no deseo de definir desde el negativo, más propio del dibujo. El modo de dejar ver la tela, incorporarla a un juego casi espacial, estableciendo diálogos entre dos zonas, una vacía y otra llena, son característicos de esta época. Son años de esplendor, de hallazgo gozoso, tal como reflejan los cuadros de exterior; los interiores *Jarro con rosa*, 1986, **(f.412)**, donde el motivo se muestra como un sobresalto, un desvelamiento de la superficie, marcando una insistencia casi obsesiva por iluminar un motivo borroso, un poco a la manera de los cuadros de Giacometti.

“Pintar, - explica Remo Guidieri en un texto de extraordinaria belleza poética -, es restituir aquello que resta de un estado encantado que se alarga en el tiempo, que fluye y se deposita como si fuese miel delante de la tela, reconstruyendo con fondo, vibraciones, sinuosidades, ángulos y encuadramientos, la aventura de la duda que nunca detiene la mirada, pero que a veces detiene la mano; esta duda es tan precisa como la memoria, y pacientemente le acompaña”³⁵⁸. Efectivamente, en las obras realizadas a partir de 1984 Hernández Pijuan parece volcarse hacia aquel “silencio” donde el lenguaje que es la pintura se trasciende por una

358 Vid. GUIDIERI, Remo, *Laudaturque domus longos quae prospicit agros (loada sea la casa desde donde se contemplan extensos campos)*. Texto para el catálogo de la exposición Joan Hernández Pijuan, Galería Joan Prats, enero 1989, p. 41.

voluntad más alta. La materia consigue un protagonismo total; se condensa, se vuelve opaca, deja entrever las sucesivas capas que la construyen o bien deja al descubierto la desnudez de la tela. El dibujo adopta, también, un tono rotundo, donde contiene matices gestuales diversos. La mayor parte de los cuadros de esta época inciden en esta especie de horizontalidad donde el color parece que se haya detenido y donde los límites parecen haber estado dictados afines a la misma pintura, si bien esta se encarga de activarlos. Cada trazo es resonancia de otro, cada silueta recuerda otra que es idéntica y, a la vez diferente, consideradas en conjunto, las obras de este período resultan muy próximas, si bien analizadas individualmente podemos observar hasta que punto son diferentes entre ellas, o hasta que punto el aliento que las anima es diferente. Pintar es construir recuerdos, fijar aquel tránsito que, según Guidieri “nunca detiene la mirada pero que a veces detiene la mano” y, es precisamente a través de ésta, que la memoria entra en la pintura, se confunde y, finalmente la hace más irreductible, más viva.

En el año 1985, surgen obras tan importantes como el comentado *Paisaje con ciprés negro I*, 1985, **(f.403)**, pintura realizada a partir de elementos mínimos y con una relevante capacidad para provocar ritmos cromáticos diversos. El reencuentro con el paisaje es determinante: ya no se trata de rescatar la sensación provocada por el color de un campo de trigo, sino evocar el recuerdo de los detalles de un entorno vivido. Este modo de ver el paisaje como recuerdo es uno de los principales argumentos de la renovación, pero el paso definitivo radica en convertirlos en memoria.

Las obras de esta segunda mitad de los años ochenta componen el conjunto mejor armado de la producción de Hernández Pijuan³⁵⁹. La actitud desde la que trabaja es la de un pintor seguro, que conoce que quiere pintar y cómo hacerlo. Pintor que piensa práctica y exclusivamente en la pintura. En el año 1988 el artista comenta: “Hay días en que se hace difícil tomar la decisión de empezar. Es cuando, en el estudio, te

359 FERNANDEZ CID, Miguel. *Op. cit.*, p. 42.

encuentras vacío, sin la tensión necesaria. Miro, reviso mis papeles, convivo con las obras terminadas, empezadas o abandonadas, repaso cuadernos de notas, paseo por 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"³⁶⁰.

Hernández Pijuan se sabe aprehendido y, lejos de ocultarlo, asiste a esa cita diaria. La pintura no tarda en mostrarle su aislamiento, su dependencia, esa soledad tensa en la que surgen los mejores logros. La Noguera sigue siendo su entorno, pero la pintura no refleja ya los destellos de los años setenta, no tan siquiera el estallido más gozoso de la pintura de mitad de los ochenta. La Noguera es un espacio que se ha transformado en "memoria", un espacio que se confunde con límites del soporte de cada obra, una referencia, pero el pintor la rescata como memoria, lo que hace más restrictivo su ejercicio. Los cuadros salen entonces solitarios. Una catedral, *Catedral*, 1986, **(f.405)**, un claustro: *S T-4*, 1986, **(f.409)**; un ciprés - patio, *Patio con ciprés*, 1986, **(f.408)**, una flor: *Verde negro blanco*, 1986, **(f.411)**, *Flor verde*, 1988, **(f.423)**, los motivos se repiten aparentemente. Las variaciones son mínimas y afectan a una disposición, un equilibrio, un control, un contrapeso. No dejan de ser excusas para afrontar un acto que las trasciende, que las supera: *Marruecos está presente*, 1988, **(f.422)**.

Más despojado, más drástico, ya sabe que la memoria es selectiva. Los motivos, inevitablemente, se concentran. La catedral, el claustro, la casa, la flor, el ciprés, tienden a identificarse, como el espacio de un pintor al que no es descabellado ver en la imagen del ciprés. El ciprés en el claustro tiene mucho de metáfora del pintor en su taller: idéntica actitud de vigilante. La casa termina convirtiéndose en referencia para el espacio pictórico: dibujo que debate con la gruesa pintura del fondo, surco que la

360 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan., *Op. cit.* p. 44.

levanta, hasta convertir en sutiles bajorrelieves muchos de estos cuadros. Caligrafía propia sobre materia opaca, sin más elementos que los estrictamente necesarios. Silencios de plenitud, con unas líneas definiendo un espacio interior al del soporte, con una pintura cuya aplicación sugiere un trabajo corporal. Capas que quieren ocupar la totalidad de la superficie, y que a la vez dejan pequeñas aperturas que permiten ver las anteriores. Pintura plana y, sin embargo, gestual; no se ocupa de calidades ni busca las gradaciones de otras épocas: reafirma su situación, su poder para convocar la luz, para reflejarla. La luz que resbala por el lienzo, dejando ver como es cada pintura, sin trucos ni azar, descarnada. No es necesaria su complicidad para simular atmósfera donde no la hay, no importan los detalles de un paisaje si lo que se siente es su memoria: pintura densa, en plenitud, casi corporal.

La sucesión de obras de primera magnitud es continua en estos años. Al principio, los cuadros transmiten una plenitud afirmativa, sensual en la abundancia de materia, en la fuerza del color, en los matices provocados, en la manera espesa de aplicarlo. Un motivo dibujado (casi esbozado en su esquematismo) termina por dar a la obra la tensión y el equilibrio requeridos. Ocurre con la obra *Verde, negro, blanco*, 1986, **(f.411)**, composición importante de este período, plena de entusiasmo, dentro de las que reivindican la fe en la materia, en la convicción del ejercicio pictórico, que permite el paralelismo con el paisaje ya comentado *Paisaje* 1983, **(f.393)**, (varían el tiempo y la seguridad, pero ambos son cuadros significativos, centrales). Si el pintor se quejaba de que en cuadros anteriores se había dejado llevar por cierta comodidad estética, se preocupa ahora por dar mayor estabilidad a la imagen, antes de jugar con unos efectos que se adecuan perfectamente a sus objetivos. Un formato rectangular, como serán buena parte de los que acometa desde entonces, cuyo sentido se ve reforzado por la franja verde que señala los límites; un espacio interior opaco, aparentemente plano pero extremadamente rico, aprovechando el goteo y abundancia de la pintura, el modo como rebosa la materia. El enigma de esta misteriosa superficie oscura, negra, se ve matizado por encrespados verdes y,

fundamentalmente, por la inclusión de dos motivos vegetales, dispuestos con una simetría no rígida.

En poco tiempo, Hernández Pijuan marca tanto este ánimo álgido cuanto el tono más tenso del paisaje comentado, *Paisaje negro cerrado*, 1986, **(f.410)**, tras el que es fácil adivinar un estado de ánimo distinto. Es posible que sea una de las telas más características de esta etapa, ya que no sólo sintetiza algunas de los principales descubrimientos del artista, sino que manifiesta de una manera incipiente, ciertas actitudes que Hernández Pijuan desenvolverá en los años siguientes. En ella hará servir un gesto casi caligráfico, una interminable línea que, si bien no se levanta de la superficie de la tela, hace que surjan motivos, encuadramientos espaciales, fragmentos de una arquitectura sostenida a partir de la reminiscencia. Este pautado recorrido se presenta como un itinerario que levanta, a su paso, las tensiones escondidas en el fondo del cuadro y surge en plásticos degoteos, en texturas aligeradas de toda consistencia, en *Campo de cipreses (Landscape with cyprés tree)*, 1987, **(f.419)**, y en *Catedral, ST-4*, 1986, **(f.409)**. Es donde el dibujo adquiere un tono silencioso y sustancial, es una imagen que resulta de un modo más drástico, anuncia lo que van a ser sus trabajos posteriores, siguiendo este proceso habitual del pintor, empeñado en alejarse de los sistemas adquiridos, de un cierto manierismo en lo de peyorativo que tiene este término asociado a amaneramiento. Hernández Pijuan no quiere un estilo propio repetitivo, sino un plantearse la obra en si misma, sin condicionantes. Recuerda el mensaje la obra "El Arte Ensimismado" de Xavier Rubert de Ventos.

En el año 1987, es cuando empieza a utilizar la nueva técnica del aguafuerte, cuyos secretos conoce plenamente, el artista encuentra y aplica dicha técnica y como consecuencia 'descubre su perspectiva', expresando su sensibilidad, mediante diversas capas de pintura al óleo, creando unas transparencias oníricas, dibujando sobre ellas, tal cómo es el ejemplo *El campo desde la ventana*, 1987, **(f.415)**.

A partir de este año 1987, sus obras son más de síntesis, obras que vienen a compendiar una serie de constantes y de rasgos característicos de su lenguaje, pero también con aspectos nuevos, siendo tal vez la tensión del

dibujo-pintura el más significativo. En este año dirige uno de los talleres de pintura de "Arteluku" en San Sebastián y en los años 1986-1987, los de Arte Actual de las Palmas de Gran Canaria así como uno de los talleres de pintura de la escuela Eina de Barcelona; también es invitado a participar en el taller "Workshop-Art Triangle" de Barcelona.

Y a partir de la segunda mitad de los años ochenta, Hernández Pijuan acentúa el sentimiento de plenitud pictórica, el paisaje vuelve al sí de su trabajo, convertido, ahora, en una evocación de aquello vivido, en memoria de aquello que ocurrió. No se trata de entender las reglas que articulan la pintura. La flor, el claustro, la catedral, la casa o el ciprés: - *Ocre y ciprés*, 1988, **(f.420)**-, "este último verdadero autorretrato del artista" **(f.6)**, según la aguda visión de Miguel Fernández Cid³⁶¹. Todos aparecen como recuerdos que se muestran ahora con toda precisión, siguen siendo años en que la intensidad pictórica parece inagotable.

"Podemos afirmar tal - como hemos comentado - que si el artista ha alcanzado este último estadio ha sido gracias al cultivo del aguafuerte, cuyos secretos conoce plenamente"³⁶². Técnica que no comienza a emplear en pintura hasta el año 1987, - *Paisaje ocre II*, 1987, **(f. 416)**-, con un fondo cargado, matérico que reaparece en los mejores cuadros de esta época. El proceso poco tiene que ver con la precisión sistemática de los años setenta: el control que allí se ejercía apoyándose en divisiones de la tela es sustituido por una acción casi turbulenta; la pintura inunda la tela, mostrando la huella del recorrido. Las capas de color batallan, pero no existe búsqueda de efectos fáciles; de hecho el modo de pintar tiende a anularlos, ya que se realizan invadiendo la práctica totalidad de la tela. Dicha técnica perdura en su obra hasta nuestros días; o sea que no la emplea en pintura hasta unos ocho años más tarde de los lienzos ya comentados de la *Serie Violetas verdes* 1979, **(f.382)** y *Buganvilla a Son Servera*, 1982 **(f.385)**; en este corto espacio transitorio que lo podemos

361 FERNANDEZ CID, Miguel, *Op. cit.*, pag.29.

362 GOERG, Charles. *Hernández Pijuan, Obra gráfica 1954 -1980*, Ediciones Polígrafa, Barcelona 1981, p. 37. Goerg, es director del Musée d'Art et d'Historie de la Ville de Genève, escribió para la presentación de la obra gráfica de Hernández Pijuan en el Cabinet des Estampes de dicha ciudad (marzo-abril 1979).

considerar cómo de búsqueda, la pincelada se abandona a la inmediatez, son recorridos a base de pequeñas manchas que establecen trayectos naturales visuales, la mirada del paisaje se configura como un recorrido global a lo particular, de la referencia a las grandes superficies moduladas o vibrantes, pasa a la alusión por diversas indagaciones en el campo de la pintura con pinceles más gruesos, sus lienzos transpiran y transmiten sus transparencias

Cuadros como el ya citado *Paisaje con cipreses*, 1988, **(f.419)** o *Comiols II*, 1988, **(f.424)**, enlazan con el mejor espíritu renovador de la pintura española de estos años, a la que Hernández Pijuan contribuye no sólo con su obra sino desde su magisterio en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. En el año 1989 el artista dice: "Me limito a corregir faltas de ortografía. Las faltas más habituales en las Escuelas de Bellas Artes, no son de los alumnos, sino que provienen de la Escuela que enfatiza la pintura que ya está hecha. Creo que el alumno debe encontrar su propio lenguaje y no pintar como ya se ha hecho"³⁶³. Una actitud que no es sino la prolongación de la que mantiene en su trabajo.

4.3.6. *La transición. Hacia los años noventa.*

Con motivo de la lectura de su Tesis Doctoral, en 1988, Hernández Pijuan repasó la trayectoria de la que se siente más feliz, desde el año 1968 a 1988, y tuvo un recuerdo para el paisaje que convirtió de inmediato en eje central de su aventura. Su palabra es tan meticulosa como su pintura (recuerda el *nouveau roman*) y produce un efecto análogo; parece descriptiva pero introduce continuamente sensaciones, se interroga y encuentra las soluciones en el medio y en el entorno elegido.

Las pinceladas transmiten un ánimo feliz, pero también tenso y pleno. Como si compusiera, en su conjunto, una descripción sutil, donde el detalle y lo global se unen. -*Paisaje acotado*, 1989, **(f.439)** o *Espacio ocre*,

363 FERNANDEZ-CID, Miguel. *Op. cit* p. 27.

1989, **(f.437)**-. Son espacios vacíos, cuyo carácter drástico anuncia una revisión de presupuestos que vendrá con telas como *Folquer Blanco*, 1989, **(f.430)**, en las que, tras rozar el mítico grado cero de pintar el vacío, el artista se abre con paisajes más amplios, traducidos a su particular iconografía.

Hernández Pijuan realizó la serie *Casa y árbol: - Memoria de la Segarra II*, 1989 **(f.432)**-, que luego se convirtió en *-Memoria de la Segarra II-III*, 1990, **(f.440)**-. Pero cuando la casa y el árbol desaparecen, el paisaje de la Segarra se transforma en internacional, cómo podemos ver en las series *Marruecos: La casa de la Qual*, 1990, **(f.445)** y *Portugal: Evora rosa II*, 1991 **(f.451)**. "Hernández Pijuan propone sustituir el paisaje aburrido tradicional por una nueva modernidad de la naturaleza"³⁶⁴.

Sus pinturas, a finales de esta década de los ochenta, están impregnadas de una gran emoción, que no han de ser admiradas por ninguna razón técnica o intelectual sino para ser sentidas. Son pinturas seductoras y nos hablan de seducción; su percepción es tan física como visual. Su energía pictórica compromete la atención del espectador despertándole su sentimiento emocional, y es en este punto concreto que tiene lugar el placer y el diálogo. El artista ha asumido una extraordinaria y particular economía compositiva en sus cuadros, utilizando un solo juego de formas y una paleta, aparentemente de dos, o tres tonalidades, que deja entrever superpuestos dos, tres, cuatro o cinco colores diferentes, estando ausente en estos lienzos la retórica. En vez de efecto, hay presencia. "Cuando pinta mima el detalle, no la anécdota. El detalle es la insistencia con que han estado trabajadas las capas secretas del cuadro, las cuales contribuyen a la tonalidad final del color, a la memoria de las cosas, de las materias y de la realidad de los colores"³⁶⁵. Todo su saber hacer lo puede exponer a sus alumnos, a través de su meticulosa tesis doctoral titulada: "Pintura i espai. Una experiencia personal" reflexión

364. FERNÁNDEZ-CID, Miguel. *La enseñanza del arte, Hernández Pijuan según Hernández Pijuan*, Revista *Época*, Madrid, 1994, p. 38.

365 CORRAL, María. *Hernández Pijuan, Obra 1986-1998*, Pelaires, Palma de Mallorca, Centro Contemporáneo, Catálogo exposición, Barcelona 1998, p. 11.

intensa, a la vez emocionada y poética, sobre las dudas, hallazgos y recorrido de su pintura.

Los ochenta se cierran de un modo pletórico: un solitario ciprés, una rotunda encina, una casa, las líneas que delimitan la memoria del paisaje dominan las telas más limpias y austeras; en otras, generalmente cuando actúa la memoria, mediante los cuadros ya comentados - *Memoria de la Segarra II-III*, 1990, **(f.440)**; *Memoria de Evora I*, 1990, **(f.450)** -, divide el espacio, lo ocupa haciéndolo, a su modo, más descriptivo.

Son drásticas y a la vez evocadoras las obras realizadas "en el paso hacia los noventa" que se caracterizan por una total ausencia de agitación. Los motivos, casas dibujadas con elegante sutileza, ondulaciones sin movimiento y árboles parados en medio del cuadro, se convierten en prácticamente imperceptibles a la mirada, no porque se escondan, sino porque casi no se manifiestan. *Casa en Comiols*, 1988, **(f.425)** o *La morera*, 1989, **(f.434)**, son cuadros articulados al entorno de una especie de época pictórica, a través de la cual el espacio se revela íntegramente. La esencialidad que poseen las telas de este momento no es, por tanto, un éxito conseguido solo por procedimientos plásticos, sino una condición innata, una naturaleza que hace visible el ánimo con que fueron pintadas.

Hernández Pijuan descubre su perspectiva conceptual a partir de 1987; Vermeer fue maestro en el arte de la perspectiva; en la década de 1650 había sido resucitada con todo el ardor matemático del mundo. Pero aquí el enfoque científico de la experiencia desemboca en poesía. Kenneth Clark dice: "Me figuro que ello se debe a un arrobamiento casi místico en la percepción de la luz".

Analizando *Marruecos está presente*, 1988, **(f.422)**, (los dos símbolos de este lienzo aparecen el uno en las cenefas de *Ornamental 1* (diptico), 2001 **(f.544)** y *Ornamental 2*, 2001, **(f.545)** y el otro en la flor de *Flor verde*, 1988, **(f.423)**).

En esta etapa al aplicar su nueva técnica, queda aun más al descubierto su quehacer, expresando sus sentimientos a través de 'la materia' al óleo, (a veces mezclada con pintura plástica para darle más

espesor al lienzo) a base de diversas capas; como consecuencia se producen sus “transparencias”, su “grafismo” (su perspectiva) que se traduce en “lirismo” expresando sus vivencias cotidianas, así como sus reminiscencias del grupo Silex: “arte-primitivo – arte contemporáneo”, ya analizados en el bloque III (3.2.1.). De Staël en 1936, sufre la revelación de la luz y el color, su interés ha estado en representar ideas más que observar la realidad, reencuentra los ritmos simples de la naturaleza y penetrar en la esencia de lo real hasta el fin, explorando el espacio y el contorno de sus objetos³⁶⁶.

Hernández Pijuan, afirma: “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”³⁶⁷.

“La época heroica ya ha pasado- escribe Arnau Puig-, además ha habido una banalización de la experiencia estética y del arte; en consecuencia, a falta de grandes discursos, la experiencia estética toma cuerpo en pequeños acontecimientos, los cuales no son emancipadores, pero sí ofrecen la posibilidad de emancipación percibiendo el mundo de manera distinta a como nos viene dado. No hay formas con poder de liberación, pero sí experiencias concretas ligadas a cada sujeto que le

366 En BERTRAND, Pascale. *Nicolás de Staël, Rétrospective*, 6 mars au 30 juin 2003, au Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, París, 2003. Hablamos de este artista porque tiene puntos de concomitancia con el espacio pictórico de Hernández Pijuan. Su visión exigente le lleva progresivamente “a la abstracción”. Una abstracción diferente a la de los seguidores de Bissière y de los pintores de tradición francesa: en él, el propio tratamiento de la materia sustituye los datos estructurales. Una materia espesa distribuida en pinceladas fuertes en superficies, en una yuxtaposición simple: una pintura con espátula “totalmente opuesta al *oll over*” desencadenada por el anárquico Jean-Paul Riopelle. Hernández Pijuan llegará a esta síntesis por otros caminos en el año 1987, pero con reminiscencias del cubismo, como por ejemplo: expresión de ideas, reencontrar los ritmos simples de la naturaleza y penetrar en la esencia de lo real hasta el fin, explorando el espacio, observar la realidad, visión intelectualizada de la pintura, en ocasiones colores monocromos, abstracción, formas geométricas, grafismo, etc.

367 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. Op. Cit, p. 45.

pueden hacer ver el submundo de lo real a través, por ejemplo, de su trabajo”³⁶⁸. Su inalterabilidad también llega a inquietar, y es ésta su inquietud, aquello que hace la fase evolutiva de su trayectoria que en la pintura viene a ser fiel reflejo de sus observaciones; la perspectiva captada desde su finca de Folquer; no pierde el impacto visual percibido desde su taller o estudio.

En esta etapa el artista coincide quizás más plenamente con Sean Scully, aunque su espíritu siempre ha estado en la mente de Hernández Pijuan. Con Scully profundiza en su camino de abstracción poética y minimalista en una época.

La naturaleza, a finales de los ochenta, marca su presencia en la pintura de Hernández Pijuan: se manifiesta activa y palpitante, de forma alterna, mediante un árbol: *Ocre y ciprés*, 1988, **(f.420)**; unas hojas: *Verde negro y blanco*, 1986, **(f.411)**, una flor: *Flores sobre Nápoles*, 1988, **(f.421)** y en ocasiones y en segundo plano, algunos esbozos parecen “el negativo” de la manifestación principal: *Proyecto para un paisaje*, 1991, **(f.460)**, fijándose en las cosas íntimas, como las nubes, la lluvia, *Nube y lluvia 5*, 1990, **(f.446)**.

Sus obras son más de síntesis, vienen a compendiar una serie de constantes y de rasgos característicos de su lenguaje, pero también aspectos nuevos, siendo tal vez la tensión dibujo-pintura el más significativo. A la afirmación de Oteiza: “Desnudez absoluta de la expresión ‘nada’. Como si proyectáramos a lo lejos, hasta callarse, hasta vaciarse, un mecanismo expreso, final de la escritura simbólica, la caza simbólica de Dios”, Hernández Pijuan coincide: “Una pincelada, una transparencia, un espacio, son cosas lógicamente impensables, todo ello debo hacerlo y encontrarlo en el proceso de trabajo”.

Monet comentó: “Para mí, un paisaje no existe en sí, porque cambia de apariencia todo el tiempo; únicamente la atmósfera circundante da valor al tema”. Con el paso de los años, Monet terminará por hacer desaparecer el tema y asimismo expresa: “Yo quisiera estar siempre frente

368 PUIG, Arnau. *Les Avantguardes Artístiques Catalanes*, Biblioteca Cultural, Editorial Barcanova, S.A., Barcelona 1993, p. 152.

al agua, o encima, y cuando muera, quisiera ser enterrado en el lodo". Es uno de los pocos pintores que saben pintar el agua, sin transparencia innecesaria, sin reflejos engañosos, escribía Zola en un artículo de su 'Salón' de 1868³⁶⁹.

Marcel Proust anuncia las telas futuras de Monet, "cuando el motivo termina por desaparecer en provecho de un solo tema: la representación de la atmósfera y de la luz, que son móviles y efímeras; todo se vuelve reflejos, todo se torna espejismos con el deshielo, uno no puede decir si es hielo o sol, todos los trozos de hielo se quiebran y exageran los reflejos del cielo, y los árboles brillan tanto que no se sabe si su color rojizo proviene del otoño o de su especie, y no se sabe si uno se encuentra en el lecho de un río o en un claro del bosque". Podemos aplicar estos comentarios a Monet en referencia a las obras de Hernández Pijuan. Ahora el espacio viene medido y comedido por el formato de la obra, en tanto que la perspectiva es obtenida por el artista mediante capas transparentes superpuestas. "Así el ojo no evoluciona ya de arriba abajo, sino que penetra directamente en la misma entraña de la materia"³⁷⁰, tal como podemos observar en *Paisaje con casa y árboles*, 1989, **(f.431)**.

En esta etapa, hay rasgos que coinciden con Nicolás de Staël. El recorrido de Staël fue vertiginoso, 'ni abstracto, ni realista', desdeñando la

369 En BAYLE, Françoise. *Op. cit.*, p. 86,87.

370 BODANIS, David. "Einstein", *La Vanguardia*, 11.3.2002, p. 38: Einstein, ¡Entendió la naturaleza del tiempo y del espacio! Y el vínculo entre masa y energía. Su filosofía era que nuestra inteligencia nos hace ver las cosas separadas pero que detrás de esa apariencia se oculta la unidad de todo lo creado por Dios, en su época, la ciencia decía que la masa y la energía eran cosas distintas, pero Einstein buscaba la unidad, él quería verla, la encontró y la escribió así: $E=mc^2$ es la ecuación más famosa de la historia, E (energía) = m (masa). c^2 (por la velocidad de la luz al cuadrado), la velocidad de la luz, pero al cuadrado: un número altísimo. O sea un poquitiiiito de masa es igual a muchísima energía. O lo mismo: la energía contiene siempre un poquitiiiito de masa. La masa es energía muy condensada. La energía es masa muy desplegada, dentro de la masa hay átomos y dentro de los átomos hay energía, con el tiempo logró liberar la energía contenida en un átomo y se fabricó la bomba atómica. De este principio de la fórmula se deriva la radioterapia contra el cáncer, entendemos como calienta el sol, que es un agujero negro, el big bang, "el tiempo y el espacio, el espacio se transforma en tiempo y el tiempo en espacio". "Una piedra cae al estanque: la onda que se expande es espacio y tiempo a la vez". "La pintura de de Hernández Pijuan está más cerca de Einstein que la mayoría de pintores actuales y no digamos de los pintores catalanes de principios del siglo XX, por ejemplo Mir, Sorolla" etc. "Napoleón decía que el espacio se puede recuperar pero el tiempo no". Hay que valorar el tiempo en lo que se realiza la obra y no despreciarlo.

superficie de los problemas de estilo para ir hasta el fondo de las cosas, nos ha dejado frente a la gran interrogación vitalista la tentación del más allá, del Vacío Pleno que es el espacio total. El corazón del Vacío, al igual que en el corazón del hombre, hay fuegos que queman, acostumbraba a decir Yves Klein con conocimiento de causa. De Staël se quemó en uno de esos fuegos: "Trabajar el vacío hasta el límite" (cartas de Nicolás de Staël a Pierre Lecuire, París 1966). Ante la obra comentada *Ocre y ciprés*, 1988, **(f.420)**, las palabras de Staël definen de manera clónica el quehacer de Hernández Pijuan: "El fulgor de esta obra nos conduce al terreno de la sensibilidad, un espacio-profundidad sin límite que alcanza el infinito" (Anaximandro). Nos encontramos en pleno panteísmo (sistema de los que creen que la totalidad del universo es el único Dios) y alcanzamos el orden lírico de las *Nymphéas* de Monet (comentado en aspectos formales). La visión cósmica del maestro de Giverny lo llevó a romper con una de las constantes de la tradición francesa, la composición formal, es decir, la estructuración más o menos 'medida' del espacio pictórico. "Extraña pintura sin o casi sin dibujo y sin borde" decía Louis Gillet refiriéndose a Monet³⁷¹.

En esta obra *Ocre y ciprés*, un principio de cierre bordea los límites, el ciprés en monocromía, a base de transparencias, ocupa la superficie y la ubicación del gesto aislado en el espacio; el dibujo allá donde parecía que ya no era necesario, lo es. Van Gogh en el año 1898 escribe: "En lugar de tratar de expresar lo que tengo delante de mis ojos, uso el color más arbitrariamente, para expresarme con fuerza".

Cuando observamos uno de nuestros predilectos lienzos *Memoria de la Segarra II*, 1989, **(f. 432)** y *Dos árboles*, 1989, **(f.436)**, el pensamiento lleva a Cézanne que en Auvers sur Oise a finales de 1870 pinta paisajes en los cuales corta su visión en varias zonas utilizando 'formas geométricas', ya que para él el arte es 'una armonía paralela a la naturaleza'. "Hay que volver a ser nuevamente clásico a través de la naturaleza, es decir, por medio de la sensación", como ocurre en *Espacio ocre*, 1989, **(f. 437)**.

371 En BERTRAND, Pascale. *Op. cit.*, p. 81.

Odilon Redon se sumerge en un universo espiritual. "Nombrar un objeto es suprimir tres cuartas partes del goce del poema, que consiste en adivinarlo poco a poco: sugerirlo, he ahí el sueño". Estas palabras de Mallarmé, dirigente de los simbolistas, definen tanto su poesía como la pintura de Odilon Redon. Al límite de lo real, sus obras anuncian el descubrimiento de mundos nuevos, aquellos del inconsciente y de los sueños. "Hay que pintar únicamente lo que no hemos visto nunca y que nunca veremos"³⁷²; en esta filosofía está una buena parte del espíritu de Hernández Pijuan, como ejemplos, *Sin Título*, 1994, (f.473) y *Redondeles sobre el campo*, 1995, (f. 477).

4.3.7. Los años noventa. El triunfo de la realidad pictórica.

Vermeer es considerado uno de los grandes pintores del s. XVII; su escasa obra es de una "sensibilidad contenida". Su gusto por la esencia 'silenciosa de las cosas' queda plasmada mediante el rigor de una técnica tan sutil en los juegos de 'luz y del espacio' como en la calidad visual y táctil de las materias y la armonía de las tonalidades. Consigue siempre preservar una ilusión de naturalismo absoluto. Sin embargo, ¡que obras maestras de composición abstracta!, supo crear marcos, ventanas e instrumentos musicales; Vermeer es un genio de la 'evasión'. Todo cuanto cabe afirmar es que la contemplación de su obra evoca el recuerdo del más austeramente 'geométrico' de los pintores modernos, como su compatriota Mondrian. Pero la alusión a Mondrian nos recuerda que una de las características de Vermeer le separa totalmente de la pintura abstracta moderna: su pasión por la luz. Es esto más que ninguna otra cosa, lo que le vincula a los 'científicos y filósofos' de su tiempo. Todos los exponentes máximos de la civilización, de Dante a Goethe, han estado obsesionados por la luz. En el siglo XVII la luz pasó por un estadio crucial. La invención de la lente le daba un alcance y un poder nuevos. El telescopio

³⁷² BAYLE, Françoise. *Op. cit.*, pp. 210, 211.

(inventado en Holanda, aunque desarrollado por Galileo) descubrió mundos nuevos en el espacio; el microscopio permitió a un científico holandés, Van Leewenhoek, descubrir mundos nuevos en una gota de agua. ¿Anda por aquí el espíritu de Hernández Pijuan? Spinoza pulía las lentes que hacían posibles todas aquellas observaciones nuevas y maravillosas; aparte de ser el más grande filósofo de los Países Bajos, fue el mejor fabricante de lentes de Europa. Armados de estos aparatos, los filósofos emprendieron un nuevo análisis de la naturaleza de la propia luz. Descartes estudió la refracción de la luz, Huygens elaboró la teoría ondulatoria (Hernández Pijuan la aplica en – *Casa en Comiols*, 1998, <f. 425>, *Comiols II*, 1998, <f.427> etc.). Finalmente Newton expuso su teoría corpuscular, no tan acertada como las ondas de Huygens, pero que mantuvo su supremacía hasta el siglo XIX. Vermeer empleó a fondo 'su inventiva' para hacernos sentir el movimiento de la luz.

Las primeras obras de los años noventa constituyen el punto más alto del proceso de depuración iniciado al final de la década anterior. El espacio, para Hernández Pijuan, no es simplemente lo delimitado por la superficie en la que trabaja sino todo lo que hay dentro, su esencia (Sócrates habla de la esencia común a los objetos de la misma especie), lo que intenta atraer la mirada, lo que le ha emocionado, lo que le ha hecho sufrir, lo que le hace sentir. La perspectiva, frecuentemente abatida y limitada por un recuadro o cierre, constante recurso en toda su obra, favorecería una interpretación de ingenuidad que es, justamente, lo contrario de lo perseguido por el artista. Este tipo de representación comenzará a ser utilizado, cada vez con más frecuencia, a finales de los ochenta, y no es sino una solución a su afán de dominar el cuadro, sobre el trabajo en frontalidad baja y muy próxima, como queriendo ocupar siempre su lugar central. Esta situación más tarde será cedida al espectador que no tendrá otro remedio que situarse, él mismo, en ese espacio y fundirse en él, convirtiendo lo explícito en implícito y lo formal en informal.

Ejemplos de los inicios de este tipo de trabajos son los ya citados *Paisaje ocre II*, 1987, (f.416), *Comiols II*, 1988, (f.424) y *Rosa blanca* 1989, (f.435), en

los que la tierra es protagonista, del mismo modo que en *Flor verde* de 1988 (f. 423) y *Nube y lluvia*, 1990, (f.446), ya se nos insinúa su constante acotación de un espacio, creado por un cierre rectangular. Estas líneas ahora delimitan la superficie sobre la que se asientan una flor, una casa o unos árboles hasta que, un poco más adelante, se volverán en elemento cardinal de muchos cuadros. Y si hasta el momento todas las referencias correspondían a lo formal, lo material no se escapa a un proceso, lento y pausado, con añadidos y supresiones, hasta llegar a una superficie que muestra, pero que también oculta. Como el artista manifiesta, casi nunca llegará a realizar un cuadro “pensado” porque para él pintar, pese a lo que podría creerse, “no consiste sólo en poner sino también quitar”. Sucesivas capas, algunas visibles tras los esgrafiados, irán conformando esta otra realidad de un color que nunca será blanco. A finales de los ochenta Hernández Pijuan introduce la flor, la casa, el árbol, la nube, etc. Son obras muy representativas de esta etapa en la que la tensión dibujo/pintura se hace patente³⁷³.

En sus primeras obras de la década de los noventa, especialmente en la serie de *Évora* y *Comiols*, podemos intuir una leve relación con algunos cuadros de Robert Ryman³⁷⁴ (f.75), sobretudo en aquellos en que la

373 MALUQUER, Elvira. *Sobre Joan Hernández Pijuan, Cajastur Hernández Pijuan 1987-1999*, Oviedo (Asturias), 1999, p. 12.

374 GUASCH, Anna María. *El Arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2000. La autora nos habla que al rebufo del artículo de R. Morris, la galería John Gibson presentó en 1968 la exposición *Antiform*, reuniendo el trabajo entre otros los de Ryman, p. 41, (f. 75). A continuación nos habla de Jordi Teixidor, que desarrolla una abstracción en la que hace referencia al minimalismo pictórico de Robert Ryman, los propósitos de Support-Surfaces y los postulados geométricos próximos a la Nueva Generación, p. 309. D. Crimp, anunció el fin de la pintura figurativa y expresiva que Barbara Rose había promocionado en *American Painting: The Eighties*. Rose mostró un discurso reaccionario, defensor de un arte elevado y catártico, opuesto al minimal y al conceptual, representantes como Frank Stella, Robert Ryman y Daniel Buren, y del que sólo la fotografía podía ser su alternativa, inventada en 1839, aunque descubierta en la década de los setenta, pp. 344 –345. El regreso a la abstracción geométrica, en EE.UU. se ejemplifica en la geometría social de Peter Halley; obras consideradas neogeos, derivadas y a la vez alejadas de la ortodoxia practicada en los años sesenta por Daniel Buren, Robert Ryman, Agnes Martin, y otros, surgen de la asociación ambivalente de los conceptos fuertes minimalistas de claridad formal, repetición y serie, y los débiles de la vaguedad de lo psíquico y lo emocional, p. 409.

Según la misma autora en *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, Ryman a principios de la década de los sesenta fue uno de los defensores del pop, consagró a la abstracción pospictórica la muestra *Systemic Painting* en N.Y. en la que participaron E. Kelly, F. Stella y otros, p. 152. Guiados por un principio

materia ha sido tratada con una mayor densidad y rigor. Todas estas posibles relaciones, a las que tendríamos que añadir otras, como Paul Klee **(f.13)**, Giorgio Morandi, Piet Mondrian, Philip Guston **(f. 74)**, Agnes Martin, obras que se inscriben en un proceso de "revisión de una serie de momentos clave de la pintura contemporánea, como ya observó Ignasi de Solá Morales³⁷⁵, en un escrito del año 1982 en el cual Hernández Pijuan es protagonista. Así pues la trayectoria pictórica de Hernández Pijuan se nos presenta como un itinerario tramado desde la más absoluta soledad, desde la determinación que ha forjado su estilo, aunque, en su pintura, hablar de estilo, es también hablar de un intenso proceso reflexivo", de una connivencia total con su propia obra y con los caminos que esta obra abre. Tal como podemos expresar en *Comiols*, 1990, **(f.443)**.

La memoria, indisociable ya del paisaje, adquiere un especial protagonismo, porque orienta la pintura de Hernández Pijuan a través de una especie de geografía emotiva de lugares como Évora, Comiols, la Segarra y, más tarde, Granada y Marruecos. No poseen un carácter literal, topográfico, sino que son convergencias donde confluyen el recuerdo y la misma práctica pictórica. "Aparece, también, una nueva ola de motivos iconográficos (nubes, gotas de lluvia, etc.) los cuales, juntamente con el intenso trabajo de las superficies monocromáticas, evidentes en las orillas de la tela y, sobretodo, en el surco abierto por el dibujo, manifiestan una vitalidad austera y a la vez llena de sugerencias"³⁷⁶.

menos=más, es decir un máximo orden un mínimo de elementos significativos, pintores como Carl André, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Ryman y otros empezaron participaron en numerosas exposiciones tales como, *Shape and Structure*, 1965, confirmaron el minimalismo como tendencia, p. 158.

CIRLOT, Lourdes. *Las últimas tendencias pictóricas*. Ediciones Vicens Vives, Barcelona, 1990, p. 29. Robert Ryman se caracteriza por su extrema simplicidad; carece de marco delimitatorio y, a veces los lados del cuadro no son paralelos entre sí, lo que le confiere una cierta irregularidad. Por lo general se trata de pinturas monocromas, en las que el rastro de las pinceladas no se distingue. Las tonalidades son claras; en ningún caso pretende provocar al espectador, sino que, al igual que las obras minimalistas tridimensionales, persiguen producir indiferencias.

375 SOLA MORALES, Ignasi de. *Sobre la pintura de Joan Hernández Pijuan*, Texto publicado con motivo de la exposición de los Premios Nacionales de Artes Plásticas 1981, Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Madrid, 1982, p. 43.

376 ROMA, Valentín. *Hernández Pijuan, obra 1986-1998*, Catálogo exposición, Centro Cultural Contemporáneo Pelaires, Palma de Mallorca, octubre – diciembre 1998, p. 88.

Construidas a partir del recuerdo de una estancia en Portugal y de la sensación que produjeron en el artista sus plazas, la serie de pinturas comentadas dedicadas a Évora - *Évora blanca*, 1990, **(f.449)**, *Memoria de Évora I*, 1990, **(f.450)** - aparecen unificadas por unas características formales iguales; la primera doblemente enmarcada y la segunda sin enmarcar. El esquema compositivo de esta serie se va repitiendo casi sin ninguna variación: un gran óvalo, presidido por diferentes edificios esbozados, debajo la superficie monocromática de la tela, levantando la espesa y uniforme capa de pintura trabajada con espátula. Sorprende, primeramente, la frontalidad con que ha estado tratado el dibujo, que se convierte en una especie de bajorrelieve donde se transgreden todas las leyes de la perspectiva. Este deliberado esquematismo, que contrasta directamente con la sutileza de sus gamas de colores de los años setenta y con el hiperrealismo de sus cuadros objeto, no tan solo aporta a su pintura un nuevo tratamiento del soporte pictórico, ahora denso y sin gradaciones de color, sino también una consideración diferente del paisaje, el cual ya no se nutre de la realidad sino de la memoria.

La memoria articula los cuadros dedicados a Évora, y el recuerdo de una experiencia otorga a estos dibujos un aspecto poco cuidadoso y basto o burdo. Descubrimos una quietud íntima, horizontal, sin ornamento alguno y, no obstante, atento a las pulsaciones más imperceptibles. Así pues, la materia activa aquellos mecanismos mediante los cuales el paisaje deja de ser un referente para convertirse en una impresión, una idea revivida a través de la pintura. De la misma manera, el espacio asume, en este momento, una mayor complejidad, porque ya no es tratado solo más como una entidad autónoma, como un acontecimiento puramente plástico; ahora el espacio se llena de una serie de dicciones ajenas a la propia pintura y que, a pesar de esto recorre el cuadro y le aporta una extraña viveza. Obras sintéticas, último significado que parece ultrapasar los límites estrictos de la tela, se percibe, en los oleos de Évora, hasta que punto la pureza no es únicamente una aspiración formal sino una vía que deja entrever el ánimo del pintor, su mirada pausada y evocativa. En *Évora blanca*, 1990, **(f.449)**; el rectángulo, el cubo, el círculo

y el trapecio son nada más algunas figuras que resuenan en las obras de esta serie. Nada más son resonancias, pero, al fin y al cabo continúa siendo la memoria, una memoria más esencial, más preocupada por destilar una determinada inmortalidad a través de la forma, memoria que estimula las composiciones dedicadas a la Segarra; esta capacidad para convertir la superficie de la tela en un ámbito de reflexión y a la vez, de silencio; la imagen resta sensación de recorrido. Reivindica que estamos ante una pintura, es como un ejercicio autónomo, un sistema de conocimiento, la representación ficticia de un espacio; no es un color puro y se adivinan, en los bordes, en las vibraciones, en el surco del dibujo, capas previas de otros colores. El cuadro tiene en este sentido algo de bajorrelieve, provocando la luz, pequeñas pero significativas gradaciones. Lo acentúa el modo de representar el paisaje, pudiendo ver el edificio como una especie de jeroglífico.

En *Évora blanca* domina la "síntesis": existe un paisaje, la doble evocación de una estancia en Portugal y el recuerdo de sus plazas, pero al artista no le interesan sus detalles, sino cierta impresión final, la idea vivida de este paisaje. El resultado es la unión de esta idea con el tratamiento de la pintura. Porque el modo de mirar al paisaje está impregnado por la sensación de trabajar la materia. Aunque el dibujo parezca a algunos ingenuo, incluso fácil, lo cierto es que un trazo más limpio y seguro, un conjunto armónico, equilibrado, restaría vida a lo que es una de las virtudes del cuadro: este tono cálido que nos informa del ánimo desde el que está pintado.

Évora blanca evoca "conceptos" a los que el pintor otorga especial trascendencia: el "paisaje y el espacio". Un espacio que no es el de la realidad, sino el propio de la pintura, el definido por el soporte, no por el entorno que sirve de motivo. Porque éste existe, y de hecho podemos hablar de que estamos ante una pintura referencial, a la que el autor somete a un sutil proceso de apropiación.

Si el espacio es definido por el soporte, hay que reconocer que no es casual el formato del cuadro, este sentido matizado, horizontal, que permite acotar la sensación de esta amplitud dominada, jerarquizada por

la disposición del edificio. Hernández Pijuan dispone de los recursos habituales de estos años: esta especie de cerco que delimita los límites de la imagen sobre el espacio pictórico. En *Évora blanca*, no existe surco que ponga énfasis en el sentido objetual de lo representado, tal vez por no establecer una innecesaria disputa con el trazo curvo que recrea los dominios de la casa. El resultado, con todo, es que la obra se presenta más abierta y seductora, más ambiciosa. Se puede comparar, en este punto, con otras obras del mismo año y motivos comentados, como *Memoria de Évora I*, 1990, **(f. 450)**; *Évora Rosa*, 1991, **(f.451)**, obras más estables, más contenidas, precisamente por depender de un espacio pictórico quieto, cuadrado, o por estar reforzado el límite de la imagen.

De los cuadros ya comentados *Évora blanca*, *Memoria de Évora I* y *Évora rosa II*, 1991, **(f.451)**, este último es el encuentro entre un modo de ver el paisaje y una idea de lo que es la pintura. No se trata de un cuadro intermedio, de la evocación más o menos acertada de un entorno; vemos esta facilidad aparente que identifica a aquellas obras en las que se aplican y ajustan hallazgos previos, con tanta naturalidad como eficacia; es un cuadro final como resumen de una época, llegada. Una "sensación" a lo que no es ajeno el ocuparse de un espacio más amplio y ambicioso que los que motivan otros cuadros de este momento. El "trazo" delata una incontestable seguridad en un pintor que considera necesarias las "dudas". Pasados los años, contamos con un dato añadido: tras dar con la imagen, hubiera sido fácil reiterar el sistema, programando una serie rotunda. Al contrario, y fiel a su costumbre, tras un punto álgido como *Évora blanca*, Hernández Pijuan tienta soluciones distintas, como si quisiese alejarse de lo alcanzado, guardar distancia, empezar de nuevo, provocar situaciones renovadoras. Un paso intermedio es *Évora Rosa II*, 1991, **(f.451)**, dos años antes de adentrarse en una memoria granadina, plena de celosías y espíritu de la Alhambra, *Granada nocturna*, 1993, **(f.470)**.

Uno de los referentes ineludibles de estos primeros años noventa es el conjunto de cuadros comentados dedicados a Comiols. Arrancan a finales de la década anterior, *Comiols II*, 1988, **(f. 424)** y *Casa a Comiols*,

1988, **(f.425)**, motivos que se desarrollan durante los años siguientes. El motivo iconográfico alrededor del cual se articulan las obras de Comiols no es unitario: una línea ondulante que evoca los perfiles montañosos característicos de las serranías ilerdenses se presenta, imperceptiblemente o marcadamente, sobre un fondo monocromo. Si Évora se podía interpretar como la transcripción pictórica de un lejano recuerdo temporal y físico, en las obras de Comiols observamos una proximidad con el paisaje tratado que lo hace más tenue, si esto es posible; “es la frontera entre pintura y memoria”. Es a través del mismo proceso pictórico, de su carácter fragmentario e inaprensible, que el recuerdo consigue un estatuto puramente plástico; esto no obstante, y aquí reside el verdadero encuentro de cuadros como *Comiols sobre Nápoles 1990*, 1990, **(f.444)**, o *El sol se pone en Comiols II*, 1990, **(f.442)**. No hay en este mismo proceso un rechazo delante de aquello emotivo, sino al contrario, Hernández Pijuan mira quizás más que nunca, reconciliar la mirada pictórica con otra “mirada interior”, ajena a todo formalismo. Así la pintura se vuelve hacia ella misma para poder mostrar mejor aquello que hay más allá. Y es cuando pintar se convierte en una especie de transparencia, el momento en que cualquier gesto, por mínimo que sea, es percibido al mismo tiempo lejos y cerca, simple y enigmático, frágil y consistente. *Sol y Lluvia sobre luz dorada*, 1990, **(f.447)**, es un buen ejemplo.

De la misma forma Hernández Pijuan, trata la materia con mayor densidad y rigor, haciendo desaparecer el paisaje físico para dejar paso a un recogimiento introspectivo visible; es un buen ejemplo el lienzo comentado: *Comiols 1990*, 1990, **(f.443)**.

Hernández Pijuan insiste en que, “Hay que actuar rápidamente, mientras esté húmedo el color que el pintor ha aplicado con la espátula. Debajo brillan otros colores, apenas perceptibles en el centro del cuadro, perceptibles más fuertes en los bordes, donde forman un marco de la superficie con un aspecto mal acabado. Sobre la superficie húmeda, el artista traza sus líneas, huellas, adornos con carboncillo. Cualquier fallo, una duda, puede suponer un fracaso”. El artista quiere una obra perfectamente acabada. El camino no le interesa, lo determinante es el

principio y el fin. Sus cuadros concilian antítesis aparentes. De una parte irradian una paz absoluta que invita a la contemplación; por otra parte vibran con una tensión subterránea, magníficamente expresada, tal como podemos observar en el lienzo – *Nube sobre cielo rosa*, 1990, **(f.441)**.

En este año 1990 el artista pinta *Flores para los campeones I*, **(f.448)**. Parecen prefiguraciones las palabras de Emile Bernard: “el color es aplicado puro o con las menores alteraciones posibles. Como su objetivo es determinar el sentimiento o el estado mental del cuadro, el color se adapta al tema; de allí su carácter de símbolo”. “En cuanto al ‘estilo, deformado’ según lo que se quiera decir, es engendrado por el recuerdo que ha dejado el objeto, ya que el artista jamás debe copiarlo; es una pintura que procede de la memoria y que retoma el espíritu de lo que ha visto en el exterior: en suma, el simbolismo no pinta las cosas, sino la idea de las cosas fuera de estas cosas”. Émile Bernard está entonces claramente en el origen del “cloisonnisme”, paternidad que le disputará Gauguin, quién terminará por ser el guía de este movimiento que se llamará posteriormente ‘sintetismo’. El reduccionismo de Hernández Pijuan, es sintetizar, reducir.

En el lienzo comentado anteriormente *Memoria de Évora I*, 1990, **(f.450)**. Sérusier cuando regresa de la Bretaña a París, muestra a sus camaradas de la Academia Julien la tablilla: *El Talisman*, “este paisaje informa a fuerza de estar sintéticamente formulado”, como lo calificará Maurice Denis. Éste define los principios del estilo nabí (profeta) en un artículo-manifiesto en el cual enuncia una frase que se hará famosa en la historia de la pintura moderna: “Recordar que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda, o cualquier anécdota, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores reunidos de cierta manera”. Denis, indica una nueva forma de pensar la pintura: si bien la naturaleza sigue sirviendo como tema de inspiración, el pintor traducirá sus impresiones por medio de equivalentes formales y coloreados. Por lo tanto, el cuadro se impondrá, antes que nada, por sus cualidades pictóricas. “La síntesis expresiva, el símbolo de una sensación, debía ser una transcripción elocuente y al mismo tiempo un objeto compuesto para el placer de la

vista". Este paso estético, que considera el cuadro como un objeto en sí, prefigura los grandes movimientos pictóricos de comienzos del siglo XX: el cubismo y la abstracción.

Hernández Pijuan sigue con la naturaleza en *Rumor de lluvia*, 1991, (f. **455**). Una flor, la lluvia, y en ocasiones y en segundo plano, algunos esbozos parecen el negativo de la manifestación principal, como ejemplo: *Nube blanca 2*, 1991, (f. **453**). Al igual que Félix Vallotton (*El nabí extranjero*), Hernández Pijuan simplifica las formas al extremo, trata los planos en masa y lleva los volúmenes a playas de colores, tratando sus temas sin complacencia y confiriéndoles a veces un carácter casi inquietante como en el lienzo *Sobre un paisaje verde*, 1992, (f. **465**); observamos que en cierta manera parte de la pintura de Hernández Pijuan está incluida dentro del "Reihung" (postulado que afirma que cualquier principio de disposición estructural basado en la seriación y en la repetición de unidades formales de escasa o nula variabilidad). "Son muchos los artistas que a lo largo de estas últimas décadas se han acogido a este principio plástico. Sol Le Witt y, con él, la mayoría de escultores minimal; Andy Warhol, tanto en su actividad pictórico-gráfica, como en la cinematográfica e incluso el representante del nuevo realismo francés, Arman con sus 'acumulaciones' de objetos de idéntica familia", etc.³⁷⁷.

Podemos definir el lienzo de Hernández Pijuan *Paisaje blanco*, 1992, (f. **464**), con el lema "solo pintura", lema general de ese intento que es el de retorno a la pintura y el principal protagonista: el grupo 'Support-Surface', capitaneado por el teórico Marcelin Pleynet e ideologizado por el filósofo francés Louis Althusser. Para los componentes del nuevo grupo, el objeto de la pintura es la pintura ella misma, y los cuadros o telas no tienen o no deben tener ninguna relación que no sea con ellos mismos; es decir, la pintura es un hecho en sí, ataca la visión monocéntrica del espacio renacentista, lo que implica la contemplación de la pintura como una topología, es decir, como una descripción lógica de un lugar; no privilegiar

377 SUREDA, Joan y GUASCH, Anna Maria. *La trama de lo moderno*, Ediciones Akal, Madrid, 1987, p. 232.

la imagen, pero considerarla como obligatorio producto de un trabajo, el trabajo del pintor; no privilegiar un determinado material, pero condicionar el trabajo sobre él. El resultado práctico de estas teorías, son telas que se extienden 'sin marco' en cualquier espacio dejando a un lado, en su proceso de producción y comunicación cualquier componente semántico y sólo preocupándose de la realidad de significantes exclusivamente pictóricos. El interés de las obras reside, no tanto en las imágenes plásticas, sino en la superficie pictórica y en todo caso en la manera de trabajar el espacio cromático. La pintura, como consecuencia, no debe intentar transmitir un mensaje, sino convertirse en mensaje o en sistema que no trascienda su esencia a través de lo que cuenta o expresa, sino simplemente por su propia presencia.

“El arte intenta encontrar en ese retorno a la pintura, en esa pintura-pintura su propia definición. Se ha dicho que el arte de nuestros días, es el vuelo hacia el interior de uno mismo; el mundo de las imágenes poco tiene que ver con el platónico mundo de las ideas; el arte es imagen que crea una nueva realidad”³⁷⁸, tal cómo podemos observar en *Árbol sobre blanco*, 1993, **(f.468)**. Su inspiración en parte puede estar relacionada con el arte primitivo; son múltiples ejecuciones de gran laboriosidad que dejan al descubierto la sensibilidad del artista del que se entrevé disciplina y obediencia a la inspiración de sus manos, soporte de la propia creatividad. Pueden haberle influenciado, en algún momento, ciertas vivencias o impresiones concretas, pero no han conseguido ensombrecer su propia personalidad. *La Figura de un muchacho*, escultura del arte tradicional africano (s.XVIII). Museum für Völkerkunde, Viena, **(f.113)**, es una muestra de estas relaciones.

Y también la poesía de Josep M^a Espinás, puede poner letra a: *Rumor de lluvia*, 1991, **(f.456)**- (*Remor pluja*):

Estic assegut en una galería que dóna a un pati.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 162, 163.

Plou. No arriba cap soroll del poblet: la galeria
Té una barana de ferro, la pluja baixa per les teules
I rebotja en la barana, cada fil d'aigua hi esclata
En un minúscul brollador de gotes, fugacíssim,
M'hi he de fixar molt per veure'l, perquè de seguida
en neix un altre. Mès enllà, l'aigua cau sobre
les fulles horitzontals de la parra, fa un xiuxiueig
continu, però no sempre igual, a vegades
és més intens, però passa el minut de pluja forta i
la parra torna a omplir-se amb el llarg i monòton
sospir de l'aigua. El terra del pati és fet de lloses
irregulars, i la pluja va omplint els clots que els
anys han fet en la pedra, primer els més petits,
després els més grans. També m'hi he de fixar
molt, per veure pujar el nivell de l'aigua en cada
clot. No sé quant de temps ho miro, això i allò,
quant de temps escolto, quant de temps estic immòbil
a la galeria. Fins que els sentits es fatiguen.
Sé molt bé quan els sentits fracassen. Es cuan
Penso: "No para de ploure"³⁷⁹.

José Maria Espinàs

Esta etapa es el indudable producto de una nueva experiencia, la misma que, a lo largo del tiempo, han querido tener tantos y tantos artistas: el viaje al sur, el tránsito al oriente. Un viaje cercano en el espacio, a Granada y otro más lejano, no tanto espacial como temporalmente, a Marruecos, le van a enfrentar a una naturaleza y a unas realizaciones artísticas en las que el vacío, precisamente el vacío, es algo impensable para sus creadores. De ahí que el resultado, que no el proceso, sea ahora un poco distinto. Matisse, en uno de sus viajes al sur, descubrió allí, también, el "vacío". Y este vacío va a ser representado por algo, aparentemente tan lleno, como una trama que recubre casi toda la

379 ESPINÀS, Josep M^o. *Temps afegit*, Edicions La Campana, Barcelona, novembre 2001, p. 43. Puede recordar el Nouveau Roman (La celosía) de Robbe Grillet.

superficie del cuadro conformando un arabesco compositivo y una sucesión de ritmos; algo similar empezaba a ocurrir en *Sobre un paisaje verde*, 1992, **(f.465)**, que pueden ser, como en este paisaje, el de la lluvia o, en las que realizará después de los tránsitos meridionales, el de las baldosas del suelo de cualquier patio, los azulejos, las teselas de una estancia, o las celosías de las ventanas. No son, en modo alguno, repeticiones o copias de lo visto, por el contrario, trata de ir, de nuevo, más allá de las formas, dotarlas de un proceso constructivo y animarlas durante el proceso; darles vida, que ahora parece más directo.

Hernández Pijuan realiza en el año 1993 un techo/mural para el Aula Ramón y Cajal de la Universidad de Barcelona, **(f.469 bis)**, en el año 1994 realizará entre otras obras, *Per Cyprus 2*, **(f.471)** y en el año 1995, *Esbos 95*, **(f. 480)**. A partir de éste año 1993 su obra adopta "un nuevo sentido introspectivo". Paradójicamente, es también la huella o señal dejada por dos lugares o sitios, en este caso, Granada y Marruecos, que sirve de eje argumental de estos cuadros. Obras como *Azulejos en la Alhambra*, 1994, (f.474); de la serie Marroc, *Sobre siena*, 1995, **(f.478)**, ilustran perfectamente este transaccional momento, un tanto más abigarrado.

En el año 1995 realiza un mural para la Iglesia Santa Maria de Castelldefels, **(f. 481 bis)**, recuerdo entre otros lienzos como por ejemplo, *Árbol sobre blanco*, 1993, **(f.468)**.

En el año 1998, su pintura combina el pasado, naturaleza, redes, mallas, líneas, reminiscencias del Grupo Silex, patente en *Memoria de la Segarra I*, 1991-1998, 1998, **(f. 511)** y rememora los años ochenta en *Memoria de la Segarra II*, 1998, **(f. 512)**.

Su inspiración se relaciona en esta época con sus vivencias, con el arte primitivo, con los moriscos, etc.; son múltiples ejecuciones de gran laboriosidad que dejan al descubierto la sensibilidad del artista del que se entrevé disciplina y obediencia a la inspiración de sus manos, soporte a la propia creatividad. Pueden haberle influenciado, en algún momento, vivencias o impresiones concretas, pero no han conseguido ensombrecer su propia personalidad. Encontramos relacionado con lo expuesto, en el

Museo de Perelada, una copa de vidrio del s. XVI (Venecia) - *Vetro a reticello* -, con decoración de latticino, **(f.57, 58, 59)**³⁸⁰.

La visión frontal que hallamos en las estructuras cerradas de las celosías se auto complace en su propia configuración, hecha de sensuales y emotivos contrastes de color que imposibilita vislumbrar el exterior; por el contrario la perspectiva aérea permite ver la imagen global del paisaje en la sucesión de simples líneas que trazan los surcos de un campo listo para labrar, el cruce simbólico de caminos, o el abigarramiento de múltiples y pequeños círculos que llegan a ocupar la amplitud ilimitada del espacio, siempre enmarcado y, en este sentido, fragmentado por la mirada del artista. Un espacio que cumple el papel de transmisor de emociones vividas y guarda en su interior la fuerza creadora de la memoria personal del artista. Un solo trazo reúne a la vez línea, volumen y movimiento. Ante su obra, sólo desde la “emoción” seremos capaces de sentir estos paisajes vividos hechos de huellas, de lirismo y belleza contenida³⁸¹, tales como *Sobre Siena 2*, 1995, **(f.478bis)**; *Esbozo*, 1995, **(f.480)**; *Como un campo labrado*, 1996, **(f.486)**.

La poesía de la profesora universitaria Sara Pujol que se ha traducido al chino entre otros idiomas; dice: “Ver pasar las estaciones en el mismo paisaje es como una unión entre el pasado y el presente, aunque no me gustan las ‘emociones’ fáciles en poesía”. Su obra no es fácil; se dirige a esa inmensa minoría que decía su admirado Juan Ramón Jiménez: “Me

380 “Vetro a reticello”: Museo del Castillo de Perelada, (f. 25.6 y 25.7). Es una copa veneciana, de fines del siglo XVI, primera mitad del siglo XVII. Materia / técnica: vidrio soplado e incoloro, dimensiones 32 x 9,2, Con depósito cónico largo, mástil abalaustrado y pie discoidal. Es un tipo de vaso decorado con hilos opacos o blancos o ambos, con líneas continuas, con decoración de filigrana, algunas veces también llamada de “latticino” cuando las líneas que cruzan son blancas. Este vaso está decorado con una pequeña red, en forma de diagonales que se cruzan, realizando un enrejado, como originalmente se hacía en Murano y se llama “redexelo o redexin”. Hay tres variedades diferentes dependiendo de si es hecho con hilos finos, o gruesos, o finos y gruesos siempre en direcciones opuestas, como por ejemplo en la obra de Hernández Pijuan, *Red*, 1999, **(f.528)**.

Cuando los hilos sobresalen ligeramente, en medio del entrecruzado se vislumbran unas burbujas muy finas de aire a veces microscópicas, en raros ejemplos hay en vez de las finas burbujas de aire, líneas pares finas onduladas en una sola dirección entre las filas de hilo blancas; en alemán se llama “tetzglas”.

381 TUDELILLA, Chus. *Hernández Pijuan. Paisajes esenciales*, Galería Lekuine, Pamplona 1999, p. 21.

gustan la reflexión y la impresión, la emoción por la emoción me parece superflua y sin sentido en el arte. Sin pensamiento, la 'emoción' es inútil como un cubo vacío. Igual que al pensamiento puro y duro le falta parte de 'emoción'. El ser humano es una conjunción de ambos elementos";³⁸²(La especialidad de Sara Pujol es sólo apta para personas muy minuciosas con las palabras). "El pensamiento es fruto de la emoción".

Continúan vigentes o retomados de los ochenta, los cortes o las divisiones del campo pictórico en horizontales o verticales que enfatizan compositivamente la parte superior del cuadro, el aislamiento del objeto, la frontalidad y la simetría en la composición, el valor clásico de la proporción 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, esa voluntad de mantener siempre la frontalidad. Tal como podemos observar en *Nubes sobre blanco*, 1993, **(f.466)**.

Estas palabras de Hernández Pijuan son claras, nítidas y sensibles: "Al retomar a primera hora de la mañana, cuando mi vivir pasa de la ciudad al campo, uno de los caminos - *Camino*, 1996, **(f.489)** - que, aunque tantas veces andado, sigue sin conducirme a parte alguna, descubro, entonces, un 'paisaje' que siendo el mismo se me aparece como nuevo, pues en él siempre hay detalles que van a distinguirlo del de los días anteriores: ese matiz en la luz, un 'rumor indefinido', una flor- *Flor blanca*, 1996, **(f.490)**- que amanece, otra 'huella del tractor o esas líneas', hasta ahora no vistas, en el horizonte. Y me creo, en un 'caminar solitario'-*Paseando por Folker*, **(f.1)**-, en esas nuevas sensaciones de los momentos donde nada parece moverse, en los que el campo dibuja otra vez flores del jardín, la mirada

382 ROGLAN, Joaquim. Sara Pujol. "Una creadora, un paisaje", *La Vanguardia* 29 julio 2002. Barcelona. Es profesora Universitaria, fundó y dirige, una revista científica de lengua y literatura románicas, se titula "Salina", está clasificada entre las cuatro mejores del mundo en su especialidad. También creó y codirige con Julia Uceda una colección de estudios sobre poesía española: 'La Barca de Loto', mi especialidad es la edición crítica textual: "Es una especialidad sólo apta para personas muy minuciosas con las palabras". Bancos, árboles, una fuente de piedra, un lago con patitos y diferentes elementos naturales convierten la plaza Imperial Tarraco en una síntesis de la naturaleza.

descubre otra horizontalidad en los lindes, la luz deviene dorada, florecen los almendros y los cerezos y el paisaje se viste de blanco", tal como podemos observar en *Almendros en flor*, 1999, **(f.515)**. Son las vivencias que, acotadas en un cuadro, señaladas en un dibujo, han ido perfilando lentamente mi trabajo. Un trabajo que de forma esencial depende de problemas pictóricos, de la modulación de la misma pintura, de sus tensiones, del diálogo con el espacio pictórico y de los límites que señala la superficie. Una pintura en la que utilizo materiales tradicionales - lienzo, papel, óleos, guaches...- que me proporcionan la 'pastosidad' y las texturas deseadas, así como la sensualidad visual que la obra reclama y con la cual intento distanciarla, quizás, de lo que sería solamente imagen y de ese sentido literal que vértebra la realidad más inmediata. Mi gusto es por la pintura pintada"³⁸³, un buen ejemplo es *Paisaje de la memoria 2*, 1999, **(f.522)**.

Las obras del período 1995-1999 participan de una estética característica de sus últimos años, en la cual la densidad y la manera de trabajar la materia sobre el lienzo son los protagonistas, junto con el dibujo que conforman las 'líneas formales'. Surcos, caminos, montañas son símbolos que forman su particular paisaje y lo hace realidad a partir de su experiencia pictórica, lo podemos representar en la obra, *El camino*, 1998, **(f.513)**.

Con su forma de expresarse, pincel en mano, no sería precisa la firma para llegar a su identificación; en el año 1996 pinta campos a vista de pájaro - *Labrado*, 1996, **(f.487)**; *Entrecruzamientos*, 1996, **(f.488)**-. En el año 1997 da una gran importancia al encuadre: el marco, cada dibujo o cada tela, se presenta muy trabajada, no cuenta el tiempo, no se detectan las prisas, se deleita en recrearse en la elaboración de cada una de sus obras, símbolos de sus inspiraciones, ejemplos son: *Paisaje 97*, 1997, **(f.499)** y *Memoria de un paisaje*, 1997, **(f.502)**; sus paisajes son cerrados y sus transparencias vibran en el interior del plano.

383 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. Galería Soledad Lorenzo, 4 abril - 6 mayo 2000, Madrid, p. 12.

En el año 1998 fructificarán dos nuevas de las más atrevidas series. Es la Serie blanca. *Mirada sobre el campo*, 1, 2, 3, 4: "*Mirada sobre el campo 1*", 1998, **(f.509)**, además de advertirse el retorno a la luz y al positivismo, vistas las cuatro interpretaciones, no debe cabernos duda de que se trata de exprimir el motivo. Cada una de ellas, de muy parecida disposición temática, no obstante, es como un querer ahondar en la superficie. Efectivamente, desde la firmada como 1, hasta la 4, el esgrafiado sobre el plano va a ir engrosándose paulatinamente, como queriendo sacar al exterior este tan perseguido soplo interno de la naturaleza.

En *Mirando dejaba pasar el tiempo 1*, 1998, **(f.510)** y *Mirando dejaba pasar el tiempo 2*, 1998, **(f. 508)**, el artista, menos vehemente, más templado, refleja la floración primaveral de los campos roturados. De la otra temática de la Serie blanca, la de los caminos a los márgenes, escuetas representaciones de senderos que van perdiendo cerca de los límites de una tela empastada por toques de espátula, es otra fase creativa del año 1998.

En el año 1999 el artista rememora el lienzo ya comentado: *Almendros en flor*, 1999, **(f.515)**; obra que le lleva a *Flores sobre negro I*, 1999, **(f.519)**. Xavier Rubert de Ventós afirma que "cuando la obra de arte no nos remite a nada, 'la obra es ella misma, es en sí misma'. Hernández Pijuan no copia, en él observamos de continuo una creatividad que colorea a su aire o la hace tan difícil que se llegue siquiera a imitar"³⁸⁴.

La realidad es que en las obras de estos años 1998-1999, la pintura de Hernández Pijuan no es un mero simulacro imitativo sino una "crónica biográfica" que se convertirá, en ocasiones, en el estrés en el que se ven involucrados todos aquellos artistas no acomodaticios; realizando exposiciones itinerantes, cómo "*Sentiment de paisatge, 1975-1998*".

Regresa a su casa, a la casa encerrada entre muros, pequeño laberinto apacible que pareciendo un lugar vacío está pleno y colmado de delicadeza y emotividad. La casa y los campos que la rodean le dan pie para pintar una obra un tanto singular en su trayectoria, como la

384 RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *El Arte ensimismado*, Ediciones Península, Barcelona 1978, p. 14.

comentada *Memoria de la Segarra II*, 1998, **(f.512)**. Desde ella, como no podía ser menos, parece dirigir la vista, de nuevo, a aquello que tiene cerca, que puede observar por encima del muro; y allí aparece otra vez el árbol tantas veces representado y conocido; a continuación una de sus primeras obras del año 1999, precisamente, *Como cipreses sobre tierra de siena*, 1999, **(f.523)**; “no son tajantemente cipreses, sino algo así como su esencia; no son los cipreses de la Segarra, ni los del claustro, ni los de “su imagen gótica” que había pintado entre 1985 y 1987. Posiblemente sean los mismos pero regados durante una década por las aguas de su experiencia y estilo. Esta agua le llevará hasta un nuevo cruce de caminos que como en *Espacio cruzado*, 1999, **(f.531)**, es un retorno a aquellas celosías y entrecruce de líneas de las etapas de Granada y Marruecos; menos exuberante, más moderado, pero de igual o mayor intensidad expresiva desde la aparente simplicidad formal y cromática. El mismo tema lo repetirá en *Red*, **(f.528)** y *Red 2*, todas ellas obras ya fechadas en 1999, en un muestrario de lo que el artista interpreta como duda, considerado como resolución.

Algo similar ocurrirá con el resto de su obra de estos años, desde la ya vista anteriormente: *Flores sobre negro 1*, 1999, **(f.519)** y *Flores sobre negro 2*, 1999, **(f.520)** abigarrados conjuntos en los que el artista se vuelca, temperamental y decidido, en busca de una extenuación que le conduzca a otros ámbitos más serenos como los de la serie *Paisaje vestido de blanco 1, 2, 3*; *Paisaje vestido de blanco 1*, 1999, **(f.527)**, que en sus tres relatos vienen a significar una nueva “evasión”, precisamente por los márgenes que vuelven a aparecer, aunque también podrían ser un voluntario encierro a la búsqueda de una nueva y metafórica música. Sea como sea, surge una nueva forma de camino: *Caminando 1*, 1999, **(f.526)** y *Caminando 2*, 1999, **(f.525)** como explicación de aquel *Camino*, 1996, **(f.489)**, antes citado como ejemplo de arrojo y riesgo creativo, son sendas, pero también interrogaciones inherentes al espíritu inquisitivo de su creador.

El camino es unas veces recto, pero en ocasiones se retuerce sobre sí mismo y no por ello debemos dejar de recorrerlo, debemos seguirlo si

queremos llegar a destino. Nuevamente en el trayecto volverán a aparecer las tramas, en ocasiones como cruces de caminos, en otras como entrecruzamientos de surcos, a veces como celosía o azulejado, los límites del campo, de los muros, de un espacio interior o de una plaza, las nubes y los linderos. Y los árboles y la casa y el sendero y el jardín y la flor. Todo como componiendo un paisaje atrapado y, a la vez, atrapador. Sea blanco, gris, negro o verde o terroso, rosado o dorado. Como todo caminante, mirará hacia delante para poder vislumbrar nuevos horizontes y volverá, de vez en cuando, la vista hacia atrás para observar cuanto trecho lleva ya recorrido. Es la presencia de Machado.

Todo para, al final, conseguir, desde una engañosa vaciedad, la más absoluta sublimación: pero no para convertir lo sólido en aire o sea en nada, sino para convertirlo en espíritu. Porque como en la pintura china, solamente desde el vacío y desde el silencio se pueden expresar las ideas. Es por lo que la pintura de Hernández Pijuan, aún pudiendo serlo, no es ni decorativa ni mobiliaria, sino el producto de pintar desde el corazón. Cito las palabras del crítico chino Tchang Yen (siglo IX), porque si a alguien le cuadran a la perfección es a Hernández Pijuan. Decía el crítico a propósito de la obra del pintor Wu Tao Tseu. "Concentraba su espíritu y lo ponía en armonía con las obras de la Naturaleza, y las expresaba mediante la fuerza de su pincel. Sus ideas estaban ya fijadas antes de tomar el pincel; el cuadro, una vez concluido, las expresaba todas. Si las ideas de un pintor son confusas será esclavo de las condiciones exteriores. "En una verdadera pintura cada pincelada expresa vida". El que divaga y maneja su pincel con la intención preconcebida de realizar un cuadro, deja a un lado el arte de la pintura; por el contrario, el que reflexiona y maneja el pincel sin intención de hacer un cuadro, puede alcanzar el arte de la pintura"³⁸⁵.

Nada importa que estas frases hayan sido escritas para un pintor de hace más de mil años, lo que interesa es el espíritu de la pintura. Para Hernández Pijuan pintar, no consiste únicamente en poner, sino también

385 ITURRIBARRIA, Fernando. "El pintor del alma china", *La Vanguardia*, Barcelona, 27 de octubre 2000, p. 37.

en quitar. Podríamos decir que también consiste en tomar y en dar. Tomar sería coger del exterior el tema; dar sería introducir lo que no está, hacerlo comunicar. Ésta es en esencia, la pintura de Joan Hernández Pijuan: poner y quitar; dar y tomar.

Santo Tomás de Aquino, como Heidegger, definía la obra en función de su sola perfección, independientemente de los fines a que ésta pudiera asignarse. Y, sin embargo, tampoco esta autonomía de raíz aristotélica tendría que satisfacer completamente al gran anticipador del nuevo espíritu que fue James Joyce³⁸⁶. La obra abstracta, que no es expresión más que de sí misma, niega todo término de confrontación y, con ello, la jurisdicción de toda crítica en su ámbito. No puede, en efecto, hacerse la crítica de una obra sin implicar una idea, por lejana que sea, de lo que esta obra debe ser³⁸⁷.

No se rechaza una crítica sino la condición misma de la posibilidad de toda crítica posible. Al negar lo externo, las artes tienden, como es lógico, a valorar especialmente lo interno, los métodos y los materiales empleados en la obra. “Estos procedimientos casi de alquimia, dice Joan Teixidor, revelan el valor que otorga el artista al procedimiento, que ya no es camino sino fin en sí mismo, porque a él se adhieren todas las significaciones”³⁸⁸. El nuevo sentido que parece adquirir la negación de toda referencia o alienación en un arte inmediatamente ligado a las necesidades más primarias - la apertura automática que supone en pintura el ensimismamiento - parece apuntar al hecho de que ‘la alienación no puede dejar de ser un elemento constitutivo en toda obra de arte’. “Una obra de arte es una resolución genial de realidad y ficción, de naturaleza y artificio, de en-sí y para sí. La pureza abstracta de un para-sí que se quiere en-sí, o la alienación absoluta en la reproducción literal de la naturaleza no han sido nunca formas de arte. Lo artístico es el ‘como’, un modo peculiar -‘artístico’ - de sintetizar estos dos mundos; un modo de

386 Cfs. ECO, Umberto. “Le moyen âge de James Joyce”, *Tel Quel*, El hilo de la crítica de Joyce a Sto. Tomás, Otoño 1958, p.179.

387 Cfs. MARX, Carlos. *18 Brumaire de Louis Bonaparte*, (1852), Ediciones Sociales, 1948, p. 201.

388 TEIXIDOR, Jordi. “Los argumentos de Tàpies”, en *Papeles de Son Armadans*, Barcelona, diciembre 1960, p. 47.

asumir las polaridades y no de rechazarlas. La alienación no es mala, sino 'previa y necesaria'; debe ser superada, pero superación no es negación sino aprovechamiento de lo superado. Y el error de la escolástica vanguardista fue el querer rechazar las alienaciones en lugar de integrarlas: subir la escalera destrozando los escalones – en lugar de apoyándose en ellos. La alienación de la obra es relativamente negativa – es el 'momento negativo' - pero positiva y necesaria en términos absolutos; sin ella no hay cosas sino abstractos, tristes y repugnantes espíritus puros o ideas. En la pintura no debe perderse, pues, en la naturaleza o en la necesidad, sino que deben configurarlas. Pues tan inhumanas son la utilidad desencarnada o la copia literal como la idea general o abstracta que, precisamente por su incapacidad de acoger lo particular en su seno, nunca llegará a ser realmente universal"³⁸⁹.

Cuando realiza el comentado *Paisaje de la memoria*, 1999, **(f.522)**, dicho lienzo encarna a la vez el espíritu chino y el espíritu romántico que es la expresión más reciente, más actual de lo bello (la belleza es el resplandecer de la verdad). Aunque lejos del impresionismo el artista tiene reminiscencias; es lo que Renoir dijo: "Sin el tubo de color no hay impresionismo".

Durante las dos últimas décadas Hernández Pijuan ha apostado por explorar el potencial humanista y expresivo de la abstracción para conectar su pintura a la vida y hacerla más asequible al espectador, huyendo del mero formalismo. La geometría persiste, pero la nitidez del contorno de los rectángulos o cuadrados de su admirado Mondrian hace tiempo que se perdieron. Rothko, otro de sus artistas canónicos, le enseñó que esas formas podían ser espacios de emociones, acumulación de momentos expresivos y lugares propios para el goce y la experiencia espiritual.

389 RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *El Arte ensimismado*, Ediciones Peninsula, Barcelona 1978, p. 45. El sentido que se da al término 'alienación' toma los caracteres 'funcionales' que tiene la alienación en la dialéctica de Hegel (especialmente la necesidad de pasar por ella e incorporarla como momento) y prescinde de los 'metafísicos'. Para Hegel, no hay alienación sino de la Idea, de la 'totalidad' en su evolución, mientras que nosotros hablamos de la alienación de una realidad parcial y concreta, de la alienación del arte.

Ese es el camino por el que transita Scully, valiéndose de un vocabulario voluntariamente limitado; franjas horizontales y verticales, algún cuadrado o damero, que confronta yuxtapone y combina con un impecable, y a menudo complejo ritmo. Pura vida a la que contribuye el tratamiento al óleo, acumulación de capas superpuestas mediante pinceladas que delatan el gesto y el color. Sus gamas de negros, grises y rosas que proclaman su fervor velazqueño, pero también sus ocre, amarillos, azules o rojos con los que construye sus muros de luz, en los que a veces abre una ventana³⁹⁰.

4.3.8. *Cambio de siglo, años dos mil. Tirar del hilo.*

Agnes Martin nos dice: "Todo aquel que sea capaz de permanecer un rato en el campo sentado en una piedra, es capaz de ver mi pintura"³⁹¹, lo mismo podemos decir de la obra de Hernández Pijuan.

Efectivamente podría decirse que en un momento de respiro, sentado en la piedra en el campo, junto al camino, se verá abocado a prescindir de tanto ruido y regresar al silencio. Surge entonces la serie "Signos sobre blanco", ejercicio de ascetismo, una vuelta de tuerca más en su deseo de encontrar el espíritu de la forma. En estas pinturas la "tela se convierte en campo de materia" que el artista califica como blanca pero que, una vez más, no lo es en absoluto; la materia es elaborada en capas sucesivas para que, al final, surja una línea que se integre, sin estridencias, en el terreno pictórico. En *Signos sobre blanco 1*, 2000, **(f.538)**, la línea parece representar un horizonte montañoso; evoca un regreso a la cercanía de la comentada sierra de Comiols: *Comiols sobre Nápoles*, 1990, **(f.444)**;

390 SPIEGEL, Olga. "Sean Scully profundiza en su camino de abstracción poética", *La Vanguardia*, Cultura, Sábado 17 mayo 2000, p. 48.

391 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *Desde el Sentimiento de la mirada*. Inauguración del curso 1994 -1995. Esta bella frase, recogida de entre los pensamientos de la pintora canadiense Agnes Martin, publicado en el catálogo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, "me da pie para centrarme - de entre todo el conjunto de materias - únicamente en esta serie de pensamientos sobre la creación artística", p. 5. (.....) Hay que intentar, pues, como en la contemplación del paisaje de Agnes Martin, este saber convertir la mirada en pensamiento: *Pensar con la mirada*, p. 8.

mientras que en *Signos sobre blanco II*, 2000, la línea, situada a la misma altura que en la obra anterior podría ser el camino de cantos rodados que conduce a estas mismas montañas o quizá los almendros o flores que pueblan sus telas de 1995 y en las que retorna a los esquemas compositivos de cierre y motivo central y, asimismo, a la multiplicación y repetición rítmicas de etapas anteriores. Como las obras comentadas: *Almendros en flor*, 1999, **(f.515)** y *Flor blanca*, 1996, **(f.490)**.

Es la muestra inequívoca de los constantes regresos y de la voluntaria evolución lenta que en Hernández Pijuan es tan perceptible. Así el lienzo comentado *Caminando 1*, 2000, **(f. 522)** rememora, *Espacio cruzado*, 1999, **(f. 531)**; *Desde mi balcón 2*; 2001, **(f. 542)** es un eco de *Dos árboles*, 1989, **(f.436)**, con reminiscencias de *Árbol sobre blanco*, 1993, **(f. 468)**, aunque éste está poblado con cenefas, con el tronco respirando y el espacio abierto.

En *S/T 8*, 2000, **(f.535)**, el espacio está sutilmente abierto, en cambio *S/T 7*, 2000, **(f.535)** el espacio está cerrado, el artista lo coordina con *Casa*, 2000, **(f.536)**.

En la obra de Hernández Pijuan cada lienzo, cada dibujo, se presenta muy trabajado, no cuenta el tiempo, no se detectan las prisas, se deleita en recrearse en la elaboración de cada una de sus obras, símbolos de sus inspiraciones En el año 2000 su pintura es menos exuberante, más moderada pero de igual o mayor intensidad expresiva desde la aparente simplicidad formal y cromática, por ejemplo en *Huella sobre blanco*, 2000, **(f.539)**.

En el ya citado *Caminando I*, 2000, **(f.534)**, los surcos, los límites del campo, de los muros, de un espacio interior, linderos, recuerda sus paseos por Folquer, **(f.1)**; además rememora el comentado *Ocre ciprés*, 1988, **(f.420)** y *Pequeño ciprés*, 2001, **(f.540)** ambos realizados en ocre.

En el año 2001 los cuadros son aparentemente monocromos, generalmente blancos; también ocre, sienas o negros. “El color lo sigue aplicando directamente, sin mezclas, superponiendo diversas capas de colores que permiten entrever el centro del cuadro, creando un espacio

vibrante y tranquilo o quieto"³⁹², técnica que empezó a crear en los años 1987 con el comentado *Paisaje ocre 11*, 1987, **(f.416)**, que es cuando realmente con un arrojo de valentía y creatividad rompe moldes, aplicando en su pintura distinta técnica, para poder seguir mejor el camino que se va trazando a través del grabado, como por ejemplo: *Paisaje medido*, 1987, aguafuerte y aguatinata, **(f.626)**, que la culmina con la misma técnica actual; sin el gesto próximo a Franz Klyne de los años 60, aunque actualmente su pintura es más abierta y con transparencias, algo gestual comparado con los años de sus incipientes éxitos.

En el lienzo de gran formato, *El marco limita el camino 1*, 2001, **(f.543)**, los límites y el camino evocan los límites del cuadro *Bajo el patio*, 1997, **(f.504)** y el comentado *Camino*, 1996, **(f.489)**. Este lienzo evoca *Caminos 1999*, **(f.524)**, los pequeños signos que envuelven el marco recuerdan a *Memoria del cerezo 2*, 2000, **(f.537)** y la comentada *La casa*, 2000, **(f.536)**.

En *Huella vertical*, 2001, y *Huella horizontal*, 2001, el artista evoca la horizontalidad y verticalidad de sus paisajes de los años setenta, enmarcando el camino como los comentados de la serie *Évora*, *Évora blanca*, 1990, **(f.449)**, recordando conceptualmente, los comentados *Mirando dejaba pasar el tiempo 1*, 1998, **(f.510)** y *Mirando dejaba pasar el tiempo 2*, 1998, **(f.508)**. Una vez más constatamos que unas obras son hijas de otras, el artista no para de tirar del hilo, "es un vaivén continuo, pero avanzando". De cada obra se inmortaliza no el descanso, sino la tensión. El espacio armónico que representa es un espacio dinámico en el que un pacto de fuerzas hace posible un resultado de paz y tranquilidad, de espíritu interior del espectador. Generalmente dibuja el artista los límites de su obra, señalando el espacio cerrado que la construye. Hernández Pijuan conoce los límites y es consciente de su preocupación por el espacio pictórico.

En estos últimos años de su obra vemos aparecer, sobre superficies empastadas con colores ocres, verdes, grises, azules, blancos, marrones,

392 TATAY, Helena. *Hernandez Pijuan*, Galería Joan Prats. Barcelona, Noviembre-Diciembre 2001.

negros, trazos que nos remiten a un árbol, una casa, una flor, unas nubes, la lluvia, unos caminos, unos límites, una montaña, casi siempre con reminiscencias anteriores. Junto a su creciente gusto por la esencialización de las formas visuales de los años ochenta y noventa, se aprecia en su trayectoria un retorno al interés por el dibujo del natural, que abre nuevas salidas. Como ejemplos, *En flor 1*, 2002, **(f.547)**, el marco rememora el comentado *Verde negro y blanco*, 1986, **(f.411)**, la sutileza del color rosado es sensual, las transparencias son sutiles, el lienzo controla los límites, cerrado con la espátula, el lienzo recuerda *Almendros en flor*, 1999, **(f. 515)** y *Flores sobre negro 1*, 1999, **(f.519)**.

Tierra roja 2, 2002, **(f.548)**, rememora el comentado *Bajo el patio*, 1997, **(f.504)**, fundiendo la pincelada o brochazo vertical en la propia estructura, el color recuerda el lienzo visto anteriormente: *Paisaje de memoria 2*, 1999, **(f.522)**.

Caminando sobre blanco 2, 2002, **(f.550)**, es otro lienzo que rebosa sensibilidad. Su estructura rememora sus pinturas de los años ochenta y la pincelada central es hija del comentado *Paisaje 97*, 1997, **(f.499)**, dibujo que se encuentra en el grabado *Figura*, 1966, **(f.600)** y en la cabeza por ejemplo: *Cabeza coronada de un Oni*, lfe, s XII-XV, **(f.110)**, rememorando sus principios artísticos: arte primitivo-arte contemporáneo.

En el año 2002 introduce en su pintura una "alegre juventud o primavera artística", por ejemplo: **las figuras 549, 550, 551**, provienen de su época de cambio del año 1987 de su lienzo *Tignes 2*, 1987, **(f.414)**, año en el que empezó a utilizar la técnica del grabado en pintura.

En *Campo de flores 1*, 2002, **(f.552)**, rememora el comentado *Memoria del cerezo 2*, 2000, **(f.537)**, con un colorido más alegre, "all over".

En *Paisaje de agosto 2*, 2002, **(f.553)**, con sus transparencias negras, ocre, amarillas casi limón, el artista renueva su colorido, es una obra hija del pasado, el espacio está cerrado, puede rememorar, *Mirando dejaba pasar el tiempo 2*, 1998, **(f.508)** y *Sin título*, 1997, **(f. 501)**.

Para el espectador, el espacio de estas pinturas es una vacuna contra el ruido visual y estético de la distracción de las imágenes mediáticas cotidianas, un lugar suspendido entre el deseo y la realización, el cual le

permite una mirada contemplativa y concentrada de parecidos y diferencias de rumores y resonancias; para el artista el espacio pictórico sigue siendo la búsqueda de su propio camino a través de la pintura. Hernández Pijuan nos recuerda una vez más que nunca tuvo facilidad a la "bona ma" (con la buena mano); es por esto que ya de joven tuvo que sacar partido a esta dificultad llevando la pintura a su propio terreno, es decir buscando maneras de pintar diferentes a aquellas que le enseñaron; basadas en una inteligencia, una evolución, y una imaginación, pero jamás saliéndose de su camino.

Su obra es simple y con la apariencia de un trazo infantil, (también la obra de Miró es simple y con la apariencia de un trazo infantil) por un lado y, por el otro, el simple proceso pictórico, que el artista ha reducido a su mínima expresión: color aplicado directamente del tubo, superficies monocromas, dibujo intenso e incisivo, sus medios de expresión son simples, lo importante es lo que se dice, como se dice y lo que se transmite afirmando una "autonomía individual" y con espíritu crítico, es una actitud que emana de la capacidad de interrogación del hombre, consciente de su libertad delante de lo que es. Su camino es de una máxima expresividad espiritual, con el mínimo de imágenes simples y medios posibles. La verdad, escribe Max Stirner "consiste en la revelación de uno mismo, y esto corresponde, precisamente, a la búsqueda de uno mismo, con la más radical abstracción y el renacer de la ingenuidad".

Sus obras recuerdan a Aristóteles que fue el verdadero organizador de la racionalidad conceptual del hombre. Sin embargo, Aristóteles no es un racionalista, o sea que no abusa de este poder de la mente humana, que en algún sentido él descubre, sino que sabe suavizar la fuerza de la razón con una cualidad que parece que le es innata: "la moderación", aquel término medio que se encuentra en su doctrina. La gloria y la fama que le acompañan rozan la sabia simbiosis 'de inteligencia y equilibrio', nunca se dejó arrastrar por la desmesura, y en su caso, la desmesura o prepotencia racionalista, tan frecuente en los que tienen conciencia de su

potencia intelectual o, en general, de la propia valía³⁹³; cualidades que en una buena medida tiene el artista objeto de esta tesis.

En *Ornamental 1* (diptico), 2001, **(f.544)** puede remitir a Mario Sironi: "Composition for a Wall", 1940, **(f.52)**, el interior del marco puede remitir a los lienzos comentados *Marruecos está presente*, 1988, **(f.422)** y el cierre a *El campo desde la ventana*, 1987, **(f.415)**.

Hernández Pijuan ha expresado y resumido una manera de trabajar, una manera de entender la pintura, pero el artista dice: "sigo con mis dudas".

¿Por qué hablar de pintura? ¿Escribir sobre pintura, no será una incongruencia en estos momentos en que deberíamos haber tomado ya plena conciencia de que la pintura es cada vez más pura, es decir, cada vez más alejada de todo riesgo de contaminación literaria?. Victoria Combalía³⁹⁴ recuerda que en el arte conceptual, "el objeto es sólo el medio", la plataforma para reflexiones posteriores. El objeto es tan sólo un momento que resulta de la práctica de la percepción, y lo importante es nuestra actitud mental, la consciencia que trabaja sobre el objeto. Resumiendo, encontraremos unas similitudes que se basarían en la precariedad de la obra, y unas diferencias que, a modo de gradación, irían, desde una producción material "estetizada", hasta una presentación de parcelas u objetos de la realidad sin contenido estético. Eva Hesse dice: "la masa puede ser un vacío si está llena de universo", cómo Luciano Fabro, Van Elk, Mario Merz y casi todos los que figuran en el libro *Arte Povera* de Celant³⁹⁵.

En el mes de mayo, año 2002, con motivo de la exposición de Hernández Pijuan en la Galería Pelaires de Palma de Mallorca, su pintura se rejuvenece, son lienzos con aires nuevos, pero siempre tirando del hilo;

393 TORELLÓ, Ramón M. *Introducció a la Filosofia Grega*, biblioteca Universitaria, Barcelona 1993, p. 135.

394 COMBALÍA DEXEUS, Victoria. *La poética de lo neutro, Análisis y crítica del arte conceptual*, Cuadernos Anagrama, Ediciones Anagrama, Barcelona 1975, p. 88.

395 *Ibidem*, p. 105: Una frase resume muy bien las características de este último arte pobre que raya el conceptual; "Cada material determina sus propias propiedades plásticas en atención a sus propiedades físicas, pero sin sufrir las transformaciones estéticas de la pintura matérica".

que rememoran con alegría otros cuadros anteriores. El artista nos dice que “intenta reencontrar esas sensaciones cuando está trabajando; un trabajo que de forma esencial depende de problemas pictóricos, de sus tensiones, del diálogo con el espacio y los límites que señala la superficie”. Diría que estas sensaciones podrían ser traducidas a la hora de cotejar el cuadro con la pastosidad de la pintura al óleo (De Staël), en la densidad del color; en la aparente monocromía, en el formato y a menudo también, en una memoria más puntual, como los amarillos de Nápoles de los *Paisajes de agosto*; en los blancos densos y ocre de *Campos de flores* o en los sienas de *Tierras rojas*, todo en una pretensión de encontrar otra profundidad visual. Aunque al final, la intención primera no es otra que la de hacer pintura, como por ejemplo el lienzo ya comentado - *Sobre un camino blanco 1*, 2002, **(f.549)** -. El ocre es moderno, no lo había utilizado anteriormente, con una pincelada central (brochazo vertical, controlado), el espacio rememora los comentados lienzos *Paisaje ocre II*, 1987, **(f.416)** y el interior de la pincelada a: *S/T 7 y S/T8*, 2000, **(f.535)**, fondo y figura se funden en una sola estructura.

En el lienzo comentado *En flor 1*, 2002, **(f. 547)**, la sutileza del color rosado es sensual, las transparencias son sutiles, el lienzo controla los límites a excepción del superior, que cerrado con la espátula rememora igualmente los comentados *Almendros en flor*, 1999, **(f.515)**; *Flores sobre negro 1*, 1999, **(f. 519)** y el encuadre del marco recuerda a *Verde negro y blanco*, 1986, **(f. 411)**.

También hemos visto *Tierra roja 2*, 2002, **(f. 548)**, que rememora *Bajo el patio*, 1997, **(f. 504)**, fundiendo la pincelada o brochazo vertical controlado en la propia estructura y el color recuerda *Paisaje de memoria 2*, 1999, **(f. 522)**.

Igualmente el lienzo comentado *Caminando sobre blanco 2*, 2002, **(f. 550)**, es otra sutil obra que rebosa sensibilidad, la estructura rememora sus pinturas de los años ochenta y la pincelada central es hija de *Memoria de paisaje II*, 1997, **(f. 500)** y del grabado, *Figura*, 1966, **(f.600)**. El dibujo también se encuentra en la cabellera de una cabeza situada en la fachada de la iglesia Románica de Bourg Madame **(f. 73)**.

En el también comentado *Caminando sobre blanco 3*, 2002, **(f.551)**, el fondo rememora los años ochenta y la pincelada *Esbozo 95*, 1995, **(f.480)**, pero introduce frescor en su pintura y la sensación de una alegre juventud, también el dibujo central se encuentra en "El mariscal de Boucicaut venerando a Santa Catalina (1410-1415), **(f.25)**.

Esta sutileza de su "alegre juventud" o primavera artística que el artista introduce en este año 2002 en sus lienzos, **figuras 549, 550, 551** provienen de su época de cambio del año 1987, tal como hemos dicho, de su lienzo *Tignes 2*, **(f.414)**, año en el que empezó a utilizar la técnica del grabado en pintura.

Claude Monet, escribe a su mujer el 3 de abril de 1892, cuando emprendió la serie de Catedrales durante su estancia en Rouen: "Cada día agrego algo que aún no había sido capaz de ver, ¡qué dificultad!, pero todo va bien, y con algunos días más de este hermoso sol, un buen número de mis telas estarán salvadas"³⁹⁶. Todo este arrebatado salvaje está hecho de pasión, sin duda, pero también de ciencia. ¿Cómo puede el artista, a algunos centímetros de su tela, darse cuenta de un efecto al mismo tiempo preciso y sutil que no se puede apreciar sino a distancia?. Es el desconcertante misterio de su pantalla retiniana.

También en el comentado lienzo *Paisaje de agosto 2*, 2002, **(f. 553)**, sus transparencias son en negro, ocre, amarillo casi limón; el artista renueva su colorido, es una obra hija del pasado, el espacio está cerrado, recordándonos *Paisaje de memoria 2*, 1999, **(f.522)**, *Redondeles sobre labrado*, 1995, **(f.476)**; *Sobre siena*, 1995, **(f.478)**; *Memoria de paisaje IV*, 1997, **(f.503)**; y el arte Ibérico: *Los Iberos*, *Esfinge de los Higueros*, Cástulo, Jaen, principios s. VII a. J.C., **(f.100)** y *Sileno ebrio de Capilla*, Badajoz, 500-450 a. J.C. **(f.101)**, etc.

En *Poniendo marco a la mirada 1*, 2002, **(f.560)**, la montaña puede remitir a *La Montaña Sainte-Victoire*, 1890, **(f.79)** de Cézanne³⁹⁷. Cézanne busca expresar de manera sintética la estabilidad de esta masa rocosa, la imagen de un macizo inmutable erguido hacia el cielo, que la mirada del

³⁹⁶ En BAYLE, Françoise .Op. cit, p. 197.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 160.

espectador recompone, es una visión despojada de toda tentación descriptiva. *Poniendo marco a la mirada 1*, también puede remitir a Ferdinand Hodler autor de muchos paisajes, en especial de los Alpes, como por ejemplo *La Punta de Andey, valle del Arve*, 1909, **(f.77)**; asimismo también puede remitir a Monet que al final de su vida los calificará de paisajes planetarios; cada vez más simples y despojados; tal como podemos ver en *El Monte Kolsaas* y *El Monte Kolsaas en un día brumoso*³⁹⁸, 1985, **(f.76)**, ambos realizados en Noruega, Monet está muy alejado de toda tentación descriptiva o documental; de la *Punta de Andey, valle del Arve* de Hodler, es el color el que confiere al paisaje su consistencia. “A fuerza de pensar durante años en la forma, en el contorno, en la composición, he puesto color en segundo rango, confiesa Monet algunos años más tarde. Ahora, tengo los dos, y el color más que nunca, no sólo se asocia a la forma, sino que la forma cobra vida, es modelada por el color; ahora alcanzo los grandes espacios”³⁹⁹.

Sin Luna, 2002, **(f.561)**, nos recuerda la anécdota entre Gauguin y Serusier: “Gauguin ya enfermo le da una lección de pintura a Serusier al borde del Aven, donde Serusier ejecuta, casi al dictado del maestro. ¿Cómo ve usted el árbol ?. ¿Es verde?, póngale verde entonces, el verde más bello de su paleta. Y esta sombra, ¿más bien azul? No tema pintarla lo más azul que pueda”. En relación con la enseñanza clásica, esta manera de trabajar fue revolucionada para el joven estudiante de pintura. “Sin modelado, sin sombra, el paisaje se vuelve casi abstracto. ‘La abolición de la perspectiva’, los colores arbitrarios y en manchas, así como los contornos, le quitan de hecho todo carácter naturalista”. Y si suprimidos algunos troncos de árbol y la casa con su techo y su pino, no es seguro que se reconozca un paisaje. A su regreso a París, Serusier muestra el cuadro a varios pintores. Es el ya citado *El Talismán* que contiene para ellos el secreto de una nueva forma de pintar sus sensaciones visuales. Pronto estos artistas formarán un nuevo grupo: “Los Nabíes o Profetas”.

398 WILDENSTEIN, Daniel. *Monet o el triunfo del impresionismo*, Taschen, Köln, 2003, p. 302.

399 BAYLE, Françoise. *Op. cit.*, p.205.

Ciprés vestido de luz blanca 2002 (triptico, 1,2,3), *Ciprés vestido de luz blanca* 3, 2002, **(f.562)** y el comentado *Poniendo marco a la mirada* 1, 2002, **(f.560)**; son unas obras sobre las que Guillermo Solana escribe: “En el verano de 1972, cuando su carrera estaba ya bien avanzada, emprendió un nuevo camino, un camino de despojamiento y de retorno a lo esencial”, opinamos que en la realidad el camino lo emprendió en el año 1967, cuando pintó *Bodegón con huevo*, **(f.310)** y *Perpendicular A-B*, **(f.312)**, etc.

En pintura lo esencial es el plano pictórico y sus límites, la extensión del color y el trazo que se inscribe en ella. A través de medios básicos con los que el pintor construye una celebración de cosas elementales: el árbol (1975), la flor (1990), la casa (1989), la nube (1991). La esencialidad que se alcanza así no es la pureza reductiva de un Mondrian, ni la literalidad del minimalismo, sino algo que recuerda más bien “el espíritu de la pintura oriental”. Algo que evoca, por ejemplo, la idea de “pincelada única” del pintor chino Shi-tao: “Por muy lejos que vayas, por muy alto que subas, has de dar primero un simple paso. Así, la pincelada única lo abarca todo, hasta la más inaccesible lejanía, y de diez millones de pinceladas, no hay una cuyo comienzo y final no moren en esta pincelada única”.

Hernández Pijuan ha plasmado ese mismo espíritu prescindiendo de las pinceladas; sobre la espesa sustancia del óleo que cubre sus telas, las líneas no se pintan; ‘se graban’ como un tatuaje. Las líneas ‘esgrafiadas’, como ‘surcos’ en la tierra, sugieren una inserción más directa y más profunda en la materia, en la matriz de la pintura. Lo primero es ‘acotar el terreno’ con cuatro trazos, construyendo una orla o marco interno que se hace eco, en el interior del plano pictórico, de los contornos del soporte; de este modo se vive la vieja ficción ilusionista del cuadro como ventana, transformándola en algo completamente material. Pero en los signos esquemáticos que luego vienen a habitar en ese marco (el ciprés, la montaña, las flores, o esa especie de celosía formada como por pequeñas olas) sigue latiendo una evocación lejana, un sentimiento íntimo del paisaje. En estos sus lienzos se acentúan al mismo tiempo los dos extremos entre los cuales existe la obra de Hernández Pijuan: “la

materialidad de la pintura y la delicadeza lírica de la visión". El pintor trabaja usando sólo grandes espátulas con las que aplica la pintura (como el pintor ruso De Staël) en una gruesa capa, dejando huellas de empastes, con la solidez de un trabajo de albañilería; pero luego, al arrancar parcialmente la materia con la misma espátula y al grabar los trazos en ella, deja que se transparente el color de las capas subyacentes (perspectiva), creando matices, sugerencias de distintas atmósferas, de distintas luces. A juicio de Solana, las mejores piezas de la exposición comentada al principio, el signo único se modifica así bajo tres miradas, como tres versos breves, con la simplicidad y la sutileza mágica de un 'haiku i haikai' (breve poema japonés de 17 sílabas).

Mariano Navarro con motivo de la exposición en la Galería Soledad Lorenzo, dice que ese ansia de esencialidad explica quizás porque son precisamente críticos interesados en filosofía del arte, Remo Guidieri, (ver p. 386, nota al pie 358 y apéndice documental, p. 567) Arthur C. Danto, quienes se encuentran entre los que mejor han explicado su obra: Henrich Wölfflin, como historiador de arte escribió en el texto magistral *the Principles of Art History*. "No todo es posible en cada momento".

"En este sentido histórico de posibilidad /imposibilidad, la pintura monocroma habría estado imposible como arte en la Venecia del siglo XVI, o en la España del siglo siguiente". Ciertamente, el hecho de que la pintura monocroma se convirtiera en una posibilidad define en parte el significado del arte moderno y, teniendo en cuenta que una cosa que es artísticamente posible enseguida se convierte en artísticamente real, se puede acabar con que la existencia de la monocromía proclamó la realidad del arte moderno como estilo establecido.

En el presente ensayo dedicado a la obra de Hernández Pijuan, me detengo en la distinción entre objeto físico-un cuadrado pintado de rojo- y las diversas obras de arte-pinturas monocromas rojas - a las cuales el primero se parece tanto que no hay diferencias de percepción significativas entre ellas. De entrada, hay que decidir donde está la diferencia, cuando es invisible desde cualquier propósito práctico. En

cierta medida, este problema tiene un paralelismo con la distinción del cuerpo humano y la persona, la identidad externa: el cuerpo.

“La obra de arte es aquello que se ve, más alguna cosa que no se puede ver, que he tendido a identificar con su significado; de la misma manera que una persona es un cuerpo más alguna cosa que no se puede ver por ella misma: el espíritu, o el alma, o la mente de la persona a la cual pertenece aquel cuerpo. El cuadrado rojo - que no es una obra de arte - es como un cuerpo sin alma. Entender la obra, en cualquier caso, es entender el alma - o el significado-del cuadrado rojo, si efectivamente tiene un alma. Nunca podemos estar seguros; pero la mejor manera de empezar, es decidir que propiedades del objeto físico pertenecen a la obra, suponiendo que su significado sea el que pensamos que es: “todo objeto físico tiene un peso”. Es muy extraño que el peso de una pintura pertenezca al significado de la obra. Supongamos que cada uno de mis plafones está hecho de tela. En algunos casos, las propiedades de la tela pertenecen a la obra, pero en la mayoría de los casos, no. En algunos casos, las dimensiones físicas de la tela pertenecen a la obra, pero en otros no es así, y corresponde a la crítica decidir, en cada caso, si la medida es relevante para la obra o no.

Una de las diferencias entre la pintura tradicional y la moderna es que las superficies de esta última no necesariamente se han de considerar transparentes, a la manera renacentista. Son superficies que hay que “observar, más que mirar a través”. La pintura moderna es un objeto por derecho propio, y no una grieta que se abre hacia un mundo ilusorio. Desbrocemos que distingue las superficies de Hernández Pijuan contrastándolas con otra serie de superficies, las que encontramos en la legendarias White Paintings de Robert Rauschenberg, realizadas cuando el artista estudiaba en el Black Mountain College en 1951. Esta obra consistía en una serie de telas moduladas donde la pintura se había aplicado con rodillos, y las superficies pretendían reflejar los cambios de luz, o atrapar las sombras de los espectadores al pasar por delante. Otro caso famoso es la composición de John Cage 4'33, que “creaba un campo de silencio en el

cual los ruidos de la vida cotidiana se transfiguraban en música", (Ver apéndice documental, p. 575).

David Hockney afirma en el último tramo de su apasionante y controvertido "El conocimiento secreto"⁴⁰⁰, que: "Una pintura es un objeto físico, artesano, no un filme; sin embargo, los cuadros no se mueven, no hablan y duran tiempo. El filme y el vídeo 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; la imagen hecha a mano es una visión humana. Hernández Pijuan puede compartir este juicio, su mayor logro es la creación de una sintaxis que brota tanto de su sabiduría como de sus sensaciones".

De nada sirve refugiarse melancólicamente en la consideración de que Tiziano es mucho más interesante que Andy Warhol o que Hernández Pijuan. "Nos guste o no, el mundo en el que vivimos es sólo de ida. Y si nos enteramos ahora de cómo nos imaginamos, no volveremos a tener ninguna oportunidad de saberlo; por muy desagradable o no que sea nuestra propia imagen, no escaparemos de la misma mirándonos en el espejo de Rembrandt"⁴⁰¹.

En el año 2003, algunas de las pinturas de Hernández Pijuan son monocromáticas, a base de negro y ocre, sobre los que el artista hace incisiones de motivos alegóricos a la naturaleza.

También realiza lienzos que recuerdan por ejemplo a *Espacio ocre*, 1989, **(f.437)**, *Memoria de paisaje III*, 1997, **(f.502)**; la diferencia es que en vez de enmarcarlos con el carboncillo los enmarca con la espátula, tal como podemos observar en *Espera si vienes-7 (Guarda si vens-7)*, 2003, **(f.565)**; *Reencontrando un paisaje conocido 2*, 2003, **(f.566)**. El artista rememora paisajes anteriores, la diferencia estriba básicamente en el cierre de la obra que la esgrafia con la espátula, en vez de cerrarla dibujándola con el carboncillo. Su obra se integra en la vida: vida y existencia son caminos a través del ser y del espacio.

400 HOCKNEY, David. *El conocimiento secreto*. Ediciones Planeta, Barcelona, 2002, p. 86.

401 AZÚA, Félix. *Project me from what i want*. Editorial Anagrama, Barcelona 2002, p. 14.

En el mismo año 2003, Hernández Pijuan explora una nueva técnica, realizando una serie de vajillas de porcelana en la factoría de Sargadelos, **(fs. 567-568-569)**, los diversos dibujos recuerdan entre otros a *Memoria de la Alhambra*, 1994, **(f.472)**, *Sin título*, 1996, **(f.497)**, *Sin título*, 1997, **(f.501)** y *Paisaje de agosto 2*, 2002, **(f.553)**.

En las obras de Hernández Pijuan, su memoria está presente, son obras de una realidad de su vida de la que no puede escapar, otra de sus cualidades son la lucha de contrarios y la búsqueda de la síntesis entre lo pasional y el rigor formal; intuyo que el artista mantiene la idea de romper con el concepto del cuadro.

En la última exposición de Hernández Pijuan en la Galería Joan Prats, (enero-febrero 2005) Joan Tarrida compara esta exposición como, “La pintura sin mar”, pudiéndose referir a *Caminos*, 2004, **(f. 571)** y *Caminos ocre*, 2004, **(f.574)**, en la que dice que la mar no tiene memoria de los naufragios. Gestas y naufragios dejan su superficie intacta.

El silencio

Oye, hijo mío, el silencio.
Es un silencio “ondulado”,
Un silencio,
donde resbalan valles y ecos
y que inclina las frentes hacia el suelo.

Federico Garcia Lorca (1899-1936)

Sus paisajes son cerrados básicamente mediante la espátula como por ejemplo *Pintura blanca*, 2004, **(f. 570)**, en contraposición a sus paisajes de la segunda mitad de los noventa.

Sus pequeños lienzos son igualmente cerrados, como por ejemplo *Cuadro negro*, 2004, **(f. 572)** con reminiscencias de *Memoria de ciruelo 2*, 2000, **(f. 537)** y *ST 7-ST 8*, 2000, **(f. 535)**. Una vez más podemos observar en

esta exposición que el artista abre nuevos caminos, con recuerdos de etapas anteriores.

4.3.8.1. Hacia la libertad creativa.

Las series de gouaches sobre papel japonés: *Sin Título*, 1994, **(f.473)**; *Sin Título*, 1995, **(f. 479)**; *Sin Título*, 1995, **(f.482)**; *Sin Título*, 1996, **(f.492)**; *Sin Título*, 1996, **(f.493)**; *Sin Título*, 1996, **(f.494)**; *Sin Título*, 1996, **(f.497)**; el grabado, *Del jardín XV*, 1997, **(f.505)**; *Sin Título*, 1998, **(f.514)**; *Sin Título*, 1999, **(f.516)**; *Sin Título*, 1999, **(f.532)**; *Almendros*, 1999, **(f.517)**, etc., son obras “filosóficas y científicas”, relacionadas con los primeros filósofos que eran médicos, físicos, astrólogos, abstractos, lógicos, matemáticos, etc., que no se plegaron a la leyendas religiosas, sino que se atrevieron a pensar y a preguntar directamente a la ‘naturaleza’ usando la razón; por eso la filosofía nace como liberación y unida a la ciencia. Podemos recordar la frase de Kant según la cual dice: “No se aprende filosofía, sino que se aprende a filosofar”. Tal como afirma uno de los personajes de Shakespeare, “de tanto pensar uno se puede volver loco”; su contestación: “la mala locura proviene, más bien, de que piensen por uno, de no estar capacitado para enfrentarse con el mundo, o con uno mismo, o del tedio (repugnancia, fastidio) de un vivir infrahumano”. Nietzsche escribió: “hasta los dioses podrían aprender algo de los hombres”; la vida de los filósofos, es, la puerta por la que la sabiduría filosófica ha llegado hasta nosotros.

A mediados de 1890, un grito de guerra fu lanzado de un taller a otro: ¡no más cuadros de caballete!. El trabajo del pintor comienza donde el arquitecto considera el suyo terminado, sueñan con una pintura integrada a la arquitectura y, como Wagner, con crear “obras de arte totales”, que recurran a todas las artes. Hoy este grito no se ha cumplido, el caballete subsiste pero el arte además se ha decantado hacia las instalaciones, los ordenadores, los neones, materiales de desecho, la fotografía, los hapennings etc. Hernández Pijuan no utiliza el caballete, en su obra

siempre se ha expresado a través de materiales clásicos: “lo importante en el transcurso de los años, es tener algo que decir dentro de un discurso coherente y una creatividad constante”. El artista repite: “Si no hi ha tensió em fot”.

Otra característica de la pintura de este momento es la “acción”: aquí, la tensión dibujo /pintura reaparece, a veces con furia, y se hace patente, tanto como la rapidez de ejecución sobre los campos tiernos de color, es definitiva para el resultado final. A partir de 1987 Hernández Pijuan trabaja sobre diversas capas de pintura al óleo, generalmente con carboncillos, ya que al artista le gusta la sensualidad del material y la sensación que le produce de prolongación de la mano; factores estos que le ayudan, junto con la inmediatez del dibujo, a crear la tensión necesaria para lograr el fin que persigue. Hernández Pijuan ha creado “su particular iconografía, y una caligrafía que forma un mundo de imágenes propio, original y con el que compone su propio diccionario”; recuerda, a “Entendre Miró”, título de la tesis doctoral de Domenec Corbella, en la que descifra el diccionario de Miró a través de los años, desde su inicio hasta el final, la evolución de las manos, pies, ojos etc., a diferencia de Hernández Pijuan que en éste, lo que evoluciona es el “sentiment de la mirada”, siendo cada obra, hija la una de la otra. Aparece de nuevo el concepto de “orden”, de cerrar el espacio, de acotarlo y, en definitiva, de enmarcarlo. El marco nunca es ornamental, es casi siempre el elemento que define la tensión, el que la señala. A veces el interior es vacío, sin elementos reconocibles, tenso, con una intensidad de espejo, y otras se llena de pequeñas flores, rombos, redondos y grafías que pugnan por salirse del marco que las encierra. Se hace muy evidente la dualidad entre el lleno y el vacío. Como elementos conceptuales aparecen espacios acotados, los vacíos y los objetos, que con las texturas y el color, acentúan la vivencia del paisaje⁴⁰².

La sensación final es la de estar ante una trayectoria “intensa pero silenciosa”, ante una voz que se modula a fuerza de preguntas. Un artista

402 MALUQUER, Elvira. *Sobre Joan Hernández Pijuan*, CajAstur, Hernández Pijuan 1987-1999, Catálogo exposición, Oviedo (Asturias) 1999, p. 16.

considerado como uno de los pintores más personales del arte español desde la segunda mitad del siglo XX, provocando que se reconozca un espacio para su diferencia".

4.4. EL ESPACIO PICTÓRICO DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN A TRAVÉS DE SU OBRA GRÁFICA.

4.4.1. *El soporte.*

Las palabras de Hernández Pijuan nos ilustran perfectamente su posición frente al papel como soporte: "La elección del soporte me es siempre el pretender conseguir un resultado claro, importante. A esta elección de soportes y de formatos he dedicado una especial atención al papel, en el que encuentro, no un soporte cualquiera utilizable, sino por sus propias y determinadas características algo así como 'la piel de la pintura', sus diferencias en límites y barbas, en manipulación, blandura de material y mayor calidez visual. Esta blandura y calidez pueden provocar 'otra tensión', quizás más relajada, pero conceptualmente, el problema será el mismo".

"Mis preferencias son los papeles manipulados y nada me tientan las pastas de papel. La sensualidad de los papeles orientales, largos de fibra, que no se mueven con el agua me obligan a trabajarlos con dicciones diferentes y también con otras pastosidades, papeles que dejan, al ser movidas por el paso del pincel, su 'propia materia' en la superficie y en los que la huella del color se integra, no se mueve sobre el agua. Son estos, los papeles 'japón' de una gran delicadeza visual y táctil, algunos de los cuales, al humedecerse, parece que vayan a deshacerse. Son, pero, resistentes y también pueden ser duros en el resultado".

Hernández Pijuan dice: "Trabajo el papel suelto, sin cintas adhesivas, o simplemente lo grapo cuando el tamaño así lo requiere. Diría que no pretendo integrarlo en otro soporte. Me gusta que conserve su realidad, su propia realidad visual y su tacto".

“Mis preferencias están en los papeles sin retóricas, sin ampulosidad, esos que están dentro de la obra en silencio, sin dejar ver su protagonismo”

“No me interesan los papeles hechos a mano ni las pastas de papel. Pienso que su belleza es artificial, el resultado se recibe más en la manipulación de pastas que no en la verdadera especulación artística. Siempre me ha gustado el tacto del papel: ese ‘algo’ blando que también se traduce a nivel visual en ese ver casi táctilmente. Conceptualmente, me gusta asimismo situarme en esas pequeñas diferencias. Prefiero los papeles sin retóricas, sin ampulosidad, los papeles que estén dentro de la obra en ‘silencio’, pero sin dejar ver su protagonismo”⁴⁰³.

4.4.2. *Joan Hernández Pijuan grabador.*

El hecho de que la obra gráfica permita a un buen número de personas poseer una obra original a un precio asequible ha sido, sin duda, una de las razones del auge del grabado en los últimos tiempos, con la consiguiente incidencia en la política de mercado: a partir de determinada consolidación, raro es el artista conocido esencialmente por su obra pictórica o escultórica que no cuente hoy con una colección de estampas en el comercio del arte.

El autor experimenta personalmente las posibilidades de conciliar su propio lenguaje con diversas técnicas de expresión y no solo de producción; es obvio subrayar el carácter de artista grabador de Hernández Pijuan, su larga y constante dedicación investigando los diferentes medios.

4.4.3. *Un largo e intenso recorrido.*

403 Círculo de Bellas Artes. *Pintar con papel*, Catálogo de la exposición, Madrid, enero-marzo 1986, p. 70.

Tras el manejo cromático del color, Hernández Pijuan se especializa en conocimientos de grabado y litografía. Para él, era una especialidad asequible; grabados, aguafuertes y litografías, van pasando de las representativas en imagen, a las abstractas, que se superponen y combinan, mezclando lo concreto con lo no definido, hasta descubrir 'la intencionalidad del sentimiento con la supresión de la imagen'. Se encierra en su caparazón interior que llega a construir y lo limita con esquemas geométricos, recuerdos de Piero della Francesca, pintura flamenca etc.

Volvamos a sus comentarios: "De siempre he mantenido una gran inclinación por el grabado y si el grabado se mueve sobre las mismas imágenes que la pintura y el dibujo, conceptualmente debe haber algo en lo que difiera". "En el grabado hay otro tiempo, más reposado menos tenso. Siempre hay algo 'más' que la obra misma y un tiempo de espera para ver el resultado: pulir, barnizar, los tiempos del ácido, etc., o el tiempo de preparación para la estampación, por lo cual, habrá unas decisiones que serán más lentas".

"Si en la pintura me creo la tela como soporte, no dudo que esta selección pueda venir dada por el grabado ya que en este la belleza del papel con toda su sensualidad de tacto y mirada es factor importante. El grabado ha señalado alguna característica en mi obra pictórica. De siempre he mantenido una gran inclinación por el grabado y si el grabado se mueve sobre las mismas imágenes que la pintura y el dibujo, conceptualmente debe haber algo en lo que difiera, ya que el grabado no es una simple imitación de la pintura, de su imagen y sus texturas, y por exigencias de la misma técnica y de la estampación, las tintas, el color, tanto en calcografía (arte de grabar en cobre) como en litografía (arte de reproducir por impresión los dibujos trazados con tinta o lápiz graso sobre una piedra caliza), son más planos, más enteros, menos matizados, solamente estará el matiz o la transparencia que da el procedimiento". "Este 'sentimiento' de limitar recursos, de tinta plana y de monocromía, el

color entendido por superficies enteras y sobrepuestas será, también, un 'sentimiento' de mi pintura"⁴⁰⁴.

La obra gráfica de Hernández Pijuan, al igual que sus dibujos y cuadros, generan en los espectadores ese impulso hacia el desplazamiento del que habla Heidegger en El origen de la obra de arte: "Conseguir ese desplazamiento significa transformar las relaciones habituales con el mundo y con la tierra y a partir de ese momento en adelante suspender todo modo habitual de hacer y enjuiciar, de conocer y mirar para detenerse en la verdad que tiene lugar en la obra. La persistencia de ese detenerse es la que hace que lo creado empiece a ser obra que realmente es"⁴⁰⁵.

El rectángulo del papel se convierte en su fin primordial. Un espacio que, aunque es mayormente en blanco y negro, también lo vemos concebido en otros colores: verde y negro, ocre y negro, azul y negro o blanco, en un bicromatismo que nos hace pensar en los setecentistas franceses. Un único tono sobre blanco del papel, o de los colores del fondo que acoge y conjuga con las imágenes oscuras emergentes de las profundidades de las planchas. Estos tonos crean vacíos, transparencias o densidades que abrazan – en las últimas obras- 'humildes formas de hojas, flores, árboles, casas', etc. Imágenes de un intenso negro que 'rezuman' poéticas pulsiones y a través de las retículas microscópicas de la aguatinta, y a través de las líneas delicadas y a la vez enérgicas de la punta, o del aterciopelado lápiz litográfico, o del corte blanco sobre el linóleo. En todos estos variados procedimientos y en alguno más, con los que este grabador conforma su campo gráfico, se pone de manifiesto su mano sobre las planchas, llegando a transmitir su sentimiento en grabado, aquello que podemos comprender pero, a menudo, no explicar. En sus grabados reina la quietud y el silencio conjurando una sobria armonía bicroma, haciendo un estricto uso del medio para expresar su mundo con la autoridad que

404 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. Escrito para el catálogo de la exposición *El gravat de creació: Calcografía contemporánea a Catalunya* que presentó en el Centre Cultural de la Caixa de Pensions, de Barcelona en diciembre-enero de 1983-1984.

405 EN HONNER, Klaus. *Hernández Pijuan. Pinturas*, Marisa Marimón, Galería de arte, abril-mayo 1999. Ourense, p. 12.

tienen los buenos grabadores, que no permiten la evidencia procesual por encima de la 'idea'⁴⁰⁶.

El grabado permite a Hernández Pijuan expresar sus ideas, su sensibilidad a flor de piel así como su sentido de la pulcritud y el orden.

4.4.3.1. Sus inicios.

Su interés en la calcografía nace recién ingresado en la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona, en el año 1952, a raíz especialmente de las motivaciones e influencias de su profesor Antoni Vila Arrufat; éste le enseña que el arte del grabado no es un simple procedimiento reproductor sino “una técnica regida por leyes propias”. En sus inicios Hernández Pijuan acusa influencias de Picasso y Clavé. Su ojo perspicaz acertará a ver que “la línea, más que limitar la forma, lo que hace es delimitar el vacío”. Estamos ante las primicias de lo que con el tiempo llegará a ser su objetivo primordial: “la medición del espacio”. Para introducirse en la litografía deberá esperar hasta 1957, cuando su estancia en la escuela de Bellas Artes de París le permite entrar en contacto con un taller de litografía. A partir de este momento, Hernández Pijuan trabaja indistintamente y de modo regular el aguafuerte y la litografía como técnicas predominantes.

Utiliza el aguafuerte, con esporádicas incursiones en el campo del linóleo, la serigrafía o la litografía. Aquí, impresionado por las obras de Paul Klee, descubre el arte no figurativo y en particular la abstracción lírica de Soulages. Cautivado por el gesto liberador del expresionismo abstracto, inicia una nueva etapa que luego continuará en Barcelona, dentro de la estela de Tàpies y Saura. Más tarde, su lenta andadura le lleva a una figuración “orgánica” sometida a un control más estricto, en la que las superficies rectangulares aparecen en dos planos superpuestos que acabarán por convertirse en “leitmotif”.

406 VIVES, Rosa. *Hernández Pijuan. Pinturas*. Marisa Marimón. Galería de arte, abril-mayo 1999. Ourense, p. 9.

Estas diversas experiencias se traducen en hallazgos, ideas y sugerencias que complementan y enriquecen su faceta de pintor, redundan en una mayor disciplina; en un sentido materializan la teoría del artista como investigador, pero sobre todo, le permiten una dialéctica sobre el carácter autónomo de la obra grabada, sobre el grado de independencia que ésta posee que la hace mantener su propia idiosincrasia, incluso cuando la imagen creada sobre la piedra o la plancha no se diferencia demasiado de sus dibujos o guaches “realizados paralelamente en el tiempo”.

Hernández Pijuan se sirve mejor del aguafuerte que tiende a disminuir el carácter icónico de las composiciones y a enfatizar otro aspecto: “el proceso”. Y así surge el apunte, la acotación, el estudio de color. Exterioriza el tiempo que media entre la manipulación de la plancha y el resultado de su trabajo sobre el papel. En el año 1964 realiza una serie de 5 litografías con las que el editor Gustavo Gili inicia la nueva colección “Les Estampes de la Cometa”; son once aguafuertes que componen la carpeta a “Escala 1:100”, presentada el mismo año en la galería René Metrás de Barcelona y que son galardonados con el Premio Maribor en la VI Bienal Internacional de Grabado de Ljubljana en el año 1965. En éste año 1965 también realiza grabaos gestuales al estilo de Franz Kline.

En 1966 experimenta grabados anatómicos sobre el cuerpo humano, *Figura*, 1966, (f.600)⁴⁰⁷. En la predela de la figura superior con la técnica del grabado, inicia lo que en el año 1987 realizará en ‘pintura’; en dicho año 1996, o sea “treinta años más tarde” realiza series como: *Caminos*, 1996, **(f. 485)**; *Como un campo labrado*, 1996, **(f.486)**; *Paisaje*, 1997, **(f.499)**; *Memoria de paisaje IV*, 1997, **(f.503)**; *Mirando dejaba pasar el tiempo 2*, 1998, **(f.508)**.

En el año 1967 repite la experiencia. Otras cinco litografías a color, para la misma colección, componen la nueva serie de litografías *Las Celdas*,

407 GOERG, Charles - Queralt, Rosa (Textos), MALUQUER, Elvira (catálogo). Ediciones Polígrafa S.A. Barcelona 1981, p. 60. Aguafuerte, agua tinta y barniz blando. Pl. 65x49cm. Tiraje: 1/ Del 1/75 al 35/75: sobre papel Sala Gaspar, numerados y firmados. 2/ Del 36/75 al 4/75: sobre Arches, numerados y firmados. Tiradas 46 ejemplares en total, aunque la justificación del tiraje es de 75 ejemplares. Impresor M.Vilá, Barcelona. Editor Sala Gaspar, Barcelona. Cat. Sala Gaspar, nº 962.

con la que participa en la VII convocatoria de la exposición de Ljubljana y obtiene un premio ex-ha quo en la I Bienal Internacional de Grabado de Cracovia; en la II Bienal volverá a ser galardonado. Su trazo gestual se ha convertido ahora en elemento geométrico o anatómico, como vemos en *Celda blanca*, 1967, **(f.309)**. El espacio de fondo no está abierto al infinito, sino trasladado a un plano para formar la superficie abstracta de la obra, es decir, hay una ordenación del espacio como paso previo al emplazamiento de los objetos en él. Sigue la alternancia de espacios positivos y negativos o bien estos se distribuyen geoméricamente en partes. El artista siente un interés cada vez más fuerte por las "superficies vacías", por la relación entre el espacio y el objeto que lo rodea, tal como lo realiza en año 1968 y en las ediciones para las galerías Ariadne de Colonia y Fischer Fine Art de Londres, coincidiendo con las muestras personales del año 1971 y 1973 respectivamente. *Aguafuerte color "geométrico"*, 1968, **(f.313)**, es un buen ejemplo.

En el año 1967 se acerca al género de la naturaleza muerta en pintura y en grabado. Al incorporar el aislamiento del icono acentúa la pureza de su obra, que aparece por ejemplo incorporando la sección de una manzana: *Manzanas*, 1968, **(f.602)**, *Corazón*, 1968, **(f.603)**⁴⁰⁸; *4 Huevos*, 1968, **(f.605)**⁴⁰⁹; *Cartel exposición Sala Gaspar*, 1968, **(f.606)**⁴¹⁰; *Dos copas*, 1969, **(f.607)**⁴¹¹; *El huevo*, 1969, **(f.608)**⁴¹²; *La manzana*, 1969, **(f.609)**⁴¹³.

408 *Ibid.*, p. 65. *Corazón*, 1968 Litografía en colores. Pl. 40x63cm. Pp. 57x77cm. Tiraje 75 ejemplares sobre papel Sala Gaspar, numerados y firmados. Impresor Tomás Pi, Barcelona. Editor: Sala Gaspar, Barcelona. Cat. Sala Gaspar, nº 957.

409 *Ibid.*, p.64. *4 Huevos*, 1968. Litografía en colores. Pl. 40x63cm. Pp. 57x77cm. Tiraje: 75 ejemplares sobre papel Sala Gaspar, numerados y firmados. Impresor: Tomás Pi, Barcelona. Editor: Sala Gaspar, Barcelona. Cat. Sala Gaspar, nº. 959.

410 *Ibid.*, p.65. *Cartel exposición Sala Gaspar*, 1968. Litografía en dos colores. Pl. 62x43cm. Pp. 77x57cm. Tiraje: 100 ejemplares sobre papel Sala Gaspar, numerados y firmados. Impresor Tomás Pi, Barcelona. Editor: Sala Gaspar, Barcelona.

411 *Ibid.*, p. 67. *Dos copas*, 1969. Aguafuerte y aguatinata. 2Pl. de (45x65,5cm. en total). Pp. 57x77cm. Tiraje 75 ejemplares sobre papel Sala Gaspar, numerados y firmados. Impresor M. Vilá, Barcelona. Editor: Sala Gaspar, Barcelona. Cataluña. Sala Gaspar, nº 1036.

412 *Ibid.*, p.66. *El huevo*, 1969. Aguafuerte y aguatinata en dos colores. Pl. 49x65cm. Pp. 57x77cm. Tiraje: Justificación de tiraje 75 ejemplares, tirados sólo sobre papel Sala Gaspar, numerados y firmados. Impresor: M. Vilá, Barcelona. Editor: Sala Gaspar, Barcelona. Cat. Sala Gaspar, nº1033.

413 *Ibid.*, p.66. *La manzana*, 1969. Aguafuerte y aguatinata en dos colores. Pl. 49x65cm. Pp.57x77 cm. Tiraje: 75 ejemplares sobre papel Sala Gaspar, numerados y firmados. Impresor: M. Vilá, Barcelona. Editor: Sala Gaspar, Barcelona. Cataluña, Sala Gaspar, nº

En el año 1970, es premiado en la II Bienal de Dibujo de Rijeka. En síntesis, ésta década de los 70 supone el progresivo descubrimiento de nuevas dimensiones pictóricas a partir del tema del paisaje; primero aparece la regla y los espacios milimetrados.

La silueta de una copa en un mundo que en lo sucesivo será el suyo y dará a conocer su nombre; generalmente aislados, estos objetos reales dan una dimensión metafísica al espacio. Tres años después en pintura, hace acto de presencia un elemento de corte, las tijeras: la familiar herramienta de línea elemental. La mayoría de las veces, de estas tijeras sólo se ve una hoja, pues la otra, sugerida, queda oculta por el papel. En la composición se crea un efecto óptico, merced al cual lo que antes era un fondo se convierte en un primer plano. Este hallazgo llevará al artista, en el curso de las etapas posteriores, a yuxtaponer dos, tres e incluso cuatro espacios diferentes en un mismo plano. “Yo no he buscado la pintura”, confiesa el artista, “ha sido la pintura la que ha venido a mí” (lo mismo puede decir del grabado). Al hacer desaparecer los límites del espacio, convirtiéndolo en metafísico, se materializa, en cuanto a obra gráfica se refiere, en las litografías o aguafuertes que muestra en la Sala Gaspar; *Tijera*, 1971, **(f.610)**⁴¹⁴, vaso: *Copa Viena*, 1971, **(f.611)**⁴¹⁵. Después, la vivencia del paisaje real comporta acentuar la ficción de la perspectiva mediante texturas, gradaciones, etc. *Mesuramientos 3*, 1972, **(f.612)**⁴¹⁶. *Cartel avant la lettre de la exposición Galería René Metrás*, 1973, **(f.613)**⁴¹⁷, donde exterioriza la sencillez y la sutileza de la acotación en vertical y

1934.

414 GOERG, Charles - QUERALT, Rosa, (Textos), MALUQUER, Elvira (catálogo). Ediciones Polígrafa S.A. Brcelona 1981, p. 73. *Tijera* (variación sobre cartel de la exposición Suburachs-Hernández Pijuan), 1971. Litografía en colores. Pl. 23,2 x 36,8 cm. Pp. 43 x 57. Tiraje: 10 ejemplares numerados y firmados + 6 P.A. sobre V Piera, firmados. Impresor: Tomás pi, Barcelona. Editor: lanua, Barcelona

415 *Ibid.*, p.70. *Copa Viena*, 1971. Aguatinta y offset. Pl. 31 x 44 cm. Pp. 42 x 57 cm. Tiraje: 50 ejemplares numerados y firmados + P.A. sobre V. Piera firmados. Impresor: Coscolla, Barcelona. Editor: Galerie Ariadne, Viena.

416 *Ibid.*, p. 78. *Mesuramientos n°3*, 1972. Litografía con colores. Las cifras son manuscritos. Pl. 41 x 41cm. (total de la 3 Pl.) P.p. 77 x 51 cm. Tiraje: 15 ejemplares sobre Guarro, numerados y firmados. Impresor: Tomás Pi, Barcelona. Editor: Hernández Pijuan, Barcelona.

417 *Ibid.*, p. 82. *Cartel Avant la lettre de la exposición Galería rené Metrás*, Barcelona, 1973. Litografía en colores. 2 Pl. de 32 x 49 cm. (70 x 49 cm. en total) P.p. 77 x 57 cm. Tiraje 75 ejemplares sobre V. Piera, numerados y firmados. Impresor: Tomás Pi, Barcelona. Editor: Galería rené Metrás, Barcelona.

horizontal, y la degradación del color verde de la hierba. El huevo: *Huevo sobre verde*, 1973 (**f.614**)⁴¹⁸. Evidentemente, lo mismo habría podido decir respecto al grabado que igual que en la pintura renuncia a todo romanticismo gestual para otorgar al fenómeno plástico la máxima intensidad con “mínimos recursos expresivos”. Resultado de ello son unos aguafuertes y aguatinas en la que la relación del primer plano con el fondo es delimitada con impecable nitidez por una línea tenue y minuciosos tonos grises sobre una superficie blanca, o tonos sobre una superficie negra. Corresponden al final de su etapa abstracto-expresionista, de composiciones dinámicas y trazos gestuales sobre grandes espacios: en general de zonas de contraste claras y oscuras, en cuya frontera se aloja el núcleo gestual. A destacar, como en las restantes estampaciones del artista, su calidad técnica es impecable, sin fallos, a pesar de la extensa superficie pintada.

4.4.3.2. En busca del paisaje.

A partir del año 1972, el artista empieza a evocar el paisaje de la Sierra de Comiols, en el prepirineo leridano; fiel a su concepción creadora presidida por la independencia de la obra de arte, Hernández Pijuan en vez de reproducir la naturaleza, se sirve de ella para extraer equivalencias espaciales, cromáticas y táctiles, utilizando la gradación del color de manera progresiva y regular, el uso del papel milimetrado, la medición del espacio, la habitual sobriedad y el máximo orden, como en *Cartel avant la lettre de la Exposición Galería 42*, 1975, (**f.615**)⁴¹⁹. En la práctica, el problema es resuelto plenamente con la ayuda de verdes indecisos y amarillos minuciosamente trazados de arriba abajo, del claro al oscuro.

418 *Ibid.*, p.65. p.81. *Huevo sobre verde*, 1973. Litografía en colores, Pl. 49x70 cm. Pp.57x77 cm. Tiraje: 50 ejemplares numerados y firmados + 6 P.A. y 2 H.C. sobre V. Piera, firmados. Impresor: Tomás Pi, Barcelona. Editor: A. Quintana, Barcelona.

419 *Ibid.* *Hernández Pijuan Obra gráfica 1954-1980. Cartel Avant la lettre de la exposición Galería 42*, Barcelona 1975, p. 92. Litografía en colores. Pl. 42,5 x 29 cm. P.p. 65 x 50 cm. Tiraje 75 ejemplares numerados y firmados + 11 P.A. sobre Arches, firmados. Impresor: Tomás Pi, Barcelona. Editor: Galería 42, Barcelona.

Luego para dar una dimensión a estos espacios el artista los acota con líneas tensas, cifras, cintas métricas y papel milimetrado. El único elemento naturalista es una soberbia encina frondosa que aparece, entre otras, en algunas páginas del album "Escala 1:100", integrado por once aguafuertes con un poema de Carles Camps i Mundó, obra maestra del grabado. Aquí el árbol es un recurso métrico; dibujado a escala 1:100, confiere unidad al paisaje en el que está ubicado.

En el año 1974, realiza la carpeta de aguafuertes y aguatinas. "Escala 1:100" para la Editorial Gustavo Gili, que las expone en la Galería Iolas Velasco, de Madrid, y en 1975 en la Galería 42, de Barcelona. Es la síntesis de etapas anteriores: por un lado, la especulación espacial y geométrica desarrollada a través de la referencia concreta a objetos reales es retomada mediante la utilización de un nuevo elemento: el árbol, *Cepa*, 1975, (f.616)⁴²⁰ y *Escala 1:100*, 1975, (f. 617)⁴²¹. Sobre un espacio que se ha convertido en paisaje, su obra gráfica está planteada a partir de estudios de color, luz y movimiento en el espacio delimitado de un paisaje.

En el año 1976 realiza los estudios de color, luz y movimiento sobre el espacio delimitado de un paisaje tanto en la serie de seis litografías de la carpeta *Proyectos para un paisaje*, que edita "Grupo Quince", de Madrid y presente en las Ferias de París, Barcelona y Bolonia (1976-77), como en los diez aguafuertes impresos por La Polígrafa, de Barcelona, en el año 1977 mostrados en la Feria de Washington en el año 1978; son visiones fragmentarias de campos casi monocromos, *Cartel avant la lettre de las exposiciones Galería Joan Prats y Galería Ciento*, 1978, (f.618). Son grandes superficies de la naturaleza, sugerencias de una forma o gradaciones que reflejan la acción del viento o el sol sobre el campo. En ellas la noción de color ha dado paso a la atmósfera. El artista alcanza con estos trabajos el

420 *Ibid.* Ediciones Polígrafa S.A. Barcelona 1981, p. 93. *Cepa*, 1975, Aguafuerte. Pl. 15 x 23 cm. Pp. 50x 33 cm. Tiraje: 27 ejemplares numerados y firmados + 8 P.A. sobre Arches, firmados. Impresor: Taller 74, Barcelona. Editor: Hernández Pijuan, Barcelona.

421 *Ibid.*, p. 90. *Escala 1:100 - H-78*, 1975. Pl. nº 8 del album de 11 aguafuertes con un poema de Carles Camps i Mundó. Ref. nº 73. Aguafuerte. Pl. 14,5 x 20 cm. Pp. 65 x 50 cm.

grado extremo de depuración, ese difícil objetivo de que sean puros campos de visión, despojados de toda idea o elemento extraplástico⁴²².

En el año 1980, la trama de pinceladas minuciosamente sobrepuestas se va abriendo, dejando vibrar el color de las capas inferiores, hecho visible en *HP- 1*, 1980, **(f.619)**⁴²³, un grabado doble, en el que el artista inicia la rotura con el pasado, pero de una manera más suave y sutil que en pintura; es una aguatinta, barniz blando y aguafuerte en dos colores.

En el año 1982 la pincelada se abandona a la inmediatez. Recorridos a base de pequeñas manchas que establece en trayectos naturales visuales. En el grabado "*A.L. Osaka*", 1982: inicia la rotura, expresándose de forma clara y contundente, **(f.620)**⁴²⁴. En la misma línea realiza: *Flores con gris*, 1982, **(f.621)**⁴²⁵. También realiza una nueva serie de 20 aguafuertes para la Polígrafa de Barcelona.

En el año 1983, la mirada del paisaje se configura como un recorrido de lo global a lo particular. De la referencia a las grandes superficies moduladas o vibrantes, pasa a la alusión a plantas y flores, que concentran todas las sensaciones y a menudo nos hablan en voz baja como en *Título: Pl-5*, 1982, **(f.622)**⁴²⁶ y *Jarrón y flor*, 1984, **(f.623)**⁴²⁷. En el

422 QUERALT, Rosa. "Hernández Pijuan, Grabado", *Cuadernos Guadalimar*, Madrid 1978, p. 22.

423 GEORG, Charles – QUERALT, Rosa (Textos), MALUQUER, Elvira (catálogo), *Ibidem* p. 114. *H.P.-1*, 1980, aguatinta, barniz blando y aguafuerte en dos colores. Pl. 25,5 x 14 cm. P.p. 29, 5 x 20 cm. tiraje: 50 ejemplares numerados y firmados + 6 P.A. y 4 H.C. sobre Guarro, numerados y firmados. Impreor: La Polígrafa, S.A. Parets del Vallés. Editor. Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona.

424 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. Catálogo continuación, obra gráfica 1954 -1980. Ediciones Polígrafa S.A., Barcelona 1981, p.3. Título: *A.L. Osaka*, 1982. Técnica litografía. Soporte: Guarro. Tamaño mancha: 76 x 56 cm. Tamaño soporte: 76 x 56 cm. Tintas cuatro. Tiraje numerado: 99+20 P.A.+25 H.C. Editor: Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona. Impresor. La Polígrafa, Barcelona. Otras especificaciones. <Avant la lettre>. Cartel exposiciones. Yamaguchi Gallery. Osaka, 1982.

425 *Ibid.*, p.5. Título: *30 Sin título o Flores con gris*, 1982, Técnica: litografía. Soporte Arches. Tamaño mancha: 56x76cm. Tintas 2. Tiraje numerado: 100+10 P.A. Editor <El Mon>. Impresor: Litografías Artísticas Esplugues de Llobregat. Otras especificaciones: Forma parte de una carpeta editada por la revista <El Mon>, con litografías de Amat, Guinovart, Hernández Pijuan, Rafols Casamada y Tàpies.

426 *Ibid.*, p.12. Título *Pl-5*, 1982. Técnica: aguatinta. Soporte: Guarro. Tamaño mancha: 30x21 cm. Tamaño soporte: 50x33cm. tintas 2. Tiraje numerado: 50+10P.A. + 10 H.C. Editor: Ediciones Polígrafa S.A., Barcelona. Impresor: La Polígrafa, Barcelona.

427 *Ibid.*, p.37. Título: *Jarro y flor*, 1984. Técnica: punta seca. Soporte: Guarro. Tintas 1. Tiraje numerado 75+15P.A.+20H.C. Editor Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona. Impresor La Polígrafa. Barcelona.

año 1984, comienza a trabajar en la serie de los cipreses (en pintura en el año 1988), *Tres cipreses*, 1985, **(f.624)**⁴²⁸.

En este año 1985 dirige uno de los talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes de Madrid. y, Su Majestad el Rey le concede la Encomienda de Isabel la Católica y la Generalitat la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya. En el año 1986, dirige uno de los talleres de Arte Actual de Las Palmas de Gran Canaria, así como uno de los talleres de Pintura de la Escola Eina de Barcelona y realiza *Violeta sobre negro*, **(f.625)**.

En el año 1987, es invitado a participar en el taller *Workshop Art Triangle* en Barcelona.

Aunque en sus últimos experimentos de estos años ochenta, lo mismo dentro del grabado que de la pintura, Hernández Pijuan parece renunciar a los tonos indecisos o degradados y a los recursos gráficos, la temática sigue siendo la misma. Ahora el espacio viene medido y comedido por el formato de la obra, en tanto que la perspectiva en pintura es obtenida por el artista mediante capas transparentes superpuestas. Así el ojo en pintura no evoluciona ya de arriba abajo, sino que penetra directamente en la misma entraña de la materia. Podemos afirmar que si el artista ha alcanzado este último estadio ha sido gracias "al cultivo del aguafuerte", cuyos secretos conoce plenamente⁴²⁹.

En el año 1987 realiza *Paisaje medido*, **(f.626)**⁴³⁰; *Paisaje II*; *Paisaje III*; *Rosa verde*, *Ocre*, 1987, **(f.627)**⁴³¹; *Jarro ocre*, 1987, **(f.628)**⁴³²; *Verde y orla*

428 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. Catálogo continuación, obra gráfica 1954-1980. Ediciones Polígrafa S.A., Barcelona 1981, p. 71. Título: *Tres cipreses*, 1985. Técnica punta seca. Soporte Guarro. Tamaño mancha: 75 x 42,5 cm. Tamaño soporte: 100 x 70 cm. Tintas 1. Tiraje numerado: 50+10 P.A.+15 H.C. Editor: Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona. Impresor: La Polígrafa, Barcelona

429 GOERG, Charles. *Hernández Pijuan. Obra gráfica 1954-1980*. Catálogo de Elvira Maluquer, Ediciones Polígrafa, Barcelona 1981, p. 12. Georg es director del Musée d'Art et Historie de la Ville de Genève, escribió para la presentación de la obra gráfica de Hernández Pijuan en el Cabinet des Estampes de dicha ciudad (marzo-abril 1979).

430 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. Catálogo continuación, obra gráfica 1954-1980. Ediciones Polígrafa S.A., Barcelona 1981, p. 128. Título: *Paisaje medido*, 1987. Técnica aguafuerte y aguatinata. Soporte Guarro. Tamaño mancha: 37 x 56 cm. Tamaño soporte: 57 x 76 cm. Tintas 2. Editor: Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona. Impresor: La Polígrafa, Barcelona

431 *Ibid.*, p.128. *Paisaje II*. Linoleum 29 x 38 cm. Edición 50 ejemplares. *Paisaje III*, linoleum, 29 x 38 cm. Edición 50 ejemplares. *Rosa verde*, aguatinata y punta seca, 29 x 38 cm. Edición de 50 ejemplares. *Ocre*, Aguatinata, 29 x 38 cm. Edición de 50 ejemplares.

432 *Ibid.*, p. 127. Título, *Jarro ocre*, 1987. Técnica: aguatinata. Soporte: Guarro. Tamaño mancha: 56 x 37,5. Tintas 2. Editor: Ediciones Polígrafa, S.A. Impresor: La Polígrafa.

negra, 1987, **(f.629)**⁴³³; *Paisaje-5 (Landscape-5)*, 1987, **(f.630)**⁴³⁴; *Jarro con flores*, 1987, **(f.631)**⁴³⁵; *Flor sobre verde*, 1987, **(f.632)**⁴³⁶; *Flor sobre negro*, 1987, **(f.633)**⁴³⁷. Dos años después aparece la nube, la casa, el árbol, *De la casa y el árbol-1*, 1989, **(f.634)**⁴³⁸; en que aparece la casa, el árbol y el ciprés encerrados en el espacio. Hernández Pijuan nos dice que: “conceptualmente el grabado no es un simple procedimiento reproductor, la vivencia de trabajar directamente sobre la plancha es insustituible. Dejar de lado un tiempo las tensiones de la pintura o del dibujo para sumergirse en un taller en el que las tintas, los barnices, las planchas van a tentarnos a encontrar nuevas salidas, nuevos resultados, para el total de nuestra obra. La sensualidad de atacar una plancha a la directa, a la punta seca con sus aterciopelados, de <morder> al ácido directamente con pincel, o los minutos a veces interminables de una mordida al aguafuerte y esperas de los secados de los barnices y las conversaciones para llenar este tiempo con el maestro de taller, conversaciones enriquecedoras sobre la obra en proceso, el entintado por encantamiento, en la limpieza, aparece la línea; comprobar el tórculo y la presión, los filtros. Depositar la plancha y sacar el papel del agua, secarlo, cepillarlo, la tensión va en aumento cuando la plancha pasa y sale de la prueba, tomar las decisiones o dejar que descansa o que duerma” (.....). “Las leyes propias del grabado, aunque grabado, pintura o dibujo

433 *Ibid.*, p.108. *Verde y orla negra*, 1987. Técnica: litografía y linóleo. Soporte: Guarro. Tintas 3. Editor: Ediciones Polígrafa S.A. Barcelona. Impresor: La Polígrafa, Barcelona

434 *Ibid.*, p. 94. Título: *Paisaje-5*, 1987. Técnica: litografía. Soporte: Guarro. Tintas 2. Tiraje numerado: 50 + 15 P.A. + 150 H.C. Editor: Ediciones Polígrafa, S.A. barcelona. Impresor: La Polígrafa, Barcelona.

435 *Ibid.*, p. 109. Título *Jarro con flores*, 1987. Técnica: linoleum. Soporte: Guarro. Tintas 1. Tiraje numerado: 35 + 10 P.A. + 14 H.C. Editor: Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona. Impresor: La Polígrafa, Barcelona.

436 *Ibid.*, p. 106. Título: *Flor sobre verde*, 1987. Técnica: litografía. Soporte: Guarro. Tintas 2. Tiraje numerado: 35 + 10 P.A. + 10 H.C. Editor: Ediciones Polígrafa, Barcelona. Impresor: La Polígrafa, Barcelona.

437 *Ibid.*, p. 107. Título: *Flor sobre negro*, 1987. Técnica: litografía. Soporte: Guarro. Tamaño mancha 98 x 138. Tintas 3. Editor: Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona. Impresor: La Polígrafa, Barcelona.

438 *Ibid.*, p. 133. Título: *De la casa y el árbol I*, 1989. Técnica: aguafuerte con papel china contracolado. Soporte: Velin Arches de 270 gr. Tamaño mancha: 46 x 69 cm. tamaño soporte: 63 x 90 cm. Tintas 1. Tiraje numerado: 75. Editor: Bat Madrid. Impresor: Masafumi Yamamoto, Barcelona, “en las anotaciones y explicaciones técnicas de grabado, parece como si se transparentara el nouveau roman”

obedezcan a una misma inspiración temática y a un mismo concepto de espacio o de superficie, éste, además de recibir un tratamiento particular y distinto, no deberá ser solamente la imagen del pintor dada en series. El grabado no es un dibujo o una pintura traspasada a una plancha. Si para pintar se tiene que pensar en pintura, si para dibujar se tiene que pensar en dibujo, para grabar se tiene que pensar, también en grabado, para pensar en grabado se tiene que conocer el grabado, las técnicas y se tiene que conocer la estampación para olvidarse de esta técnica en el momento de trabajar y acceder a esta libertad que da el conocimiento"⁴³⁹.

4.4.3.3. Una actualidad abierta a nuevos horizontes.

En el año 2001, Hernández Pijuan aparece en Sargadelos, esta vez no como grabador, sino como ceramista, Hernández Pijuan nos dice, "empecé con timidez, a emborronar platos y vasijas, fuentes y soperas hasta que, perdida esa primera timidez y hechas, después de las sorpresas del fuego, las primeras selecciones para alcanzar, después de otros intentos, estos resultados. Resultados en los que me quedé en paralelo con muchos de mis cuadros, en los bordes. Bordes que en estas vajillas adquieren, quizás, la pretensión de que mis líneas o mis colores no interfieran en lo que creí fundamental. Es decir: el gusto de lo que en ellos se va a servir. Y esta experiencia está ahora aquí terminada y limpia, convertida en distintos elementos de una nueva vajilla para el disfrute, y así lo espero, de una buena mesa"⁴⁴⁰.

En el año 2002 Hernández Pijuan introduce alegría y frescor en su pintura y en su grabado; la pintura se desarrolla al compás del grabado y viceversa, como por ejemplo *Caminar sobre blanco 2*, 2002, **(f.550)**; rememora *Memoria de Paisaje II*, 1997, **(f.500)**, con un comedido brochazo

439 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *Obra gráfica II*, 1982-1990, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Verano 1991, Bilbao, p. 36.

440 DIAZ PARDO. *Joan Hernández Pijuan, en el seminario de Sargadelos*, Galería Sargadelos, 27 septiembre-25 octubre 2001, Barcelona, p. 8.

central que lo inició en el año 1987, (justo antes de su época de cambio a la técnica del grabado aplicado a su pintura al óleo).

En su dibujo en tinta sobre papel: *Tignes 2*, 1987, **(f.414)**, son tres flores con un comedido brochazo central - vertical que el artista lo repite en *Memoria de Paisaje II*, 1997, **(f.500)** y *Caminando sobre blanco 2*, 2002, **(f.550)**, ambas están inspiradas en *Figura 1966*, 1966, **(f.600)** o sea que han pasado 35 años.

Victor Zara con referencia al enunciado de la exposición, 'Pintar lo necesario', expone: "Parece que lo más elemental dice poco, porque se considera que es mínimo lo que aporta más allá de su simple enunciación. Una sensibilidad determinada genera su propio lenguaje, establece su particular modo de decir, parece evidente que un cuadro o un grabado le lleva al siguiente y que cada conjunto recoge todo lo que un motivo le ha sugerido", cosa ya sugerida en *Caminando sobre blanco 2*.

En el año 2003 realiza la serie, *En la piedra* formada por 14 litografías sobre piedra estampadas en papel japonés contracolado con papel Arches de 400 gr. Como por ejemplo: *En la piedra nº2*, **(f.635)**, *En la piedra nº6*, **(f.636)**, *En la piedra nº10*, **(f.637)**, *En la piedra nº 11*, **(f.638)**, *En la piedra nº13*, **(f.639)**, en todas ellas rememora el arte popular-primitivo⁴⁴¹.

4.4.3.4. Pintura – grabado. Grabado- pintura.

La evolución de la obra gráfica de Hernández Pijuan, la realiza paralelamente en el tiempo con su pintura; aunque en grabado es como más suave, siempre con las mismas técnicas, cosa que no ocurre con la pintura.

Tanto en la pintura como en el grabado aunque el grabado es más rico en matices minúsculos, es donde el artista se expresa más sutilmente; pasa de un estilo constructivista a otro gestual a lo Franz Kline, a continuación

441 GARCÍA, Aurora, *Textos poéticos*, Galería gráfica-La caja negra. Estampada en Taller Antonio Gayo, Madrid. Presentada en Arco 2004. *En la piedra 1 a 3* :56,5 x 43 cm. *En la piedra n 4 a 9*: 49,5 x 65 cm. *En la piedra 10 a 12*: 64 x 110. *En la piedra 13 y 14*: 155x39 cm

realiza estudios anatómicos. En los años setenta expresa nuevas dimensiones pictóricas a partir del tema del paisaje, a base de unas "pinceladas minuciosas": sus paisajes, sus paisajes acotados, sus paisajes con objetos tales como la regla, los espacios milimetrados, la copa, el huevo, la manzana, el centímetro, la tijera, el árbol, la encina, etc., generalmente acotados, etc.

El paso siguiente en pintura es arriesgado; en cambio en grabado lo es menos: sus paisajes se abren: plantas, flores, cipreses, recuerdos de la algaba, la catedral, Granada, surcos, etc. A partir de 1987 en pintura se arriesga (la casa, árboles, nubes, espacios, etc.), no tanto en grabado; en pintura cambia su técnica a base de superponer con la espátula diversas capas al óleo, en vez de la pincelada minuciosa de los setenta, dibujando sobre la pintura con un carboncillo, casi como si fuera imaginariamente trabajando sobre la plancha.

En el mes de enero 2004, Hernández Pijuan en relación a un encargo litográfico afirma: "Ahora, veinte años después, me sigue siendo válido y, aunque el escrito hace referencia a la calcografía, puede ser perfectamente cambiable a la litografía, máxime en este caso, en que la piedra como soporte, la prensa litográfica y no la máquina invertida de ofset, el papel que elegimos para la estampación y Antonio Gayo como maestro de taller han sido, junto al respecto por el procedimiento, los protagonistas".

"Esta serie de catorce litografías, es fruto de un encargo de La Caja Negra, (presentadas en ARCO 2004) y como serie no respeta un tema único ni formatos más que los que me señalaba la piedra al ser la superficie y la sensualidad de ellas las que realmente te motivan. La serie se unifica en la estampación por el papel japonés seleccionado y el encolado del mismo sobre otro soporte de papel Arches, corresponden a un mismo período de realización y, evidentemente, a un mismo concepto. Estas catorce litografías se gestaron poco a poco hasta encontrar este que creo momento justo en que siendo imágenes que me pertenecen no podrían haber sido realizadas, por esas sus propias calidades litográficas,

en otro procedimiento”⁴⁴². Como ejemplos, los comentados del año 2003: *En la piedra 2*; *En la piedra 6*; *En la piedra nº 10*; *En la piedra 11*, *En la piedra nº 13*; son litografías sobre piedra estampadas en papel japon contracolado sobre papel Arches de 400 gr.

¿Tendría que ser Hernández Pijuan más famoso como grabador que como pintor? ¿Ha llegado el artista donde está como pintor gracias a su facilidad de expresión a través del grabado?

4.5. EL AUTORRETRATO-RETRATO: UNA MIRADA REFLECTIVA, UNA OBSESIÓN MIMÉTICA.

4.5.1. Autorretrato.

En el año 1987 Sempronio entrevista a Joan Hernández Pijuan.. En dicha entrevista, viene plasmado el autorretrato de Hernández Pijuan, quién afirma “que todos los pintores formalistas son personas formales, por descontado sin embargo, en la formalidad deben existir matices. Pero Joan Hernández Pijuan es formal en alto grado, sus pinceladas y sus toques de color son medidos al milímetro, llegando al extremo en ocasiones, de consignar, las acotaciones y los números en el lienzo”. El prurito de exactitud lo aplica asimismo a su situación en el arte del país: “Pertenezco a la que Cirici Pellicer llamó segunda generación (segona generació), correspondiente al espacio que media del grupo Dau al Set a los actuales jóvenes maduros” . Autorretrato a dos, **(f.6)**⁴⁴³.

442 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. Escrito para el catálogo de la exposición *El gravat de creació: Calcografia contemporània a Catalunya* que se presentó en el Centre Cultural de la Caixa de Pensions, de Barcelona en diciembre-enero de 1983-1984. J.H.P., enero 2004

443 SEMPRONIO. “Autorretrato a dos. Joan Hernández Pijuan”, *La Vanguardia*, martes 24 de Noviembre 1987, Barcelona, p.38.

Formal, y algo solitario. Alérgico a cualquier asomo de bohemia. Asegura que el áspero paisaje que rodea su casa de campo le ayuda a reflexionar y a pintar.

“Priva hoy la sensación de que en arte todo está hecho. Es cierto. No obstante, semejante sentimiento, en vez de descorazonarme, me estimula, me obliga a plantearme preguntas, me inspira, afirma que los alumnos de ahora muestran un gran desparpajo en el mejor sentido de la palabra, que se ponen a dibujar y a pintar sin complejos, sin temor a represalias y a censuras. Es un sustancial progreso, que ayuda decisivamente a la manifestación de la propia personalidad. A quien la posee, claro”.

Una anécdota citada a menudo por Ingres: “¿Es aquí donde vive el dibujante de retratos?, A lo que Ingres contesta: No señor, el que vive aquí es pintor”.

- Retrato

“Ésta es mi cara, y ésta es mi alma, leed:
un poco de locura, un algo de poesía,
una gota de vino de la melancolía....
gracia, destreza, fuerza, grandeza,
y un destello de sol...”

Manuel Machado.

Este retrato es la cabellera de Iranzo, **(f.7)**. En el arte, dice Hernández Pijuan: “Lo importante no es lo que se dice, sino cómo se dice”. Interesa lo que está dicho intelectualmente, emotivamente, desde el espíritu hasta el cuerpo. Cuando observamos un retrato, (en éste caso el de Iranzo) reaccionamos ante una “cosa”, ante un todo, (aunque sea sólo la cabellera ya que tenemos su expresión en la mente), podemos captar la expresión; con unos pequeños cambios del rostro se puede iluminar, o una

sonrisa ensombrecer. Dice Alberti en su tratado "Della Pintura" que al pintor se le hace difícil conocer el rostro que llora o el rostro que ríe.

Gombrich dice en su libro "Arte e Ilusión" que "percibimos una impresión global al observar un rostro, hay rasgos permanentes y otros móviles, se trata de elegir del rostro las cualidades que tengan más fuerza"⁴⁴⁴.

El rostro humano puede ofrecer múltiples rostros, polimorfismo del ego, sin embargo el parecido ha de captarse de forma inmediata. Nadie que vaya a Roma puede perderse ver el retrato de "El Papa Inocencio X" (1650) de Velazquez. La expresión del Papa es una lección magistral de pintura en su interior.

4.5.2. *El secreto de los rostros.*

Un rostro nos aporta lecturas diferentes. No hay un solo rostro de hombre que tenga los mismos rasgos que otro. Lo que hace que el siglo XVIII sea el gran siglo del retrato es esta intuición de una naturaleza inagotable que no se repite jamás.

Nuestra vida está hecha de "sensaciones, de inquietudes, de pasiones, de voluntad", cada "yo" es una multitud, una serie de seres diferentes. Todos tenemos en el rostro señales que la vida nos ha ido grabando.

Mirar los retratos de La Tour significa hallar instantes expresivos, sonrisas que nacen. Ni Chardin ni La Tour gustaron a Diderot. Chardin pintor del misterio, de la presencia, evocador de la luz y de la "profundidad de la luz, de los objetos, así como de los objetos salientes, su pintura es poesía".

4.5.3. *Retratos que miran.*

Rostros que miran sin mirarte: En el retrato de La Mona Lisa, lo que sorprende es el grado asombroso en que "La Gioconda" parece vivir. Es

444 GOMBRICH, E. *Arte e Ilusión*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1981, p. 92.

como si nos observara y pensara por si misma. Al movernos parece que nos acompaña con la mirada. Hay algo de misterio en la obra de Leonardo. Leonardo dejó al espectador algo que adivinar, los contornos no están estrictamente dibujados, los colores suaves, permiten fundir una sombra con otra (esfumato). La mirada la resuelve de forma conceptual, que simboliza el alma. Los pensamientos se reúnen en la mirada de la misma forma que los recuerdos en el sueño. Si se recoge la mirada podemos dejar de ver los ojos, si miramos los ojos se nos escapa la mirada, nuestra mirada se puede traducir de forma personal, "ya que nuestra creatividad proviene de nuestro interior". "La obra es un proceso de estudio, (empieza en nuestra mente) de reflexión y de encuentro, un camino abierto a la investigación, una mirada, un instante, un camino que nos permite caminar hacia la tradición o la originalidad, un camino que expresa como somos con la "acción" y como somos con la "reflexión una emoción que queremos pintar "desde el sentimiento de nuestra mirada".

4.5.4. *El retrato del Dr. Rafael Aracil, 1997.* Decano de la Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Barcelona, **(f.8)**.

Frente a los retratos "académicamente correctos/acorrectos" de los anteriores decanos, Hernández Pijuan sintetiza el de Rafael Aracil en una gruesa nariz, que al igual que la cabellera de Irazo, define un ser y una personalidad. Un solo trazo es más definidor que un constante trabajar las texturas de una cara. En definitiva, lo particular define lo general; un elemento explica más que un todo. Otra vez la máxima de que la pintura hace ver lo que no está definido. Es el mejor retrato sin ser un retrato. O quizás el secreto del retrato esté no en la similitud clónica, sino en aspectos tan prosaicos, pero dignos, como una nariz.

4.5.5. *El rostro es el espejo del alma: Personalidad de Joan Hernández Pijuan.*

- Su espacio interior

Analizado el espacio pictórico de Joan Hernández Pijuan, profundizamos en "su espacio pictórico interior" ya que sin dicho espacio interior difícilmente comprenderíamos su trayectoria.

Su inteligencia corresponde a un coeficiente intelectual de tipo superior, con una gran claridad de ideas y de conceptos.

Posee mucha facilidad y agilidad de asimilación de conocimientos gracias a un espíritu inquieto, desarrollado, crítico, ávido de aprender y enriquecerse de todo lo referente al arte.

Su predisposición al "análisis y a simplificar" las cuestiones o temas que aborda, le han permitido, con el tiempo, desarrollar una amplia cultura, exquisita y cuidada.

Su perspicacia, concisión y "visión de conjunto", junto con su receptibilidad y comprensión del mundo circundante, así como "su elaboración mental, permiten que sea rápido en la toma de decisiones y que tenga buenos reflejos y reacciones ante las situaciones de la vida".

Su mente se caracteriza por una buena lucidez de ideas, con una gran dispersión de pensamiento y su "imaginación es plena, ardiente y original".

Su escritura es propia de un artista, "con una gran memoria visual y conceptual". En cuanto a su carácter, "su amor por la pintura hace que, cuando es necesario, todo su ser irradie fuerza, energía, vitalidad y dinamismo". Cuando se siente inspirado necesita, ante todo, expresar a través de su arte lo que siente o piensa, y en este momento, su personalidad refleja alegría y entusiasmo.

A veces, y a pesar de que "intenta regirse por la ley del mínimo esfuerzo para el máximo rendimiento, su pasión hace que su canalización práctica de la energía se desborde, y surgen momentos de verdadero agotamiento físico y mental", que pueden traducirse en desperdicio de

tiempo y esfuerzo, lo que le produce agitación, excitabilidad e incluso pequeños brotes de mal humor.

Pero su necesidad de amplio desenvolvimiento y empuje son tales que en seguida se recupera y sigue reflejando su inquietud artística a la vez simple, original y espontánea; después de su entera entrega a su obra, "se siente orgulloso y contento de los logros obtenidos".

Para él es menester disponer de una gran libertad y campo abierto, para sentirse exento o desahogado de las distintas presiones de la vida moderna actual.

En cuanto a su personalidad externa, necesita expansionarse, recurriendo a la extraversión y en consecuencia acentúa su propia sociabilidad; ello se debe a que siente deseos de claridad personal, que necesita transmitirlo y ser comprendido. Combinando su vida social con la personal, la una compensa la otra. Es un flujo y reflujo.

Su presencia aporta "cordialidad, simpatía, atención respeto, dulzura y flexibilidad" ante todo tipo de compromisos, puesto que gracias a un buen bagaje social, sabe adaptarse a cualquier ambiente o estar a la altura de cualquier situación.

Es una persona ante todo "sincera y directa, altruista, siendo capaz de darse o sacrificarse por los demás" cuando es necesario, pero le gusta que respeten su "intimidad" y su forma de ser.

Ciertamente necesita refugiarse en la "soledad" para trabajar y dar curso libre a sus inspiraciones, lo cual le permite concentrarse en su obra (Ramón Gaya: Pájaro solitario).

No soporta las interrupciones o los imprevistos; lo cual puede provocar momentos tensos, dando lugar a mal genio, cosa que puede sorprender a su entorno. Tiene verdadera enemistad con las confusiones y embrollos, le gustan las situaciones claras y diáfanas.

Pese a su actitud de distancia o alejamiento, ofrece deferencia en su trato humano con los demás. Y, como buen amigo, no le importa dar el primer paso en la reconciliación si la situación lo pide.

En cuanto a su personalidad interna, le caracteriza su elegancia y educación exquisita. Es una persona que le gusta tener una forma y un

estilo de vida, que le permiten combinar y homogenizar sus aspiraciones personales con las profesionales.

Necesita envolverse de calma y de un ambiente confortable que le facilitan alcanzar la ponderación interior que tanto anhela. Tiene verdaderos deseos conscientes de vivir ordenadamente como lo demuestra su obra a través de los años, por lo que intenta obtener un buen control y dominio de si mismo. A través del reposo, busca acentuar su introversión y expandir su yo más íntimo.

Su personalidad es compleja, audaz, atrevida y apasionada, efusiva y espontánea, ofreciendo lealtad y gratitud. Se expresa como se siente en todo momento, no puede reprimir sus sensaciones, emociones o arrebatos cuando surgen. Una gran gama de matices expresan sinceridad, resulta ingenuo y de una franqueza llana.

Al margen de su voluntad puede definirse como persona de contrastes, en algunos esbozos desborda la confusión de la mano de la fantasía: una imaginación incontrolada brota en él. Ello se opone a su sencilla claridad y la síntesis objetiva que busca que lleguen a definir su propia personalidad sin alardes de autosuficiencia.

Ama la vida, las emociones y los momentos. Vibra con la música, ritmo, poesía y todo tipo de manifestaciones artísticas, sea exteriorizada a través de su percepción visual o la auditiva. Sus costumbres son sencillas, con culto hacia lo bello que matizado con un gusto estético, es consecuente en su quehacer.

En sus exponentes de dualidad se puede vislumbrar impaciencia, irritabilidad, falta de control sobre los impulsos que por otro lado contrastan con su gran naturalidad, entereza y espontaneidad. Trabaja para obtener el equilibrio entre el yo manifestado y el íntimo.

Mediante su obra indaga, y en su hacer de cada día, persigue el conocimiento de sí mismo, su autenticidad y perfección siendo muy sensible e impresionable. Siente la necesidad de comunicarse, (sus silencios con Pic Adriá, etc.) de dar relevancia a su interioridad emocional, con delicadeza y finura de sentimientos. Le define un deseo de justicia, de

paz, lo que busca y espera conseguir a través de su rectitud, gentileza y cortesía. En realidad le es una necesidad, el ver claro en sí y en su entorno.

Frente al trabajo, intenta realizarse en su medio, influyendo en los otros, en un movimiento activo y extravertido.

Todo el esfuerzo consciente se realiza en pos de sus anhelos, buscando la proyección constructiva y generosa de la propia personalidad en pro de logros comunes o sociales.

Manifiesta una impaciencia y necesidad de abarcar, en seguida, las cosas y ver "ipso facto" lo que tiene entre manos. Por lo que es una persona entusiasta que acomete los trabajos con ardor y gran independencia de criterio y con miras al futuro. Cuando toma con énfasis un trabajo, puede abandonarlo momentáneamente para "meditar o reflexionar", y volver a él, pasado un tiempo. Es decir que en la realización de sus trabajos se detectan algunas treguas y, a veces, transiciones.

Posee facilidad de palabra. Sus razonamientos son justos, astutos y de buen sentido. Su amplia cultura le permite ser emprendedor, destacando su espíritu de iniciativa, incluso puede rayar la intrepidez para crear e idear, desarrollando y realizando sus proyectos.

En algunos momentos puede resultar apresurado e impulsivo. Habida cuenta de ello, intenta seguir lentamente, apoyándose en la línea horizontal del propio equilibrio.

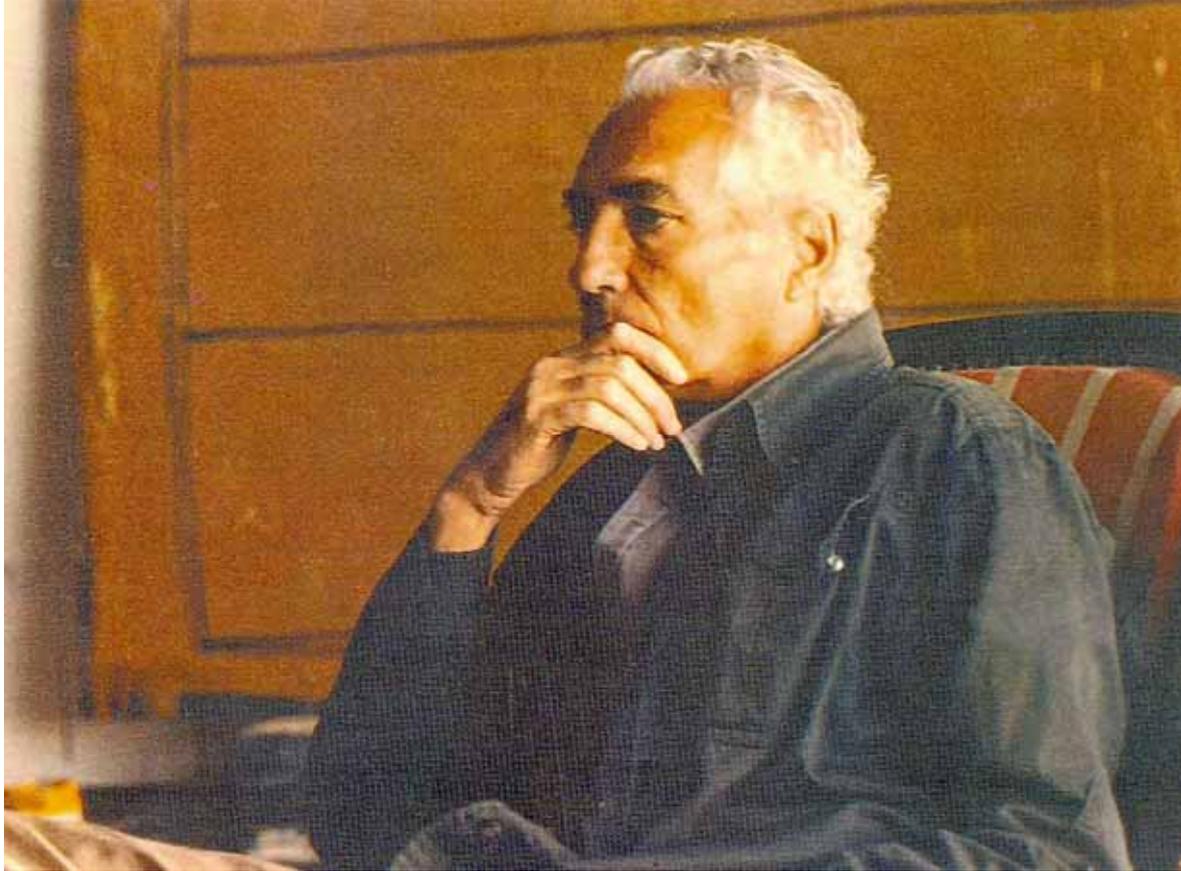
Ofrece tesón hacia la iniciativa y la realización de planes y proyectos. Tiene empuje, ímpetu y contundencia tanto en el trabajo como en la exposición de sus ideas. Como todo ser viviente su vida es una lucha continua entre lo consciente y lo inconsciente, entre lo conocido y lo desconocido, entre la luz y la oscuridad, su obra es el instrumento o el camino que sigue para llegar a la verdad.



Retrato de D. Rafael Aracil. Decano Geografía e Historia, 1997, (f. 8).

5. BLOQUE V

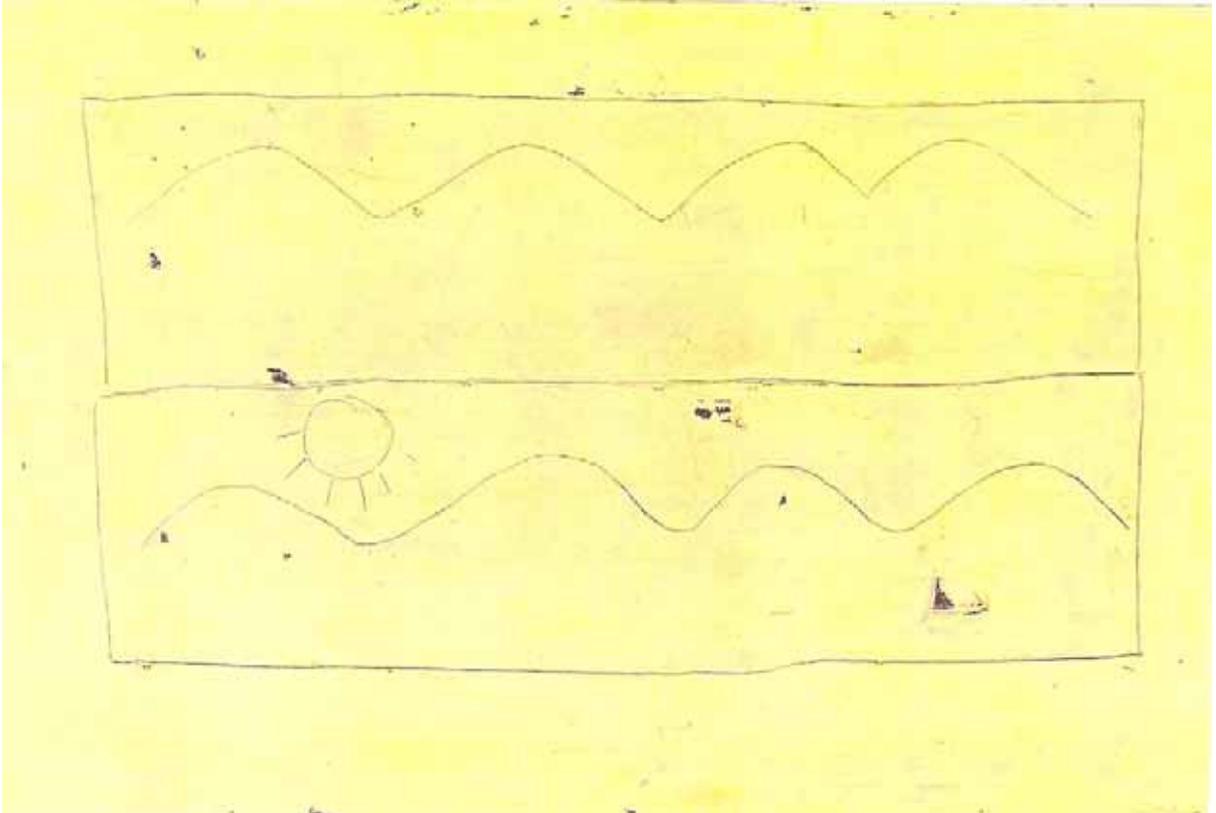
CONCLUSIÓN



CONCLUSIÓN



A la creación se le responde con emociones, no con ideas. J.H.P.



El sol se pone en Comiols II, 1990, 125 x 200 cm., (f. 442).

5 BLOQUE V - CONCLUSIÓN.

Las conclusiones de la obra de Hernández Pijuan “sería mejor contestarlas con poemas”. Es una tarea ardua difícil el intentar condensar en unos folios, la obra conceptual amplia, extensa y profunda del artista, de un prestigio a nivel internacional, con un historial reconocido en el mundo de la cultura tanto a nivel intelectual como artístico, con un currículo fuera de lo corriente, y con una obra muy amplia cuyo abanico está integrado por conceptos intelectuales reduccionistas.

Una vez dejado constancia de una buena parte de lo que se ha escrito sobre su obra y dicho sobre él, además de nuestra labor de investigación, es posible que en las conclusiones dejemos al margen bastante de lo que se ha escrito sobre el artista; investigando su obra más desde un punto de vista conceptual. Su espacio pictórico, su primitivismo, sus influencias orientales, la relación de su arte con la filosofía, con la ciencia y con la vida; su reduccionismo científico ha quedado a años luz de la ciencia, aunque en las últimas décadas la ciencia se ha puesto más a su nivel pictórico, por lo tanto las interpretaciones también tienen que abarcar el abanico conceptual.

Su lenguaje pictórico es y ha sido claro, transparente y contundente; recuerda, aunque siendo absolutamente distinto, a Joan Miró, aunque éste era más repetitivo y quedará encasillado en una época concreta de la Historia del Arte también con un lenguaje a lo largo de los años contundente (Tàpies, con una autoridad artística reconocida mundialmente, ha dicho que prefiere Miró a Picasso, aunque no deja de ser una opinión); en cambio Hernández Pijuan no quedará encasillado en una época, siempre es y será actual, quedando su obra al margen de todos los avatares y vaivenes de la ciencia y de la Historia del Arte.

Hernández Pijuan es: limpio, sutil, riguroso, cerebral, elegante, solitario, consentido de la disciplina, responsabilidad, orden y “savoir faire”.

A continuación creemos oportuno transcribir un artículo que redactamos para el catálogo de la Exposición de Hernández Pijuan en la Galería Cyprus, el 21 de marzo 2000, apropiado para esta conclusión final.

Estimat Joan:

He leído tu escrito fechado en enero de este año, en el mismo he sentido tus vivencias y tu quehacer a través de la pintura; especialmente cuando dices que: "Cuando pasas de un medio ciudadano < *Paisaje de Ávila*, 1956, **(f. 301)**> a un medio rural < *Comiols II*, 1988, **(f. 424)**>, los pensamientos más tranquilos se convierten en otra realidad quizás más intensa y más interior, uno de los caminos < *Camino*, 1996, **(f. 489)**>; que, aunque tantas veces andado sigue sin conducirme a parte alguna < *Paisaje vestido de blanco I*, 1999, **(f. 527)**>, descubro entonces un paisaje que siendo el mismo se me aparece como nuevo, pues en él siempre hay detalles que van a distinguirlo de los días anteriores < *Dibujando los márgenes*, 1997, **(f. 506)**>; ese matiz en la luz < en una ocasión un periodista le preguntó a Gaudí. ¿Qué es para usted la arquitectura? A lo que respondió: la arquitectura es la ordenación de la luz; Vermeer, los paisajes de Hernández Pijuan, *Folquer*, 1972, **(f. 343)**>, un rumor indefinido, una flor que amanece < *Flor blanca*, 1996, **(f. 490)**>, otra huella del tractor < *Huella sobre blanco*, 2000, **(f. 539)**> esa línea, hasta ahora no vista en el horizonte < *Comiols*, 1990, **(f. 443)**>. Y me recreo, en un caminar solitario < *Folquer (f.1)*>, en esas nuevas sensaciones de los momentos donde nada parece moverse < *Mirando dejaba pasar el tiempo*, 1998, **(f. 510)**>, en los que el campo dibuja otra vez las flores del jardín < *Ocre con flores*, 1997, **(f. 507)**>, la mirada descubre otra horizontalidad en los lindes < *Entrecruzamientos*, 1996, **(f. 488)**>, la luz deviene dorada, florecen los almendros < *Almendros en flor*, 1999, **(f. 515)**> y los cerezos *Memoria del cerezo*, 2000, **(f. 537)**> y el paisaje se viste de blanco, < *Rosa blanca*, 1989, **(f. 435)**>". Cuando medito y siento también como tu así, poco puedo añadir más que hacer tuya mi meditación al respecto..... y acabas diciendo, "mi gusto es por la pintura pintada" < *El sol se pone en Comiols II*, 1990, **(f. 442)**>.

Recuerdo una estrofa de un verso que Guillermo Pérez Villalta dedicó a Velázquez, la cual también podría ir dedicada a ti:

Yo estoy aquí y tú estás allí
Tú estás allí mirándome desde una realidad.
Eres la ventana de lo que tú quieres que yo sea
Cuando tuviste la "idea", la sensación ella estaba allí
y tu quisiste que todos los espectadores como yo
la contemplaran....por esto la hiciste pintura....."

En esta exposición una vez más nos transmites la vibración de tu sensibilidad. Tu pintura es disciplinada y cautelosa, en la que no intentas plasmar tanto el motivo como la sensación, quedándote con lo "esencial", (trabajas con la síntesis y con una economía de medios que implican renunciaciones: es decir, silenciar y dejar de decir, ocultar para revelar) en cada momento y a través de lo "esencial" nos enseñas con total sencillez toda la realidad que quieres transmitirnos; tu obra es un derroche de creatividad, "un tirar del hilo", tal como tu te expresas y una vez más nos muestras de que manera tan particular interpretas el dibujo, el paisaje y el espacio, tu arte transmite que es la mente la que dicta tu hacer desde la emoción para encontrar tu lenguaje dentro de un lenguaje; un lenguaje muy próximo a la poesía, a una poesía llena de color, menos literaria y más plástica; la naturaleza puede permitirse derroches en todo, pero tu pintura economiza cada detalle.

Tus temas sugerentes como las flores, casas, cipreses, campos, el diálogo con el "silencio", el "vacío": *Bajo el patio*, 1997, (f. 504), el vacío no es una renuncia sino que está implícita en tus cuadros, valoras el vacío como sentimiento y como reflexión, "el sentimiento, la mirada; tu pintura es una pintura que supera el tema".

En tus obras intuyo poca relación entre el fondo y la figura, los campos de color son monocromos, son líneas que se confunden con la pastosidad del óleo.

La técnica pictórica, la naturaleza, tus recursos más personales, tu tiempo de reflexión, de que manera te enfrentas al cuadro, son factores determinantes para el resultado que persigues, dibujar o fotografiar, no lo

que está delante, sino la comprensión de lo que está delante, tal como dices “mi obra son las notas del pentagrama tocadas de diferentes formas”. Pienso que tu pintura “encierra el secreto de la dificultad de lo simple: *Caminando 1*, 2000, **(f. 534)**.

Tu exposición transmite una sensación de aire fresco y tranquilidad, en ella impera el “sentido del orden” (es como un homenaje a la obra de Gombrich, “El sentido del orden”), todo lo has creado y has meditado; nada has dejado al azar, “la manera como lo expones también es arte”, por lo que tu arte creativo más el arte expositivo crea un nuevo arte que a la vista está, y al resultado me remito.

Tus “guaches” sobre papel japonés (me consta tu sensibilidad al escoger el soporte), contrastan de forma agradable y tranquila: la delicadeza del dibujo de los iris a base de la mezcla de azul ultramar y azul cobalto resaltados por el fondo blanco: *Iris III*, 1996, **(f. 498)**, la consecuencia es de una simplicidad poética flagrante; en el lado opuesto observo los guaches a base de tierras siena igualmente resaltados por el fondo blanco, con dibujos a base de redes geométricas (que transmiten tensiones) y círculos; ambos pueden remitir a las famosas “Pintaderas” del período prehispánico de las Islas Canarias, acompañados por los óleos de grandes formatos a base de transparencias de color siena: *Sobre Siena*, 1995, **(f. 478)**.

En síntesis, la trayectoria de Joan Hernández Pijuan, ya analizada a lo largo de la tesis se inicia en el año 1950, con sus paisajes realistas de un estilo constructivista. En el año 1953, sus obras evolucionan hacia un estilo expresionista de resonancia existencial. En 1956, esquematiza su expresionismo, que comienza a manifestar una preocupación por los volúmenes, con un gusto por la sobriedad y una clara intención de ordenar los elementos. Un año después, su estancia en París le permite una vivencia directa y una interpretación personal del arte informal. En 1958, inicia una pintura de acción, de contrastes y explosiones violentas, con predominio de negros y blancos. En 1966, el trazo gestual de principios de este mismo año se convierte ahora en un elemento geométrico o

anatómico. Siente un interés cada vez más fuerte por las superficies vacías, por la relación entre el espacio y el objeto que los rodea. En el año 1967, se acerca al género de la naturaleza muerta al incorporar una sección de una manzana, un huevo o una copa. Generalmente aislados, estos objetos reales dan una dimensión metafísica al espacio. La década de los setenta supone el progresivo descubrimiento de nuevas dimensiones pictóricas a partir del tema del paisaje. Primero aparece la regla y los espacios milimetrados. Después la vivencia del paisaje real que comporta acentuar la ficción de la perspectiva mediante texturas, gradaciones, etc. Concretamente en 1976 realiza estudios de color, luz y movimiento sobre el espacio delimitado de un paisaje. Tanto la serie de litografías: *Proyectos para un paisaje*, como los diez aguafuertes que realiza en 1977, son visiones fragmentarias de campos casi monocromos; en ellos la noción de color ha dado paso a la atmósfera. En el año 1980, la trama de pinceladas minuciosamente superpuestas se va abriendo, dejando vibrar el color de las capas inferiores, y al año siguiente la pincelada se abandona a la inmediatez a base de pequeñas manchas que establecen naturales trayectos visuales. En el año 1983, la mirada al paisaje se configura como un recorrido global a lo particular, de la referencia a las grandes superficies moduladas o vibrantes, pasa a la alusión a las plantas y flores, que concentran todas las sensaciones y a menudo nos hablan en voz baja. En el año 1984, comienza a trabajar la serie de los cipreses. A partir de 1987, sus obras son más de síntesis, que vienen a compendiar una serie de constantes y de rasgos característicos de su lenguaje, pero también aspectos nuevos, siendo tal vez la tensión dibujo – pintura el más significativo", utiliza la técnica del grabado. En 1990, realiza dos murales para el "Pavelló Sant Jordi del anillo Olímpico de Montjuic". En 1993, realiza un techo mural para el "Aula Ramón y Cajal de la Universidad de Barcelona", **(f.469bis)**. En el año 1992 realizó *Sobre un paisaje verde*, **(f. 465)**, posteriormente en el año 1998, realizará entre otros lienzos, *Memoria de la Segarra*, **(f.511)**. En estos años de la década de los noventa sigue con la misma técnica, en la que el dominio del color vuelve a ser casi absoluto y la aparición de la celosía que cierra la ventana o la puerta,

paso abierto desde el interior al exterior. Cultiva la memoria, pero no desde la nostalgia sino desde la "creación", desde el "sentimiento" que le empuja a buscar nuevas salidas a su inquietud creadora. En el año 1995 realiza un mural para la iglesia de Santa María de Castelldefels, **(f.481 bis)**. Al año siguiente ejecuta *Labrado*, **(f.487)**; sus obras participan de una estética característica de los últimos años, en que la densidad y la manera de trabajar la materia sobre el lienzo son los protagonistas, junto con el dibujo que conforma la "líneas formales". En el año 2000: *Surcos, huellas, huellas en los límites, campos dorados, caminos, montañas, árbol, casa con jardín, memoria, ciruelo*. En el año 2001: *Ornamentos en los límites del lienzo, El marco limita el camino 1,2001 (f.543) árbol Desde mi balcón 2, (f.542)* son símbolos que forman su particular paisaje y lo hace realidad a partir de su experiencia pictórica, siguiendo con la misma técnica del año 1987. En el año 2002 realiza un techo mural para la nueva sala de Gobierno del Ayuntamiento de Barcelona. En el año 2003 en el MACBA exposición retrospectiva *Tornant a un lloc conegut*, exposición itinerante Neuchâtel, Malmö, Bolonia. Su pintura se rejuvenece, empieza a cerrar sus paisajes con espátula. En el 2004 recibe el Premio Ciutat de Barcelona. En el 2005.... sigue siendo el mismo, pero en constante evolución. Es el tantas veces repetido "tirar del hilo".

Después de recordar su trayectoria es obligado realizar algunas consideraciones que tanto podrían ser previas como finales

La obra de Hernández Pijuan reconcilia abstracción e imagen, superficie y símbolo, espacio y vacío. El artista es un laboratorio de Conceptos, (Sócrates), de Ideas, (Platón), y de Lógica, (Aristóteles), Hernández Pijuan es un científico del arte (los científicos son los verdaderos poetas de este mundo), tal como podemos conceptualizar en *Paisaje ordenado*, 1995, **(f. 484)**.

Su obra está y es la propia vida cotidiana; una invitación a conocer el mundo; una filosofía y una actitud de gran calado. Su sombra es larga: en las viviendas, en la ciudad y en el campo paseando, en los museos, en los espectáculos, en los deportes, en el trabajo, en los viajes por mar por tierra

o por aire, en la literatura, en la ciencia, en la publicidad, en los hospitales, etc.

En cuanto a su relación con el "arte primitivo", hay que destacar la estética del grupo Silex de la que él formaba parte y que correspondía a una especie de expresionismo poscubista con tendencias hacia el primitivismo y simbolismo gráfico. Dependía de la estética italiana de los Sironi y los Campigli, los Marini y los Manzú, con un fondo mágico - metafísico y su particular retórica arquitectónica.

Para Hernández Pijuan, pintar no es sólo poner sino también es quitar, también es tapar; por ello en sus cuadros le interesa tanto lo que se ve en la superficie como lo que hay oculto bajo ella.

Hernández Pijuan acostumbra a trabajar en la frontalidad, con el cuadro muy bajo, con el fin de no separarse visualmente de él y poder mantener, así, la mirada baja y el gesto del dibujo más dominado. Dalí trabajaba igual pero mediante un juego de poleas deslizaba el lienzo al piso posterior, en la medida de lo que necesitaba en cada momento, con respecto a la frontalidad de la visión.

I Ching dice. "Quien posee claridad al emitir un juicio acaba con cualquier pensamiento negativo; el sabio es aquel que atrae a la gente con su modestia; aquel que sabe comportarse con modestia siempre podrá contar con un hombro en el que apoyarse. Modestia, experiencia y energía son tres armas con las que podemos garantizar el éxito". "El secreto del éxito reside en escuchar; de hecho, sólo quien escucha conoce, quien habla, no". "Es mucho más valiosa la emotividad interior que la dictada únicamente por las formalidades".

Su gusto por la Antigüedad, la precisión del trazo, la supremacía del dibujo de los años setenta, son también los valores característicos de Ingres y sus discípulos, aún cuando éste a menudo se toma libertades con las formas anatómicas al igual que Hernández Pijuan por ejemplo en *Celda blanca*, 1967, (f. 309).

Platón razonaba de la siguiente manera: en el hombre hay dos clases de conocimiento, el sensible y el intelectual; luego tiene que haber dos clases de realidad: la sensible o material y la inteligible o inmaterial.

Pareciéndole que toda realidad encerrada en el mundo en el que estamos inmersos era cambiante, individual y concreta, defendió la existencia de otro mundo, un extramundo, donde vivían las "ideas" o realidades inteligibles, esto es, universales, necesarias, permanentes, objeto de la ciencia o conocimiento intelectual. En fin, admitió una doble realidad, la inteligible o auténtica y la sensible o aparente, sombra de la primera.

Hernández Pijuan llega a la concepción del espacio a base de un proceso lento de comprensión y de transformaciones; es la pintura la que ha generado su propio proceso crítico y mostrado los caminos de su libertad y, con ellos, su aportación a la enseñanza.

La filosofía y el desarrollo de la obra de Hernández Pijuan desde un punto de vista reduccionista, está en el pensamiento y en los postulados de la escultura de los años sesenta, en la que el informalismo y el minimalismo se estaba gestando, y aunque él no estaba en aquel contexto, en el transcurso de los años directa o indirectamente se ha ido acercando. Se trataba de una imaginación diferente, en la que era necesario llegar a un tipo de identidad colectiva e individual; iniciando y desarrollando una cultura antiautoritaria que contradijera los códigos dominantes. Se tenían que construir posibilidades no exploradas por la imaginación. Los artistas descubrieron el predominio de la actitud sobre la forma tal como se demostró en la exposición de 1969 en la Kunsthalle, de Berna (*'Cuando las actitudes se convierten en forma'*) en la que se manifestaba que las 'actitudes' eran determinantes de la forma. Hasta el punto de que la forma parecía quedarse atrasada, que resultaba innecesaria y el "concepto" (Sócrates) tomaba el relevo hasta límites extremos de la desmaterialización. En este sentido y en aquel momento, el arte conceptual se definía como arte en que los materiales eran estrictamente "ideas" (Platón); este hecho no impedía que experiencias formales adquiriesen un desenvolvimiento profundo, planteado con un rigor casi idealista, como el caso del arte "minimalista". La forma resultaba innecesaria y el "concepto" tomaba el relevo hasta la desmaterialización; se intensificaba una profunda vinculación con la experiencia y la energía

que emergiesen de la misma vida (en Europa Arte Póvera). La capacidad para representar pictóricamente un paisaje, la voluntad de transmitir las sensaciones o los sentimientos invaden al artista con la contemplación de la naturaleza, apareciendo una forma de trabajo directa con o sobre la misma naturaleza, que “consiste en modificarla conceptualmente”; aparecen nuevos sentidos implicados en el tipo de acción realizada, en su proceso de transformación a lo largo del tiempo y en la percepción obtenida a través de su recorrido; la naturaleza del paisaje de Hernández Pijuan solo se puede resolver mediante el poder de imaginación, por haberla hecho surgir de su “idea”, la cual es en definitiva como una caja de resonancia donde se recogen diversos conceptos como por ejemplo, *Pequeño doble paisaje*, 1972, **(f. 342)**.

El Land Art americano inicia este tipo de respuestas a las relaciones entre arte y naturaleza: Los volúmenes o vacíos creados responden a formas geométricas de gran simplicidad, algunos hechos del arte minimalista y del arte conceptual forman parte del carácter de los trabajos del Land Art; el minimalismo y el arte conceptual se identifican por su valoración de la “idea” como desencantamiento de la obra de arte. Los trabajos minimalistas se materializan en formas geométricas elementales, como demuestra, entre otras obras de Hernández Pijuan, *Tres triángulos*, 1974, **(f. 368)**.

Hernández Pijuan busca el espacio como protagonista del cuadro y valora el “vacío” que contribuye a la densidad de su obra. El vacío que circula no sólo entre los elementos sino en el seno de cada elemento, suscita un flujo invisible que lo arrastra todo en un movimiento vivificante de transformación. Éste vacío contribuye a la densidad del cuadro, del que se desprende una impresión, como vemos en *Comiols II*, 1988, **(f. 424)**. Este cuadro está dominado por el vacío, que provoca un estallido que produce un movimiento centrífugo debido a las ondas de las montañas de Comiols, montañas que componen el cuadro siguiendo un orden ondulante. Cada punto es una semilla sembrada que siempre promete nuevos brotes.

Sin duda, existen ciertas características de Hernández Pijuan que lo acercan a Rothko, Franz Kline, Barnett Newman: “La pintura- afirma- se produce en la intimidad”

El artista deja constancia que no es habilidoso y dice: “No soy un pintor de los llamados habilidosos, yo me muevo en un terreno muy limitado; en pintura lo que es difícil es seguir, no hay que renunciar a los momentos bajos porque siempre estarán en función de la época anterior y de la que tiene que venir”.

Marcel Proust afirmaba: “Una obra de arte que encierre teorías, es como un objeto sobre el que se ha dejado la etiqueta del precio” y Gustave Flaubert añadía: “La vida debe ser una continua educación”. Esta educación aplicada al arte se plasmará en lo que Hernández Pijuan dice, “una obra es hija de otra, el tirar del hilo”.

La obra de Joan Hernández Pijuan ha venido siempre marcada por la pureza y la simplicidad de los espacios, lo que sí es fácil de captar es su espíritu, el mensaje y la huella de su obra, su honestidad en el trabajo, su sentido absoluto del orden, pulcritud, disciplina. Es un pintor difícil de situar y, aún más, de encasillar en el ámbito de la historia de la pintura contemporánea y de identificar con tendencias, grupos o movimientos de ésta. Su arte no tiene fin, aunque dejara hoy de producir.

Recapitulando podemos ver en la obra de Hernández Pijuan, cuatro períodos claramente diferenciados, aunque relacionados entre sí.

Primer período 1950 – 1966.

En el año 1950, realiza paisajes realistas de un estilo constructivista, en el año 1953, sus obras son de estilo expresionista y de resonancia existencial. En 1956, esquematiza su expresionismo, que comienza a manifestar una preocupación por los volúmenes, con un gusto por la sobriedad y una clara intención de ordenar los elementos⁴⁴⁵. En el año 1957, su estancia en

445 Cajagranada - Fundación Cruz Campo - Fundación Rodríguez Acosta. *Hernández*

París le permite una vivencia directa y una interpretación personal del arte informal. En 1958 a su regreso de París, inicia una pintura de acción de contrastes y explosiones violentas con predominio de negros y blancos⁴⁴⁶.

En sus ansias e ilusión por pintar y abrirse camino, Hernández Pijuan va en pos de su identidad; realizando entre otros lienzos *Paisaje de Horta*, 1950, **(f.300)**; *Pintura*, 1958, **(f. 302)**; *Pintura*, 1960, **(f.303)**.

En los años 1964-1965, realiza una serie de cinco litografías con las que el editor Gustavo Gili inicia la nueva colección *Les Estampes de la Cometa* que se exhiben en la Galería René Metrás de Barcelona y son galardonadas en 1965, con el premio "Maribor" en la VI Bienal Internacional del grabado de Ljublijana⁴⁴⁷.

En el año 1965, expone en la Avenida del Paralelo una pintura/ póster cuya base es sobre aluminio, **(f.307bis/1)**⁴⁴⁸; en el año 1998, el artista realiza *Memoria de la Segarra I*, 1991-1998, 1998, **(f. 511)**, rellenando los vacíos del póster realizado en el año 1965.

Segundo período 1966 – 1979.

El trazo gestual de principios de este mismo año se convierte ahora en un elemento geométrico o anatómico. Siente un interés cada vez más fuerte por las superficies vacías, por la relación entre el espacio y el objeto que los rodea.

En el año 1967, se acerca al género de la naturaleza muerta al incorporar una sección de una manzana, un huevo o una copa; generalmente aislados, estos objetos reales dan una dimensión metafísica al espacio. La década de los setenta: esta década, supone el progresivo descubrimiento de nuevas dimensiones pictóricas a partir del tema del "paisaje". Aparecen sus herramientas, la regla, las tijeras, la escuadra, el centímetro, el papel cuadriculado, y los espacios milimetrados. Después la

Pijuan, 1993- 2004, p. 131.

⁴⁴⁶ *Ibidem.*, p.131.

⁴⁴⁷ *Ibidem.*, p.131.

⁴⁴⁸ HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. Procedencia archivo del artista.

vivencia del paisaje real que comporta acentuar la ficción de la perspectiva mediante texturas, gradaciones, etc.⁴⁴⁹ En el año 1974 aparece la encina, en el año 1976 realiza estudios de color, luz y movimiento sobre el espacio delimitado de un paisaje. Tanto la serie de litografías, *Proyectos para un paisaje*, que edita el Grupo 15 de Madrid, como los diez aguafuertes que realiza en 1977 para la Polígrafa de Barcelona, son visiones fragmentarias de campos casi monocromos, donde la noción de color ha dado paso a la atmósfera. Es contratado como profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona⁴⁵⁰.

En los años setenta su trabajo se mantiene distante de las tendencias que reivindicaban el retorno a la pintura, en oposición al desenvolvimiento de las prácticas conceptuales frente a las corrientes pictóricas de orientación social. Su obra tiene una clara relación con obras contemporáneas de Joaquim Chancho o Patricio Velez o anteriores de Agnes Martin, con las repeticiones de Claude Viallat o con algunos aspectos (no ideológicos, supuestamente revolucionarios) del movimiento support-surface, y en general con la reivindicación de la pintura-pintura de una cierta "minimalización" de los planteamientos del expresionismo abstracto.

Premio a su vocación, a su constancia y trabajo, el artista encuentra su camino, primero pinta la copa: *Friso de copas*, 1968, **(f.316)**, el huevo: *Bodegón con huevo*, 1967, **(f.310)**; *Perpendicular A B*, 1967, **(f.312)** y la manzana: *Bodegón con manzana*, 1968, **(f.317)**, en el año 1968 también realiza: *Homenaje a Luca Paccioli*, 1968, **(f.313bis)**, a continuación pinta sus herramientas de trabajo, la tijera: *Homenaje a Lucio Fontana*, 1971, **(f.327)** y *Pequeño detalle sobre 110 cts.*, 1972, **(f.332)**; la escuadra: *Doble espacio negro*, 1972, **(f.331)**; el centímetro: *Tijera con centímetro*, 1972, **(f.333)**. Hernández Pijuan encuentra su identidad y se encuentra a sí mismo. En este su segundo período, "descubre sus paisajes" que le sugirieron nuevas

449 *Ibidem.*, p. 131.

450 *Ibidem.*, p. 131

dimensiones pictóricas, tiene que frenar su gesto y su gesto lo convierte en otro gesto virtual, añadiendo un objeto cotidiano “sobre” el paisaje del lienzo, “pintado a la perfección”: como por ejemplo: *Espacio verde con huevo*, 1973, **(f. 349)**.

Sus paisajes: Hernández Pijuan los construye a base de unas pinceladas extremadamente minuciosas, superpuestas y degradando el color (la hierba vista a través del microscopio, un trabajo de chinos, cada lienzo es un mundo); son gradaciones tonales, campos bicromáticos donde las pinceladas discretas evocan el proceso, la manualidad, en un espacio de tiempo, las pinceladas dejan leves relieves, trazos oblicuos como una lluvia inexacta (aunque la posible evocación es solar por su color y opaca en su materialidad). En obras como *Pequeño paisaje de la Regla*, 1972, **(f.335)**; *Guache*, 1972, **(f.340)**; *Pequeño doble paisaje*, 1972, **(f.342)**; <<33,5>>, 1973, **(f.353)** y *Paisaje regla ABC*, 1973, **(f.356)**; el pintor reflexiona sobre la cuestión del fondo de la pintura, y trata el espacio como acotación de un lugar preciso, divide el espacio horizontalmente, con elementos como la regla: *Regla de 20 cts. sobre cuadrícula*, 1972, **(f.337)**, o utiliza instrumentos de medición como “anotaciones topográficas o fondos milimetrados”: *Paisaje de 190 cts. y acotaciones ABCD*, 1972, **(f.347)**. A mediados de los setenta la vivencia de paisaje real, concretamente los grandes campos monocromos de la Segarra leridana, que el artista conoce profundamente y observa desde su estudio en Folquer, transforman su trabajo en un espacio exclusivamente pictórico compuesto por severos campos de color formados por texturas y gradaciones. Estas obras austeras, de equívoco aspecto minimalista (para Hernández Pijuan reduccionistas), son en palabras del artista, “campos sin cielo, sin horizonte ni interrupciones, sin otros límites que los propios del marco de la misma ventana”, ejemplo de ello son el díptico *Espacio dorado* de 1974, **(f.360)** y el tríptico *Acotación*, 1974, **(f.362)**, son obras pintadas “minuciosamente”, con una pincelada corta e insistente, en las que el color adquiere un movimiento sutil y representa un paisaje interiorizado. En el año 1975, aparece la Encina: *Espacios milimetrados*, “Acotación de la Encina”, 1975, **(f.372)**. Estas obras de finales de los

setenta son ya un diálogo abierto con el soporte a través de procedimientos diversos como la acuarela, el óleo y el uso de escalas y medidas, se anticipa en *Lápiz plomo, 96,5 cm, 1974, (f.359)*, compuesta por rítmicas gradaciones de lápiz.

Si en estos trabajos el espacio en sí mismo, demarcado y concreto, ocupa el centro de interés y se caracteriza por el rigor compositivo y estructural, al final del periodo en los años ochenta Hernández Pijuan realiza entre otros un cuadrado clave, en que el artista ya ha decidido dejar la pequeña o minuciosa pincelada, es fiel a su teoría de que “lo conocido y lo repetitivo no lleva a ninguna parte, cansa y aburre” y, “decide buscar nuevos horizontes abriendo fronteras” y empieza a expansionar sus lienzos trasluciendo algo el fondo “como si éste se quisiera adueñar de la superficie”: tal como se puede ver en *Serie violetas y verdes, 1979, (f. 382)*.

Tercer período. Este es un período corto, pero fructífero, abarca desde 1980 hasta 1987.

En el año 1980, “la trama de pinceladas minuciosamente superpuestas se va abriendo, dejando vibrar el color de las capas inferiores”, en el año 1981: “la pincelada se abandona a la inmediatez. Recorridos a base de pequeñas manchas que establecen naturales trayectos visuales”. En el año 1983, “la mirada al paisaje se configura como un recorrido global a lo particular, de la referencia a las grandes superficies moduladas o vibrantes, pasa a la alusión a las plantas y flores, que concentran todas las sensaciones y a menudo nos hablan en voz baja”; en el año 1984, “comienza a trabajar la serie de cipreses” como signo de hospitalidad, Folquer, etc. Dirige los talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes de Madrid⁴⁵¹.

En el año 1981 es Premio Nacional de Artes Plásticas, en el año 1985 “Creu de Sant Jordi” concedida por la Generalitat de Cataluña. En éste

451 *Ibidem.*, p. 131.

su tercer período, se arriesga, con el aval de su prestigio de los años setenta y los correspondientes premios mencionados; al evolucionar "se expone", sus paisajes se requeteabren, con el riesgo de retroceder el camino andado, pero su quehacer y la historia no lo han juzgado así.

Hernández Pijuan en este período empieza a introducir nuevas formas en su pintura, persiguiendo los ritmos que le ofrecen los materiales, las pulsiones derivadas del gesto y del dibujo. Se va acercando más a la inmediatez de la ejecución, reclamando un diálogo más pronunciado con el soporte y con los valores exclusivamente plásticos.

El artista se aleja de la exuberancia cromática y la narratividad en ciertos aspectos literales tan característica de una época dominada por el patrón neoexpresionista. En los años ochenta el artista prosigue su camino, pero el auge de la figuración salvaje y neoexpresionista quizá influye en su regreso a un mayor grado de figuración.

Aparecen motivos como la flor: *A Sa Penya Roja* <<?>>, 1983, **(f.400)**; *Buganvilla a Son Servera II*, 1982, **(f.389)**; *Buganvilla n°3*, 1982, **(f.386)**; la catedral: *Catedral 4*, 1986, **(f.406)**; el patio: *Patio con ciprés*, 1986, **(f.408)**; el ciprés: *Cipreses de la Segarra*, 1985, **(f.404)**, el paisaje: *Paisaje negro cerrado*, 1986, **(f.410)**, etc., en los que la abstracción sigue presente pero que, al mismo tiempo, remiten a elementos referidos a aquel paisaje tan rememorado y característico en todo su trabajo, como por ejemplo: *Camíno de Canalet*, 1983, **(f. 399)**; la trama de pinceladas deja respirar el color de las capas inferiores hasta transformarse en manchas de color.

En la segunda mitad de los ochenta la materia se convierte en protagonista y el dibujo adopta un tono rotundo: *Catedral*, 1986, **(f.405)**; *Jarro con rosa*, 1986, **(f.412)**-, - *Flores sobre Nápoles*, 1988, **(f.421)**, donde aparece el marco como otra de las constantes compositivas del pintor, aparcando la etapa anterior sin enmarcar; rememora la idea china espacio/tierra unificados. El marco dentro del marco parece acotar un espacio en el que es posible la aparición de la pintura, en este caso el paisaje y sus dimensiones abstractas lingüísticas, o literales.

Cuarto período, desde 1987 hasta nuestros días.

En este período, en el año 1988 es Catedrático de Pintura en la Facultad de Bellas artes de la Universidad de Barcelona. En el año 1994 es Decano electo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. En el año 2000 es elegido Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Hernández Pijuan descubre su perspectiva conceptual a base de transparencias dibujando sobre diversas capas de color al óleo, con reminiscencias de la técnica del grabado y de su juventud, formando parte del grupo Silex.

Su mejor aportación a este período, son esas extensas capas al óleo surcadas por líneas esgrafiadas, obras que guardan relación con la pintura abstracta de Gerhard Richter (raspada, planchada y mezclada mediante espátula o rodillo). Así como alguna serigrafía del mallorquín Pere Joan (las irregulares líneas como surcos o temblores), y con algunos motivos de la pintura pigmea (los haces convergentes de rayas casi paralelas, los espacios ritmados por puntos).

A partir de 1987, sus obras son más de síntesis, que vienen a compendiar una serie de constantes y de rasgos característicos de su lenguaje, pero también aspectos nuevos, siendo tal vez la "tensión dibujo – pintura" el más significativo⁴⁵². El artista utiliza la técnica del grabado, dibujando con el carboncillo sobre el óleo húmedo: lo importante no es la técnica, sino como se expresa, que es lo que expresa y como se expresa, o como lo dice, no se trata de comprenderla, sino de "oírla".

Se presenta en el Centre Cultural Tecla Sala de l'Hospitalet de Llobregat la exposición *Pinturas 1972-1992*. Dirige uno de los talleres de pintura de Arteleku en San Sebastián. Decano, en funciones, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

Durante la década de los noventa Hernández pijuan retoma la complejidad textual de sus obras de finales de los setenta y principios de los ochenta. Cambia el pincel por la espátula y a veces por la brocha, y empieza a dibujar con el carboncillo más o menos grueso sobre el óleo

⁴⁵² *Ibidem.*, p. 132

húmedo, creando un diálogo cada vez más intenso y radical con el lienzo, ayudado por la pastosidad del óleo, añadiendo incluso a veces materia plástica para aumentar su pastosidad; sus transparencias pueden llegar a remitirnos a los nenúfares de Monet; - *Paisaje ocre II*, 1987, **(f.416)**-, en sus grandes cuadros podemos observar transparencias y filtraciones de materia, graduaciones de luz, la pastosidad del óleo, es decir, unas texturas con una presencia física indudable, incluso sensual, jamás una reproducción mecánica conseguirá procurar al espectador semejante cúmulo de percepciones.

En *Memoria de la Segarra II*, 1989, **(f.432)**, el artista enmarca por duplicado los espacios, en *El sol se pone en Comiols II*, 1990, **(f.442)**, en *Sol y lluvia sobre luz dorada*, 1990, **(f. 447)** y en *Nube y lluvia 5*, 1990, **(f.446)**, su sensibilidad flota en el ambiente con el espacio limitado. En el año 1990, realiza dos murales para el Pabellón de Sant Jordi del anillo Olímpico de Montjuic: *Flores para los campeones I*, 1990, **(f.448)**, el artista se recrea dibujando. El espacio de la tela adquiere un protagonismo total, tal como podemos ver en *Proyecto para un paisaje*, 1991, **(f.460)**.

En el año 1991, el Museo de Bellas Artes de Bilbao presenta y cataloga diez años de creación gráfica: *Obra Gráfica 1980-1990*. En el año 1993, realiza un techo mural para el Aula Ramón y Cajal de la Universidad de Barcelona, **(f.469bis)**, en los años noventa, sigue con la misma técnica, el dominio del color vuelve a ser casi absoluto y la aparición de la celosía en el año 1993, que cierra la ventana o la puerta al paso abierto desde el interior al exterior de los años ochenta, tal como podemos ver en *Granada nocturna*, 1993, **(f.470)**; encontramos en el museo de Perelada: *Vetro a Reticello*, s.XVI, **(fs.57-58)**, que rememora los cuadros de esta serie comentada; así como *Ornamental blanco*, 1992, **(f.463)** y *Sobre un paisaje verde*, 1992, **(f.465)**.

En el año 1993 realiza la exposición *Espacios de Silencio 1972-1992* se presenta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y en el Museo de Monterrey (Mexico). Algunas pinturas sugieren memoria de un viaje ya realizado, como *Granada nocturna*, (ya comentada), *Azulejos en la Alhambra*, 1994, **(f.474)**, en el que la aparición de la celosía cierra el

paso desde el interior hacia el exterior de los años ochenta. Sobre la celosía tirando del hilo, la llega a dividir dando lugar a lienzos como *Ornamental I*, (diptico), 2001, **(f.544)**; *Paisaje de la memoria 2*, 1999, **(f.522)**, pinturas cuyos esgrafiados remiten a los campos labrados que el pintor contempla o ha contemplado cerca de su casa de Folquer; *Espacio cruzado*, 1999, **(f.531)** y *Caminando I*, 2000, **(f.534)**, aunque también remiten a los jardines minerales de Kyoto, que el artista visitó en 1994. "Tornant a un Lloc Conegut", Maria Corral ayuda a consolidar esta cuarta etapa.

En el año 1995 realiza el comentado mural para la iglesia de Santa Maria de Castelldefels, **(f. 481bis)**, por encargo del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona, recordando entre otros lienzos el también comentado *Sobre un paisaje verde*, 1992, **(f.465)**. A continuación realiza *Como un campo labrado*, 1996, **(f.486)**; son ocupaciones del espacio con grafías casi iguales, paisajes de pintura tal vez de inspiración arquitectónica, pero donde el protagonismo del ritmo, la variación sobre un motivo, la tensión y la vibración, remiten a la música, como muchas obras de Paul Klee de menor formato y textura menos pastosa.

En los años noventa, la primacía del color vuelve a ser prácticamente absoluta y la aparición de la celosía cierra la ventana o la puerta, el paso abierto desde el interior al exterior de los años ochenta. Hernández Pijuan cultiva la memoria, pero no desde la nostalgia sino desde la "creación", desde el "sentimiento" que le empuja a buscar nuevas salidas a su inquietud creadora. Es Decano electo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

En los años 1995 –1997, sus obras participan de una estética característica de los últimos años, en que la densidad y la manera de trabajar la materia sobre el lienzo son los protagonistas, junto con el dibujo que conforma las "líneas formales". Surcos, caminos, montañas son

símbolos que forman su particular paisaje y lo hace realidad a partir de su experiencia pictórica⁴⁵³.

En el año 2000, es elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En este mismo año, pinta surcos, huellas, huellas en los límites, campos dorados, caminos, montañas, árbol, casa con jardín, memoria, ciruelo. En el año 2001 realiza ornamentos en los límites del lienzo; el árbol, el ciprés etc. En el año 2002, sus lienzos son simples, expresa huellas, rememora la memoria, rememora sus paisajes, piensa de nuevo en sus cipreses, son símbolos que forman su particular paisaje y lo hace realidad a partir de su experiencia pictórica. Sus lienzos son una alegre primavera, como por ejemplo *Caminando sobre blanco 3*, 2002, **(f.551)**, su brochazo contenido central, rememora *Tignes 2*, 1987, **(f.414)**.

En el año 2003 realiza obras recordando el pasado, enmarcadas con la espátula, como por ejemplo *Guarda si venes-7*, 2003, **(f.565)**; *Reencontrando un paisaje conocido 2*, 2003, **(f.566)**. Así mismo realiza la serie *En la piedra*, formada por 14 litografías sobre piedra estampadas en papel Japón contracolado sobre papel Arches de 400 gr., como por ejemplo *En la piedra*, nº 2, 2003, **(f.635)**; *En la piedra*, nº 6, 2003, **(f.636)**; *En la piedra*, nº 10, 2003, **(f. 637)**; *En la piedra*, nº 13, 2003, **(f.638)**; *En la piedra*, nº 11, 2003, **(f. 639)**.

Este mismo año, realiza una serie de pinturas para vajillas de porcelana en la factoría de Sargadelos, **(fs.567-568-569)**, los diversos dibujos realizados pueden recordar entre otros a *Memoria de la Alhambra*, 1994, **(f.472)** y *Paisaje de Agosto 2*, 2002, **(f.533)**.

En el año 2004, el Ayuntamiento de Barcelona le concede el Premi Ciutat de Barcelona de artes Plásticas⁴⁵⁴.

La obra de Hernández Pijuan, reconcilia "abstracción e imagen", "superficie y símbolo", "espacio y vacío". Hablar de evolución en su trabajo es referirse a un conjunto de giros, cuestionamientos e interrogaciones a través de los cuales el artista ha conseguido sobrepasar

453 *Ibidem.*, p. 132.

454 *Ibidem.*, p.132.

los límites estrictos del oficio pictórico y ensanchar la pintura hacia nuevos horizontes.

Como síntesis, Hernández Pijuan es un laboratorio de "Conceptos" (Sócrates), de Ideas (Platón) y de Lógica (Aristóteles), el artista es un científico del arte, (los científicos son los verdaderos poetas de este mundo)⁴⁵⁵; visto donde y en que lugar está la pintura actualmente, Hernández Pijuan es un investigador y "un creador clásico; una verdadera simbiosis de los tres mayores pensadores que ha tenido y tiene el planeta o pedrusco, supeditado al cosmos, dando vueltas alrededor del sistema solar, según nos expone Stephen Hawking ⁴⁵⁶.

Hernández Pijuan un pintor de la contemporaneidad

Hernández Pijuan es un pintor moderno; es moderno como lo fueron en su época el maestro de la Apocalipsis de San Severo; Giotto y Paolo Uccello. Giotto tenía, más que ningún otro artista anterior a él, la facultad de infundir solidez al espacio acotado y a sus figuras en dicho espacio acotado. Hay formas de arte muertas; el latín es una lengua muerta. De

455 MONTERO, Rosa. "Pobre Y". *El País*, martes 24 junio 2003, p. 64. "Los científicos son los verdaderos poetas de este mundo". Hay astrónomos que hablan de un Universo poblado de enanas rojas, matemáticos que inventan números imaginarios, físicos que buscan la medida del desorden. Todas esas frases son "conceptos". Son tan maravillosos y literarios como el mejor verso. La vida científica está llena de descubrimientos que podrían ser narrados como quien narra una novela y que son una fábula esencial de lo que somos. En el cromosoma Y: *Sin Título*, 1996, (f. 497), es donde reside la cosa de la hombría. El cromosoma X, el femenino, es como siete u ocho veces más grande que el masculino. Es un cromosoma de lo más resultón, con la equis claramente formada, peludito, orondo, potente. A su lado el cromosoma Y, no es más que un grumo impreciso, un botón peludo e indistinto, una pizca genética, un asquito de cromosoma. Es el más pequeño de todos (sólo tiene 78 genes, de los 30.000 que poseemos los humanos) y además buena parte de su material genético procede del cromosoma X (o sea Adán ha salido de Eva) y luego se ha "degenerado", dicen los científicos. Todos los cromosomas vienen en parejas, de manera que se pueden cuidar y atender y "curar" el uno al otro. El Y está solo, en la sopa genética, y por eso es tan pequeño y feo. Ha tenido que aprender a cuidar de sí mismo y a curarse por su cuenta. El Y, chico y duro, ha conseguido sobrevivir y arreglárselas pero pagando un precio considerable. Los cromosomas Y son pequeños y esmirriados, proceden en parte de una degeneración de nuestros lustrosos X y están mas solos que la una, yo es que les tengo como más apego a los varones.

456 HAWKING, Stephen. *Historia del tiempo: del big bang a los agujeros negros*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, p. 91. Físico británico, autor de trabajos teóricos sobre el universo y los agujeros negros en particular.

igual modo la estética del Renacimiento, en su espíritu y sus principios, es para nosotros una forma de arte muerta. Hay mucha más distancia de Hernández Pijuan a Cézanne que de Cézanne a Poussin.

Entre Cézanne y Poussin hay un matiz de diferencia. Entre Cézanne y Hernández Pijuan hay un mundo. Cézanne quería rehacer a Poussin del natural. Quería hacer del impresionismo “algo duradero como el arte de los museos”. El propio Matisse declara que “un artista debe darse cuenta, cuando razona, de que su cuadro es artificial, pero cuando pinta debe tener el sentimiento de que copia la naturaleza”. Hernández Pijuan no se preocupa cien por cien de copiar la naturaleza. “Para él es otro el problema, busca la verdad absoluta y eterna, la realidad en sí”⁴⁵⁷.

Después de recordar su trayectoria, es obligado realizar algunas consideraciones que tanto podrían ser previas como finales. Llama la atención, que en un panorama tan estricto como el español a la hora de agrupar a sus artistas “permanezca como defensor solitario de un proyecto”; incluso este convencionalismo consistente en unirlo a Rafols Casamada como vertiente más colorista de su generación, pierde sentido al analizar sus comportamientos (lo lírico quizás está más animado en Rafols Casamada, mientras que en Hernández Pijuan es una solución lírica más innata, casi intuitiva, más silenciosa, más creativa).

La soledad de Hernández Pijuan se nota también en sus sucesores: “no hay quien prosiga con garantías su línea de trabajo, aunque si muchos a los que afecta su espíritu”. También, aunque este territorio sea esquivo por naturaleza, pertenece a ese grupo especial de pintores a los que “los compañeros respetan”, y hay que pensar que tanto por la calidad de sus imágenes cuanto por el rigor de su propuesta y lo imperturbable de su actitud, aparte porque no decirlo, “del silencio con que da a conocer sus logros”.

Hernández Pijuan es un pintor mediterráneo implicado por las culturas de este entorno, el artista no puede negar “su vocación clásica, su gesto por la medida, por la armonía”. Se justifica así su entrada en procesos de

457 PERUCHO, Juan. “El arquero dubitativo” (como idea). *La Vanguardia*, Opinión. 9 Barcelona, septiembre 2002, p. 32.

restricción formal, aunque cuando empiezan a convertirse en sistema su vertiente vitalista los rechaza de pleno. Las referencias básicas parecen Italia en lo pictórico (las superficies de color, el contacto con la materia, la manera de cubrir las superficies, la gama de colores, la aparición de un dibujo esquemático, limpio y pleno) y La Segarra como paisaje (los campos de trigo antes que el agua).

En la visión del arte en el tiempo, a través del tiempo, se presta especial atención a cómo el arte ha abordado el tiempo en distintas épocas: solo dos culturas, “la occidental y la china, han personificado o definido el tiempo de forma permanente”. La segunda lo representa como un anciano, y de los mitos griegos y romanos que representan aspectos parciales del tiempo surge la personificación del tiempo en el arte occidental a finales de la edad media, cuando se ilustran los “Triunfos de Petrarca”, en cuya obra éste actúa como un destructor de vanidades humanas. El tiempo aparecerá a partir de entonces como un anciano alado provisto de una guadaña y un reloj de arena; lo que Napoleón transmitía a sus generales “el espacio se puede recuperar pero el tiempo no”.

El Barroco nos proporciona bellísimas alegorías, como la célebre “Danza de la música del tiempo”, de Poussin, exhibida en la Wallace Collection de Londres. También nos lega el apogeo de las vanitas, representación del “tempus fugit” y de la futilidad de las vanidades humanas. En el siglo XX se pasa de representar el futuro y el “pulvis revertetur”, a plasmar el presente mediante el “auge del paisajismo”. En este género, “el tiempo cíclico”, la sucesión de las estaciones forma parte de la naturaleza, mientras que “el tiempo lineal”, el envejecimiento humano, aparece plasmado en los retratos.

No sería exagerado buscar en la pintura de Joan Hernández Pijuan un equivalente a los órdenes clásicos, como tampoco interpretar su iconografía de un modo más o menos simbólico, empezando por ejemplo, y no solo por cuestiones de apariencia, por la proximidad al “autorretrato de la figura del ciprés”. Tampoco insistir en la importancia que concede al dibujo y al color, o la incidencia que tiene en la pintura su dedicación a la

obra gráfica. Visible ésta en la calidad de bajorrelieves de muchas de sus últimas composiciones, “cuando levanta la materia para dibujar un contorno, parece causa directa de la limpieza conceptual y la seguridad con la que acomete las telas”.

Harold Szeemann, comisario de arte suizo, director de la XXX Bienal de Venecia en el año 1960, afirmaba que “la obra de arte total es una utopía” y cuando le preguntaban sobre el aspecto teatral del arte actual, contesta que, si no fueran artistas de después del minimalismo, de después del conceptualismo, que consideran que la presentación es importante y que ésta forma parte de la obra, no hubiera sido posible usar todos aquellos espacios casi ruinosos del Arsenal”, y a la pregunta de si vivimos momentos de cambio en el arte, responde: “Es un período magnífico, que aún no es una revolución, pero que siento que indica que se va hacia una nueva cosa. Lo intuyo a través de todos estos jóvenes que vuelven a estar tan interesados en lo humano y precisamente por ello era una tentación tremenda el recurrir a la utopía social de Joseph Beuys, que hablaba siempre de la importancia de lo creativo y de la libertad, de que la suma de creatividades es el capital de la humanidad”; la Bienal de Venecia es la única que puede plantear este gran arco que une la utopía de Beuys con la de los jóvenes⁴⁵⁸.

Hernández Pijuan dice: “Me ha gustado preguntarme, quizá con demasiada frecuencia, que es y para que sirve la pintura, lo que me ha llevado a creer que aquello que he aprendido me aburre seguirlo. A pesar que pintar sin aventura debe ser una acción sin sentido alguno. Quizás esta 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”

A Hernández Pijuan le gusta la aventura, le aburre lo conocido y lo transitado y, como todo verdadero creador, se pregunta que es aquello que está haciendo. Pero lo más importante de todo no es esto, sino que ésta su simplicidad proviene de un hecho tan sencillo como es el de

458 SERRA, Catalina. “Harald Szeemann: La obra de arte es una utopía”, *El País*, Babelia. 2 de junio 2001, p. 25.

disponer, como si fuese un músico, unas notas sobre un pentagrama. Nos empuja para que pongamos todo nuestro sentimiento en mirar su pintura y resulta que de sus palabras podemos deducir que Hernández Pijuan no es más que un humilde músico. Como Beethoven, como Mozart, como Bach. Precisamente "Con música de Bach" se titulaba un poema de Miquel Martí Pol que Joan Hernández Pijuan ilustró y cuyos dos últimos versos eran estos:

"...declina el sol y alguien, lejano en el tiempo,
me regala generosamente la armonía" ⁴⁵⁹.

Juan Bufill nos recuerda que "Barcelona ha decidido iniciar el siglo XXI apostando claramente por un cierto arte de carácter conceptual, crítico, ideológico o sociológico, en detrimento de otras opciones posibles. Es un fenómeno llamativo y significativo, es una opción institucional que no se corresponde enteramente con la realidad del arte actual, del que realizan las últimas generaciones de artistas, que se distingue, entre otras cosas, por su diversidad y su independencia respecto a normativas dominantes. Una diversidad en la que por supuesto se incluye este arte conceptual que está en auge en muchos países y que en Cataluña ha sido importante durante las últimas décadas. Es positivo que una institución como el Macba se ocupe del arte conceptual catalán ausente en el Reina Sofía. Una actitud excluyente sería empobrecedora, el Macba establece el canon estético de lo que se considera el mejor arte contemporáneo, este canon influye en los artistas y en el mercado del país. Otra cuestión es lo que significa esta opción barcelonesa en el contexto del debate estético sobre el arte contemporáneo que ha de tener lugar en este inicio de siglo a escala internacional; de momento nos limitamos a seguir las consignas de la última Documenta, o coincidimos con ellas, lo cual puede llevar al error de crear una normativa dominante, una noción estrecha de lo artísticamente correcto que privilegie una opción estética mientras excluye las otras

459 En RODRIGUEZ, Ramón. *Hernández Pijuan: Mirar y sentir hasta escuchar la música, Hernández Pijuan 1987-1999*, Catálogo exposición, CajAstur, Oviedo, 1999, p. 22.

posibles. En este sentido, hay aspectos de las vanguardias históricas plenamente vigentes, su actitud experimental, liberadora, crítica y utópica, pero otros aspectos deberían darse ya por caducados, y especialmente esta actitud belicosa de unos ismos contra otros, muy característica de la época de las vanguardias históricas y que tuvo su correspondencia política en el surgimiento del fascismo, el nazismo y el comunismo, y en las vanguardias mundiales.

Las vanguardias históricas se rebelaron contra diversos aspectos restrictivos de unas sociedades y unas estéticas tradicionales, tuvieron que afirmarse luchando en contextos sociales más autoritarios y reprimidos que los que actualmente tenemos en los países occidentales y contribuyeron a esta liberación. La militancia excluyente se comprende en aquel contexto, pues era necesaria la autoafirmación para romper con las antiguas convenciones, pero parece absurdo que casi cien años después, ya en el siglo XXI, no seamos capaces de hacer uso, plenamente, de esta libertad conquistada y nos encerremos en nuevas normativas restrictivas.

Actualmente deberíamos llevar a cabo una liberación de aquella liberación, dejar de comportarnos como adolescentes ansiosos de gestos transgresores contra la autoridad y empezar a comportarnos como personas libres, que hacen uso de esta libertad con naturalidad. Muchos artistas ya lo han comprendido así y en las obras de las últimas generaciones conviven sin problemas las instalaciones objetuales o audiovisuales con los pequeños dibujos, los ensamblajes humorísticos con las fotografías abstractas, las reflexiones críticas con las expresiones poéticas, y la pintura sigue renovándose con las obras figurativas que incluyen componentes narrativos, metafóricos o conceptuales y con obras abstractas que experimentan con reacciones químicas y físicas, que aportan visiones influidas por los últimos descubrimientos científicos" ⁴⁶⁰.

A esta opinión añade que "es muy posible que el arte del siglo XXI se caracterice <por su capacidad de síntesis>, de conciliación de contrarios por la inclusión enriquecedora y no por la exclusión. Pero es en este

460 BUFILL, Juan. "Dos paisajes de pintura y territorios de óleo", *La Vanguardia*, miércoles, 19 de febrero 2003, p.32

momento cuando Barcelona se propone una especialización en un <arte mental y conceptual>, basado en la reflexión sociológica y no en la contemplación. En el año 1939 Joan Miró ya advirtió de los riesgos que comportan ciertas renunciadas: si no intentamos descubrir la esencia religiosa, el sentido mágico de las cosas, no haremos más que añadir nuevas fuentes de embrutecimiento a las que ya se ofrecen hoy en día a los pueblos. Y ahora mismo estas fuentes son más abundantes que entonces"⁴⁶¹.

En un reciente libro de Josep M. Espinás, este refiriéndose al arte dice: "Yo pienso que aquello que identifica una obra de arte es la creación de un ritmo, en el cine no sólo la belleza de las imágenes sino el ritmo de su montaje, en el teatro más que aquello que se dice, el ritmo escénico. En pintura, no tan solo la calidad de sus colores sino "la composición de un espacio, su ritmo"; en música, no es la producción de unos sonidos, sino el haber escogido un ritmo ordenado. En la narrativa, más que las palabras, las frases organizadas en una sucesión rítmica determinada, aquello que articula aquel movimiento tan sobrio es el rigor de la continuidad. La acumulación de gestos, de sonidos, de colores, de palabras no es nada; solo son acciones. La acción necesita un ritmo para que sea una obra de arte, o para que nos parezca arte a nosotros"⁴⁶².

La trayectoria del espacio pictórico de Hernández Pijuan es rítmica, actual, y convive fundiéndose entre todos estos entresijos contemporáneos del siglo XXI.

Llegando a la conclusión final de que la obra de Joan Hernández Pijuan está inmersa en nuestra propia vida cotidiana; en el transcurso de los años su obra no perecerá, siempre será actual; en la cultura en general, en las ciudades, en las calles, en los deportes etc.

461 BUFILL, Juan. "El arte del siglo XXI y la apuesta de Barcelona", *La Vanguardia*, Barcelona, viernes 14 de Septiembre 2001, p. 35.

462 ESPINÁS, Josep Maria. *Temps afegit*, Edicions La Campana, Barcelona, 2001, p. 38.

APÉNDICE DOCUMENTAL



**¡ Oh lluvia silenciosa, sin tormentas ni vientos,
lluvia mansa y serena de esquila y luz suave,
lluvia buena y pacífica que eres la verdadera,
la que amorosa y triste sobre las cosas caes!**

Federico Garcia Lorca.



Caminando sobre blanco 3, 2002, 146 x 125 cm., (f. 551).

I. ENTREVISTAS A JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.

Del Arco, 1965. - La Vanguardia, Barcelona 11 de junio, 1965.

-Juan Hernández Pijuan ha ganado el premio de la VI Exposición Internacional de Grabado de Lubiana, Yugoslavia...en grabado es el concurso más importante de Europa, el artista está dentro de un arte no figurativo; ganó recientemente el primer premio de pintura en la tercera Bienal de Zaragoza, y el premio de pintura en la Exposición "El deporte en la Bellas Artes".

Estando en la oposición, ¿te hace gracia que te premien?

H.P. "Reconozco que estoy en la oposición; el concurrir a exposiciones es expuesto, pero hay que afrontarlo de todas formas".

- Si no te premian, ¿son injustos?

H.P.- "Los premios dependen de circunstancias, muchas veces extrapictóricas".

- ¿Qué premiaron en Yugoslavia?

H.P.- "Un grabado".

- ¿Tema?

H.P.- "Un paisaje".

- Me lo enseña; no lo veo. Dos manchas; negro abajo, ocre arriba; un brochazo los une.

¿Hay intención?

H.P.- "Este pozo blanco que hay abajo – me indica – de intención asciende al cielo. Si vas por los Monegros, la franja de la carretera sube y parece que va a unirse al cielo".

- ¿Estás seguro que en Lubiana te han interpretado?

H.P.- "Han premiado un grabado, no un tema, ya te lo he dicho".

- También has dicho que premian muchas veces circunstancias extrapictóricas, ¿cuál es la tuya?-

H.P. "Mi circunstancia es que he mandado tres grabados, que no conozco personalmente a nadie del jurado, que ellos tampoco me conocen a mí, si hay circunstancia extrapictórica, la ignoro".

- ¿Tú sabes a dónde vas con tu pintura?

H.P.- "Si, creo saberlo. Hasta ahora he ido a una eliminación de anécdota, para dejarlo reducido a un pequeño signo. En este momento estoy trabajando un poco en sentido inverso: llevo este signo a una realidad más próxima a nosotros".

- No lo entiendo.

H.P.- "Antes había desnudado totalmente lo que podríamos llamar realidad visual. ¿Lo entiendes ahora?"

- No.

H.P.- "En un momento determinado me interesó la abstracción pura del arte por el arte. Hoy quiero humanizar mis signos".

- ¿Discurrir mucho para pintar poco?

H.P.- "No; yo creo que para el pintor lo importante es pintar. La misma pintura, si el pintor es inteligente, te va abriendo nuevas posibilidades, nuevos caminos; es entonces cuando discurre y selecciona".

- ¿Por qué este abuso del negro sin matices en tus obras, que parecen pizarras?

H.P.- "Yo, pictóricamente, trabajo exclusivamente con pintura, estoy en contra de los otros materiales, porque considero que la salvación de la 'pintura obra artística', está en la 'pintura materia'. En cuanto al negro, por el que realmente tengo preferencia, resume, para mí, todos los colores. Y en cuanto a lo de sin matices, o pizarra, que apuntas con mala idea, es precisamente para demostrar que 'con pintura pintura', se pueden hacer cuadros, colocando, junto a este negro, el pequeño motivo; de acuerdo con el espacio que marca la superficie negra".

- ¿Te conformas con esto, o no llegas a más?

H.P.- "Ya es bastante. El pintor hace lo que puede".

- ¿No te parece haber llegado a mucho habiendo barrido tanta cosa superflua en el cuadro?. Si sigues eliminando ¿quedará sólo el marco?

H.P.- "Si es por eliminación constructiva, puede ser una meta".

Antonio Figueruelo, 1968. El Noticiero Universal, Barcelona 4 de Noviembre de 1968.

Se aprecia en tu pintura – dice Figueruelo - una evolución sensible hacia el formalismo, incluso parece que recalcas con especial interés los valores “concretos” de la forma. Esa preocupación por la geometría que muestras en casi todas tus obras recientes son, a mi juicio, un dato significativo: ¿A qué se debe esta evolución?

H.P.- “En esta evolución, creo que es importante, ante todo, la posición del artista-hombre ante la vida. Del rigor con que afronta su obra y su propia vida. Del grado de inquietud, de inconformismo, que le desliga de todo prejuicio que pudiera tenerle sujeto a unos planteamientos ya sabidos y que indefectiblemente le llevarían a la academia. Aunque, claro está, esta evolución de que estamos hablando no es nunca radical, si no que, como tal evolución, necesita su tiempo.

- Es evidente que el arte es búsqueda constante de nuevas formas de expresión. Pero esta búsqueda está siempre condicionada por unas coordenadas culturales, sociales, etc., que influyen en el artista aunque, muchas veces, este mismo artista no sea consciente de tal influencia. En este sentido ¿hasta que punto te has sentido tú, como artista que busca nuevos caminos, expresión cultural del tiempo que nos ha tocado vivir?”.

H.P.- “Como artista, individualmente hablando, no me he planteado nunca la cuestión de si soy o no expresión cultural de mi tiempo; aunque por vivir y estar en él creo que no queda otra salida. Más bien creo que estando integrado en ese grupo de artistas que trabajan conscientes de su importancia en la sociedad actual, conscientes de que el arte no es un recurso para engalanar la vida, sino un recurso para dar a la vida una forma y un sentido, si creo que somos, en conjunto, expresión cultural de este tiempo”.

- Estoy de acuerdo en que el artista no debe estar al servicio de ningún propósito extra-artístico; “no tiene que ser” sino “es”. Ahora bien, este

reconocimiento supone, en principio, la aceptación de cierto fatalismo, es decir, dejarse arrastrar por las circunstancias socio-económicas y, en definitiva, hacer el juego al statu-quo. ¿Cómo romper este círculo vicioso respetando la verdadera libertad creadora del artista?

H.P.- “Si, yo también creo que el artista no tiene que ser, sino que es. Y claro, también creo que es ésta una pregunta que se muerde la cola. El artista actual defiende su verdadera libertad a pesar de.... Me explicaré: es innegable que las viejas formas y convenciones tienen gran fuerza, que la sociedad actual está siendo llevada a un mundo de alineación, a la tan traída y llevada ‘sociedad de consumo’ que ya empieza también a ‘consumir’ incluso lo que ‘va’ contra ella. Ahora bien, parte de esta sociedad, la que ama, necesita y lucha por la libertad, la que no tiene intereses en esa ‘sociedad de consumo’, la que cree que la prosperidad y el bienestar no consiste en el cambio de coche, lavadora o nevera; la que sabe que la televisión tiene un interruptor para abrir y cerrar; la que no cree que nuestro honor está en una competición más o menos deportiva, en fin, la que no acepta a ojos cerrados cuanto le dan, no se resignará nunca al “statu-quo” que citas. Y creo que es ahí, en ese no aceptar una exigencias específicas y en esa misma evolución de que antes hablábamos donde radica la verdadera libertad creadora del artista y de todas las disciplinas humanísticas”.

- El pintor, por otra parte, tiene una gran ventaja sobre otros artistas: la posibilidad ilimitada de emplear lo que se define como “libertad de expresión”. ¿No crees que, como contrapartida, esta ventaja os obliga a compromisos más concretos?

H.P.- “Pienso que esta ventaja de que me hablas no es, hasta cierto punto, tal ventaja. Quizá lo que ocurre es que en la escuela se nos enseña siempre a leer y a escribir, se nos inculca una cultura de grandes realidades y mitos del pasado y nunca, no creo que ahora suceda, al menos oficialmente se nos ha enseñado a comprender nuestra propia cultura, nuestro propio momento. Nunca, por otra parte, se ha enseñado a ‘leer’ el lenguaje de las artes y es quizás ahí donde puede radicar el tan traído y llevado tema del divorcio entre arte y sociedad: en esa creencia

general de que el arte no es más que un recurso para adornar y especular, y no para dar a la vida una forma y un sentido. Yo creo que es en ese no enseñar a 'leer' en arte donde radica la pretensión de convertirlo en un simple medio de propaganda o en un simple mito gratuito".

- Nos encontramos en un momento decisivo de la historia de la pintura. Parece que termina la época de la búsqueda por el conducto informal, abstracto, para retornar nuevamente a la figura. De todas formas se aprecia cierto desconcierto en los pintores: ¿Cómo te encuentras en estas circunstancias?

H.P.- "Contestaré tu pregunta en tres respuestas: 1º. No creo que estemos en un momento decisivo de la historia de la pintura, sino que creo que estamos en un momento más de la historia de la pintura. 2º. No termina la época de búsqueda por el conducto informal, abstracto, para retornar nuevamente a la figura, sino que más bien continúa la búsqueda por no importa que conducto. De ahí la libertad y la evolución de la expresión artística, y 3º. No creo tampoco en este desconcierto. Más bien lo traduzco en sana inquietud por encontrar nuevas y valiosas formas de expresión".

- Y aquí quedó esta breve incursión por el terreno de la que, un tanto pretenciosamente, podríamos denominar "filosofía del arte". *Bodegón con huevo*, 1967, (f.310). *Huevera con huevo*, 1968, (f.315).

Rosa Queralt, *Obra gráfica, 1954-1980*. La Polígrafa, Barcelona 1981. Catálogo exposición.

- Joan Hernández Pijuan, en el año 1964 inicia la nueva etapa de < La Cometa >, las estampas que acaba de grabar para Ediciones polígrafa y que se muestran en la exposición que conmemora su 50 aniversario. Hernández Pijuan "es uno de los pilares sobre los que se han asentado los primeros intentos de expansión del grabado español en el concierto internacional.

Con una inequívoca claridad en sus planteamientos, haciendo de rigor el motivo de su búsqueda. Hernández Pijuan se ha acercado al grabado, a la pintura o al dibujo con gran respeto y sensibilidad hacia cada uno de estos medios de expresión, utilizando los recursos de cada procedimiento a la vez que “estableciendo un diálogo fecundo y equilibrado entre todos ellos”.

Hoy centramos la conversación sobre su faceta de grabador.

- Empezaste a grabar en la Escuela de Bellas Artes y siempre destacaste la significación que tuvo encontrar allí a un maestro como Vila Arrufat.

H.P.- “Fue muy importante el hecho de coincidir con el artista que ‘grababa’. Y es que existe una gran diferencia entre el artista que graba y el grabador estricto. Ir al taller de grabado era sentir la libertad”.

- Después te fuiste a París a estudiar litografía.

H.P.- “En el taller de la escuela no se enseñaba litografía. Y precisamente en aquel momento empezó a propagarse de nuevo la litografía en Barcelona, sobre todo las obras de Clavé. La litografía tenía esa cosa dibujística, pictórica, tan brillante, con mucho color...comparándola con el grabado, éste resultaba mucho más duro y en cierto modo ya lo dominaba. Así que me fui a París y, evidentemente, ver las galerías de Saint- Germain llenas de litografías de Toulouse- Lautrec, de Picasso, no hizo más que reforzar el deseo de trabajar esta disciplina”.

- Técnicamente, ¿qué problemas y qué posibilidades se te plantearon al realizar las primeras obras gráficas?

H.P.- “Cuando sabes grabar hasta nivel uno, las posibilidades que ves son hasta uno. Lo que sí te planteas son cosas poco ortodoxas, miméticas, relacionadas con las texturas, con las calidades. Conseguir esta calidad o esta otra, hacer una mancha con pincel a lo Soulages o hacer un grafismo a lo Miró...Con el paso de los años y a medida que tienes más experiencias propias, vas volviéndote más ortodoxo, porque ves más claro qué quieres decir y cómo quieres decirlo, a priori ya no te interesan tanto las calidades. Éstas te vendrán dadas por lo que hagas, por el modo como grabes”.

- ¿Qué representó incorporarte al mundo de las ediciones a través de <Las Estampas de la Cometa>?

H.P.- "Acababa de conocer a Gustau Gili y la propuesta de hacer una edición que reemprendía una tradición como <La Cometa> fue muy estimulante. Aparte de la satisfacción de hacer una serie de litografías, tuvimos que enfrentarnos a bastantes problemas técnicos, rehabilitando una vieja prensa manual, buscando piedras litográficas grandes, trayendo papeles y tintas de Francia... la repercusión que tuvo ese proyecto al ser premiado en la Bienal de Ljubljana, pero en especial el reconocimiento a una obra que pretendía estar bien hecha, indiscutiblemente potenciaron nuestras respectivas andaduras".

- Otro editor de tu obra gráfica en los años sesenta fue la Sala Gaspar, que en esta década demostró ser la galería barcelonesa más activa en este campo.

H.P.- "Sí, pero la atención de los Gaspar al grabado ya venía de más lejos. En el período de posguerra tuvieron una actitud excepcional, en el sentido de que quizá fueron los únicos que se sensibilizaron y defendieron la obra sobre papel. Ninguna sala quería saber nada con el papel".

- ¿Sigues algún método en particular al plantearte un proyecto gráfico? ¿lo prevés anticipadamente? ¿O bien dejas un margen amplio a la improvisación?

H.P.- "Sí que me planteo previamente qué voy a hacer. Aunque después no se ajuste a lo previsto. Resulta otra cosa distinta. Y es que muchas veces te pones a grabar porque sientes deseos de hacerlo, pero no tienes el hábito, el hábito del día antes, estás frío. Y entonces es mejor disponer de alguna idea para saber por donde atacarás. A la que te pones a trabajar se inicia otro proceso y a menudo ocurre que no te sirve ningún apunte, ninguna nota. Es la plancha que está en marcha la que provoca la siguiente. Y no el dibujo que habías preparado. En este proceso de trabajo, las planchas que al comienzo habías visto muy claras a través del esbozo, muchas veces acabas eliminándolas. De hecho, es el proceso el que desencadena y desarrolla la obra".

- En una mesa redonda, hablando de grabado, surgió el tema de la colaboración entre el artista y el grabador-estampador. ¿Ves enriquecedora esta colaboración?

H.P.- “Evidentemente que puede serlo. Y siempre que se trate de un grabador que haya hecho su aprendizaje junto a un tórculo. Pero hay una diferencia entre un grabador-estampador, y un impresor que provenga de las artes gráficas. La percibes a nivel ‘sensible’. Es que hasta el olor es distinto. Aquella penetración de la tinta en el papel, aquella sensación de forzar el papel...En las actuales circunstancias, el grabador – estampador corre el riesgo de desaparecer, lo cual sería muy grave. Sin embargo, quien primero tiene que saber cómo servirse de las técnicas es el artista.

– Y me parece que hoy hay pocos artistas que sepan realmente cómo servirse de las técnicas”.

H.P.- “Muy pocos. La prueba la tienes en el escasísimo número de artistas que se atreven a trabajar el grabado en blanco y negro. El grabado tiene muchas posibilidades en una sola plancha, pero ello implica un proceso de preparación largo y a veces lento. Yo pienso que utilizar diez planchas para hacer un ‘aguafuerte’ es un contrasentido, es ir contra el mismo procedimiento. El ‘aguatinta’ es otra cosa, puedes modularla. Si con una punta grabas una línea sobre una plancha y la dejas una hora en el ácido, te dará una línea homogénea. Pero si cubres esta línea, la barnizas milímetro a milímetro, y la mordida es de una hora, pero dividida en seis, ocho o diez veces, esto te dará seis, ocho o diez tonos diferentes. Obtendrás una ‘vibración’, como si con el lápiz hubieras presionado con más o menos fuerza. No necesitas, en absoluto, diez planchas”.

- Has dicho muchas veces que, para ti, grabar es una especie de descanso. Un reposo estimulante porque, además, aportas conocimientos que has aprendido en la pintura o que has aprendido dibujando, y a la pintura y al dibujo aportas conocimientos que has aprendido grabando. ¿No crees que esto en parte se ha perdido?

H.P.- “Todo ha cambiado. Ahora no se hacen grabados, ahora se hacen ediciones. Antes, grabar era un medio por sí mismo, aunque se tratase de ilustrar un libro o preparar una edición de bibliófilo. Ahora se trata de hacer ediciones, de comercializar un producto. Este cambio de concepto es la diferencia fundamental. Hace unos años decías, <voy a

comprar unas planchas>. Tenías las planchas en el estudio y un día, de golpe, cuando tenías ganas, las cojías. Hoy, en general, vas a un taller a hacer unas planchas y te lo encuentras todo preparado. A mí me condiciona muchísimo tener gente esperando a que termine la plancha. A veces es terrorífico. Aquella sensación que hay que ser productivo, que aquello está costando mucho dinero. El otro día pensaba, <comprarás unas planchas, pequeñas, y las harás en el estudio>. El “entourage” de los grandes talleres me pesa enormemente”.

– Además, es magnífico cuando la estampa trasluce el goce sentido durante el proceso de trabajo.

H.P.- “Y tanto. Me acuerdo de unas puntas secas de Sunyer que vi, en Gaspar. Eran extraordinarias. O de la obra de Rembrandt. En un primer estado ves unas imágenes que, en el estado siguiente, han desaparecido, se han transformado. El artista está vivo, está funcionando, inmerso en el proceso. Sin hablar de las cárceles de Piranesi o de Picasso. ¡Qué sentido del ‘grabado’! ¡De la ‘punta seca’, de ‘aguatinta’, de ‘aguafuerte’, del ‘barniz blando’, qué sentido del todo! Y no se inventa nada...pero lo inventa todo. Como aquellos ‘linóleos en negativo’, con el último tiraje en blanco.....Picasso por ejemplo, nunca necesitó del color a la hora de grabar”.

– “Quizás el problema reside en que hoy es la imagen - y no el grabado como tal - de un pintor lo que se vende primordialmente. Y esto no puede obviarse.

H.P.- “Ahí radica una de las causas de la actual situación. No se potencia el grabado porque todo el mundo es consciente de que estas imágenes, sustitutivas del cuadro a un precio más bajo, comercialmente son el elemento clave. De ahí que a veces se pida a los artistas, <tráeme un dibujo y ya lo arreglaré>. De ahí que los artistas no se esfuercen demasiado en aprender a grabar y trabajen la gráfica como si se tratara de un dibujo o de un guache, porque después en el taller ya se resolverá de un modo u otro. ¿Qué vinculación tiene todo esto con el grabado?”.

- Los artistas, que normalmente se cuentan entre los pocos compradores de obra gráfica del país, ¿no adoptan la misma actitud de anteponer la imagen al rigor?

H.P.- "No lo sé. Yo no compraría una serigrafía de Saura. Pero, en cambio, he comprado la serie de los <Sueños> de Quevedo y <La cámara ardiente>. Y sí que compraría una 'serigrafía' de Sempere. Quizá no compraría un grabado con la tópica imagen mironiana y sí que compraría una de aquellas 'puntas secas' del 38. Y no es tanto una cuestión de imágenes. Los 'aguafuertes' y las pinturas de Morandi son imágenes casi iguales. Pero, cada una de sus obras está hecha desde ella y por ella misma, lo intuyes, y a nivel sensible te das cuenta de que no se está <traduciendo> una pintura a grabado o un grabado a pintura".

- ¿Fuera es muy distinta la situación?

H.P.- "Si y no. También se producen grandes cantidades de estampas para vender las imágenes en los grandes almacenes. Aunque, lo que sí existe es una minoría, mucho más numerosa que aquí, que ama el grabado, que lo sigue, que lo tiene en un cajón y lo mira. Un poco aquello que hablábamos un día que el grabado a lo mejor debería mirarse en las manos y no colgado delante de los ojos. En Suiza, en Alemania, en Francia...esta minoría existe. Y en Barcelona quizás existía y hemos dejado que se perdiera. Aquí siempre se hizo grabado. En las casas de las clases cultas encuentras grabados comprados hace años. La presencia de hombres como Mèlich, Pla, etc. no es casual. Una ciudad como Ginebra, con unos trescientos mil habitantes, tiene un Gabinete de Estampas. Y nuestro Conservatorio de la Artes del Libro funciona de un modo aislado, sin ningún apoyo desde la misma Barcelona".

- ¿Y en los Estados Unidos?

H.P.- "Los norteamericanos han recuperado y siguen recuperando este mundo del grabado artesanal, desde el papel, a las prensas litográficas, a los tórculos, a las viejas máquinas de imprimir, a los técnicos...Tamarind, Universal, Gemini..., estos talleres son un ejemplo. Además, allí los artistas siempre han trabajado con una gran libertad cualquier técnica. De cara al futuro, esta actitud norteamericana me parece la más válida entre

todas las posibles salidas. Han sabido sensibilizarse ante el problema y darle una solución. Entre nosotros, ¿quién se preocupa por el estado actual de la 'litografía'? ¿Qué medidas se toman?, y no se trata de sublimar el carácter artesanal de la gráfica. En absoluto. Yo no estoy en contra de los procedimientos mecánicos, a condición de que los artistas los usen en función de lo que quieren decir, llevándolos a su terreno, a su expresión. Como hacen Arakawa o Jasper Johns”.

- Dejando de lado esta opción de los norteamericanos, ¿cómo ves el futuro de la gráfica?

H.P.- “Dividido. Por un lado, el mundo de la decoración, especialmente hoteles, grandes oficinas, bancos...., para llenar las paredes de los cuales se compran quinientas o mil estampas y en cuyo caso los factores más importantes son el precio y luego la imagen. Y basta. En este caso da lo mismo que sean fotomecánicas. Por otro lado, son de prever las ediciones, que se encargarán expresamente a los artistas, que se realizarán en las mejores condiciones posibles y que comportarán meses de trabajo. Evidentemente, no servirán para decorar un banco o un hotel, en primer lugar porque está claro que por coste, nunca podrán competir con una reproducción offset”.

- ¿Qué papel otorgas a las ventas por suscripción que tanto proliferaron tiempo atrás?

H.P.- “¡Tienen tan poco que ver con el grabado en general! Un editor o un artista con veinte, cincuenta o cien amigos, a los que suscribe el coste de la edición y ya está. Lo cual no significa que aquel artista o aquel editor venga o siga después en el mundo de la gráfica. El comprador se cansa enseguida, se siente estafado”.

- ¿Podemos acabar haciendo un pequeño balance de tu andadura gráfica dentro de un contexto más general?. Cumplir cincuenta años parece que obliga a hacer balance.

H.P.- “No puedo quejarme, me fue bastante bien, me han animado y me han apoyado mucho: desde los Gili hasta Grupo Quince, cuando en 1976 decidieron exponer en su stand de la FIAC de París, y al año siguiente en la Feria de Bolonia, mis <Proyectos para un paisaje>, pasando por los

Muga, que han llevado mi gráfica a todo el mundo. También desde el exterior he recibido estímulos: los premios en las bienales, los encargos de ediciones, la exposición en el Gabinete de Estampas de Ginebra... Todo esto lo valoro muchísimo. No sé si de algún modo mi entusiasmo por el grabado contribuyó a desencadenar unas acciones o unas realizaciones determinadas. Lo que sí intenté firmemente fue evitar todos aquellos inventos o aventuras que en el fondo iban contra el grabado, luchar contra todo esto. Pero, no haciendo una defensa a ultranza, 'sino desde mi propia manera de ser y de sentir'. Y no creo que todavía haya empezado a grabar de verdad. Casi siempre quedo insatisfecho y pienso que, como grabador, estoy sólo empezando".

Sempronio, Autorretrato a dos, La Vanguardia, Barcelona, martes 24 de noviembre de 1987, (f.6).

Joan Hernández Pijuan. En el año 1987 "Sempronio" le entrevista y dice: Todos los pintores formalistas son personas formales, por descontado. Sin embargo, en la formalidad deben existir matices. Pero Joan Hernández Pijuan es formal en alto grado. Personudo incluso en la talla. Y por lo que al oficio concierne, sus pinceladas y sus toques de color son medidos al milímetro, llegando al extremo, en ocasiones, de consignar los números en el lienzo. El prurito de exactitud lo aplica asimismo a su situación en el arte del país:

H.P.-"Pertenezco a la que Cirici Pellicer llamó 'segona generació', correspondiente al espacio que media del Grupo Dau al Set a los actuales jóvenes maduros".

Sempronio - Formal, pues, y me atrevo a barruntar que algo solitario. Alérgico a cualquier asomo de bohemia. Dispuesto a no comportarse como la mayoría; su masía- ¿qué pintor no la posee?- no se ubica en ningún mundano rincón gerundense.

H.P.- "Paso los veranos en la Noguera, más arriba de Artesa de Segre. Carecemos de luz artificial. Calculo entonces, los irónicos comentarios

que, leído allí, nos despertó aquel histórico apagón eléctrico de Nueva York que paralizó totalmente la ciudad...”

- Asegura que el áspero paisaje que rodea su casa de campo le ayuda a reflexionar y a pintar.

H.P.- “Priva hoy la sensación de que, en arte, todo está hecho. Es cierto. No obstante, semejante sentimiento, en vez de descorazonarme, me estimula, me obliga a plantearme preguntas, me inspira.....”

“Todo está hecho. Pero lo que cuando se estaba cocinando conocíamos de segunda mano, hoy queda a nuestro alcance, ha penetrado en nuestras entretelas”.

- Afirma que los alumnos de ahora muestran un gran desparpajo en el mejor sentido de la palabra, que se ponen a dibujar y a pintar sin complejos, sin temor a represiones y a censuras.

H.P – “Opino que es un sustancial progreso, que ayuda decisivamente a la manifestación de la propia personalidad. A quién la posee, claro”.

- Hernández Pijuan la tiene. Evidenciada en lo más menudo. De su domicilio al monumento a Verdaguer, va siempre a pie a dar clase (Pedralbes). Una hora de menear las tabas por la Diagonal. Le pone en forma.

Habitado a los estífos de la Noguera, quizás (apunto yo) sólo le fastidien las luces.

Maya Aguiriano, *El espacio que dibuja el color*. Barcelona noviembre 1992.

Revisando textos que se han escrito sobre su obra, Rafael Santos Torroella titula, “El silencio de las cosas”.El espacio de las cosas, se podría también decir, están siempre en tu pintura.

H.P.- “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 Ávila concretamente, en el que ya remarco el borde, ya remarco el límite: *Paisaje de Ávila*, 1956, (f.301). Todo esto 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, y ‘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 -, debí hacer en una tarde, no sé, unos cuantos. Al día siguiente me puse a hacer una selección y me encontré en que me era muy difícil porque todos eran más o menos válidos. Me di cuenta de que eso no podía ser. Se me había convertido en un juego, en una elucubración y no sabía eso 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 las 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 cts" o "146 cts. 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.....".

- ¿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: tengo todavía el catálogo de 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 1957 y 1958, 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 veías 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 mi 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”.

- 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”.

- 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 *Marquesa 3*, 1983, (f.396). *Cipreses de la Segarra*, 1985, (f. 404).

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”.

- <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 él, diríamos. El 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 si pintaba siempre el gesto, 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 una 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. – (“La luz es fundamental en la historia del arte, en Velázquez, Caravaggio, Goya.....Graner, en todos los impresionistas.....Cuando miramos el fuego nuestra relación con esa luz es muy primaria.....me gusta separarme de ella, porque quiero que la luz hable por si misma. Es posible usar el poder de la luz. Los efectos físicos y espirituales están dentro de la luz. Jung hablaba de cinco tipos de hombres, uno de ellos es el volcánico...los volcanes relacionados con la historia del hombre, por ejemplo en Pompeya. En el volcán tienes fuego, luz, tienes nueva tierra, todos los elementos a excepción del agua....en una de las piezas que hice, entrabas a través del agua para salir al cielo....me gusta trabajar con luz y agua, te sumerges dentro del agua como te sumerges en la luz.....me gusta salir fuera de la tierra hacia el cielo”)⁴⁶³. Eran evidentemente espacios de pintura, pero eran también la imagen de un espacio”.

- 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 definición 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

463 TORRES, Mónica. James Turrel. “Los efectos espirituales y físicos están dentro de la luz”. *El País*, Barna 13 julio 2002, p. 37.

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".

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

H.P.- "Bueno, no es un timbre o una matización buscada. Evidentemente 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 a definir ese espacio".

"El espíritu ése de la inmediatez del apunte es el que siempre pretendo que esté en la obra terminada; el dibujo pequeño, donde rectificas mucho menos o donde la rectificación es total, ese climax 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 aquélla, 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".

- Huyes sin embargo de cualquier forma de expresionismo.

H.P.- "Siempre tenemos la referencia de que la pintura es algo en lo que el tu y 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".

- 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 que 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 eso 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".

- ¿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 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".

- <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?"

"Tu 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 lo mide con las manos, con la mirada, y esto le ayuda a acotarlo, para que toda esta superficie le esté jugando en lo que luego va a meter dentro. Yo diría que esto 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 muchas cosas. Porque el escultor (en el más tradicional, posiblemente ahora la escultura también haya 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".

- 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 los 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, porque 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 como 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 alejado del vacío, pienso yo, no sé".

Margarita Riviere, *Podemos mirar las cosas y no verlas en absoluto.* Barcelona, La Vanguardia, contraportada, jueves 9 enero 1997.

Margarita Riviere.- ¿Siempre quiso ser pintor?

Hernández Pijuan.- "Fui mal estudiante. A los 16 años entré a trabajar en un banco y entonces me di cuenta de que lo mío era el arte".

- El banco sirvió de reactivo.

H.P.- "Al contrario de tantos que querían quedarse toda la vida en un trabajo así, yo quise ir voluntario a la mili para acabar con ella. Debía ser 1951 cuando empecé Bellas Artes".

- ¿Qué se hacía entonces?

H.P.- "En Barcelona no ha existido otra academia que el postimpresionismo; eso es lo que hacía antes de empezar a descubrir cosas por mi cuenta. Debía ser en torno a los sesenta cuando, tras acabar Bellas Artes y volver de París, me desprendo de influencias inmediatas como el informalismo y empiezo a ser yo....."

- Recuerdo unos cuadros completamente verdes....

H.P.- "Debían ser de esta época. Vivía en una masía y vi, un trozo de un campo de trigo, lo pinté con todos sus matices". La exposición se llamó "Espais verds".

- ¿El campo, dice?

H.P.- "Un cuadro te arrastra a otro, el arte se mueve en círculo, es como las notas del pentagrama. En mis cuadros los espacios vacíos son muy importantes".

- ¿Que hay en un espacio vacío?

H.P.- "El *silencio*, la *tensión*".

- ¿Eso puede pintarse?

H.P.- "En *la vida* nos sobran cosas. Cuando sucedió el apagón de Nueva York pareció que se paralizaba el mundo; yo estaba en la masía donde no habíamos tenido nunca electricidad y pensé ¡qué barbaridad!. Vivimos tan tranquilos sin luz".

- La luz sirve para ver.

H.P.- “Una cosa es ver y otra mirar. Podemos mirar y no ver nada en absoluto”.

- Por ejemplo, el espacio vacío.....

H.P.- “Es lo que a mí me arrastra, mi paisaje próximo, me es difícil encasillarme. Creo que soy un pintor sintético”.

- ¿Eso es realismo o abstracción?

H.P.- “Realismo, hago una *síntesis* de lo que veo. Siempre me ha sorprendido quien pinta galaxias y cosas que no ha visto. Yo, pongo una lupa a un metro cuadrado o resumo un paisaje inmenso; lo que pretendo es plasmar lo que me *emociona*”.

- ¿Por qué se pinta?

H.P.- “Es un misterio. Ah! Se puede transformar la materia en algo visual que se convierte en una reflexión”.

- ¿Transformar es crear?

H.P.- “La palabra crear es demasiado ampulosa. Para mí, pintar es conocer. ¿Qué?. La realidad, *la vida*. Todo lo que sé, lo que soy, lo he aprendido pintando, la pintura me lo ha enseñado”.

- Ahora le toca enseñar a usted.

H.P.- “No; lo que se aprende no se puede enseñar y si se enseña algo es por la pasión que pones en ello. Lo que yo he aprendido no lo puedes traspasar y el arte no se hace sólo con técnica”.

- ¿No son una fábrica de artistas?

H.P.- “Imposible, el arte no necesita títulos. Pueden salir artistas y lo que sí se puede aprender es el sentido del arte a través de una gran diversidad de materias. De hecho, no hay tanta diferencia con lo que era antes Bellas Artes. Ahora se llama licenciatura, ese es el cambio. Y es una facultad divertidísima”.

- ¿Los alumnos van a divertirse, a ser licenciados o a ser artistas?

H.P.- “Llegan bastante vírgenes, no sé qué buscan exactamente. Imagino que quieren ser artistas y entonces se encuentran con la contradicción: ser licenciado, en la vida, sólo sirve para enseñar; no tanto

para hacer arte. Yo creo en el artista profesor, no en el profesor artista: la vida no se enseña, se vive”.

- Les dan libertad total.....

H.P.- “La libertad hay que ganársela, no todo vale. Vienen a aprender un lenguaje y aprender por sí solos: el artista parte de las tinieblas, esa es su búsqueda. Los jóvenes hoy son mucho mejores que lo que fuimos nosotros, tienen sentido crítico”.

- Vamos a tener buenos artistas, pues.

H.P.- “Cada generación cambia cada cinco o seis años. Antes se interesaban por estrategias, hoy, por el trabajo personal. En este mundo de la imagen la pintura tiene otros valores por ella misma: no sirve para ser reproducida”.

- Esto es muy elitista.

H.P.- “Es que el arte lo es. Es saber mirar y convertir la mirada en pensamiento. Pensar es una forma de mirar, aunque desde la razón por sí sola no se puede pintar...Igual que Internet no sirve para conocer los museos”.

- La mirada, la sensibilidad. Es lo contrario de una máquina:

Joan Hernández Pijuan: pintor, decano de Bellas Artes “La libertad cuesta”, concluye. Parece un hombre libre, fiel a sí mismo en el aprendizaje *de la vida* a través de la pintura: “Mirar es una forma de pensar”. No ha buscado, aunque la merece, una notoriedad que no parece importarle en absoluto.

Barcelonés, 66 años, aún recuerda “la siega ¡en lo que hoy es General Mitre!”. Desde 1992 “enseña a mirar”...¿Una fábrica de artistas?. “Imposible, el arte no necesita títulos. Se aprende un lenguaje”. En la era de la imagen el arte tiene mucho que decir.....

M^a Corral. Joan Hernández Pijuan- Tornant a un lloc conegut. 1972-2002, MACBA, Barcelona, 2002.

Es importante esta entrevista de Maria de Corral a Hernández Pijuan. Esta exposición en el MACBA implica todo el período de su obra desde 1972 (no desde 1950) hasta nuestros días y resume el sentir y el pensar del artista en esta trayectoria, así cómo el quehacer de su arte en el transcurso de estos años, consolidándole su cuarta etapa desde 1987.

Del Diario de Tolstoy: “El arte es uno de los medios para distinguir el bien del mal, así cómo uno de los medios para reconocer el bien”. “La valoración de algo como arte ‘está en el sentimiento de la mirada, pues ésta es la primera que ante un hecho nos hace creer o sentir si es bueno o no’, antes de valorar los motivos que nos da la razón (claro que en la razón está el listón cultural)”.

“En pintura, lo único que vale la pena no se puede explicar con palabras”. Georges Braque⁴⁶⁴.

Maria Corral .Conversación en voz baja.

Maria Corral- ¿Cómo se definiría, como un pintor o como un 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. La palabra artista desde siempre ha tenido para mi un significado muy ampuloso, y por esto siempre me he cualificado, hasta en el mismo carné de identidad, de pintor”.

- Qué circunstancias de su vida explican su decisión de ser artista o pintor?

H.P.- “Esto es muy difícil de explicar. En mi familia no hubo ninguno, ni por parte de padre ni por parte de madre, interesado por este tema. No sé si esto es extraño, pero sí que debe ser frecuente, porque he conocido

464 TOLSTOY, Lev: “Diarios” (1847-1894). Traducción Selma Ancida, Acantilado. Cuadernos Crema S.A. Barcelona 2002, p. 159.

mucha gente que se ha interesado por la pintura, por el arte, y que también son casos únicos en su familia. Yo diría que pueden ser como historias que probablemente no se heredan, 'que no se aprenden, sino que están'. Y, como es natural, empiezo no sabiendo nada, y continuo así durante unos cuantos años, intentando 'superar mi poca destreza a fuerza de voluntad'. Después, ya más tarde, cuando fui a Bellas Artes, me costaba mucho creerlo, cuando me decían como se tenía que pintar, todo aquello de la pincelada fluida, de tipo 'impresionista'. Probablemente en el transcurso de mis años de trabajo, de todos estos años, desde el principio, cuando era un pintor muy 'poco hábil-diría', hasta nada fácil, lo que he podido ir haciendo es intentar llevar la pintura a mi terreno".

- ¿ Se considera un pintor clásico, que se interesa por el orden, el equilibrio, la materia?

H.P.- "Sí, sí, y además trabajo, y desde siempre ha sido así, con materiales totalmente clásicos, como el óleo y el lienzo montado sobre bastidor, con la tela muy tensa, y frontal. Y añadiría que, al principio, con 'mucho orden, para mantener el equilibrio'; orden y equilibrio que después, en el trabajo, se pueden evidentemente romper. Siempre 'me ha gustado la pastosidad y la densidad visual del óleo-más que el acrílico' y el recorrido de la mano sobre esta materia. No me he movido nunca en otros terrenos, como la escultura, por ejemplo. Y cuando lo he intentado, no me lo he creído. Seguramente necesito, todavía, la superficie plana, las dos dimensiones".

- La naturaleza ha sido siempre su leit- motiv, al menos en los últimos treinta años. ¿Qué significa para Vd. la naturaleza?

H.P.- "Bien, mis raíces maternas, como ya he dicho, vienen del campo, muy estimado y muy especial, de toda esta parte de la Segarra. De muy pequeño, pasé una parte de los años de guerra y un cierto tiempo de la posguerra; y esta memoria de este espacio ('el orden, aprovechamiento de los márgenes, los muros de división, las cabañas, los espacios vacíos...') es un paisaje con unos elementos que son siempre unidades, que no están nunca en plural, donde puedes seguir claramente el recorrido de un

pájaro entre dos árboles. Todavía añadiría que a menudo pienso que este paisaje ha condicionado mi manera de ser y de vivir, y por este motivo también, está clara, mi manera de pintar. Y esto empezó a ser posible a partir del momento en que me desprendí de condicionamientos <culturales> que no me correspondían y tomé los míos propios".

- ¿Ha pensado alguna vez que puede ser considerado un artista obsesivo, por el hecho de utilizar sistemáticamente la naturaleza como referente?

H.P.- "Sí, lo he pensado, y quizás es cierto. De hecho, muchas veces he dicho que 'la pintura es una obsesión'; no sé si debe ser por esta dualidad en que 'se juntan pensamiento y manualidad', por esta transformación de una materia con la inteligencia del pintor".

"Ciertamente, a veces quiero escapar, salir de mi espacio, por aquello de no depender de un <estilo>. Pero siempre que empiezo un cuadro con voluntad de <romper>, se que al final saldrá ganando esta 'obsesión por mi orden'. En cambio, sí que 'intento siempre establecer un diálogo' con el cuadro- no un monólogo-, en el que no sea nada más yo el que tenga alguna cosa que decir, sino que 'el azar, lo imprevisto, o lo indeterminado', pueden tener un papel importante en el proceso de realización de la obra. Por esto, si estás abierto al diálogo, éste te puede abrir nuevos caminos, tanto 'conceptualmente' como 'formalmente'. En este 'diálogo', en ese descubrimiento de lo imprevisto, podrán ir creciendo nuevas formas de conocimiento".

"Yo no se si utilizo sistemáticamente la naturaleza como referente. Sí que a menudo está presente, pero es evidente que a veces no. Lo que pasa es que quizás mi pintura también se ha convertido ella misma en 'paisaje', ya sea por esta 'sensualidad y pastosidad' de la materia, por esta <tensión> paralela que me puede producir el paisaje, por la misma frontalidad del cuadro, y también, porque no, por los "formatos".

- ¿Cree que es importante crear un mundo personal? ¿Le ha inquietado esto? ¿Le preocupa la idea de ser trascendente, de dejar una huella, un sello, en una futura historia del arte?. ¿O bien cuando pinta los cuadros nacen y mueren en ellos mismos?

H.P.- “Bien, esta es una de las obsesiones que - franca y seriamente-, no me he planteado en absoluto. Lo que quizás si que pasa en mi recorrido es que, a medida que he ido encontrando mi <manera> y sin ninguna pretensión de ser diferente, se ha podido crear un cierto paralelismo entre mi manera de ser y mi pintura, pintura que, por el hecho de haber seguido siempre mi ‘propio dictado’, no ha estado demasiado ocupada en lo que debía hacer en cada momento. Esta debe ser la razón por la cual nunca me han podido ‘encasillar’ de una manera clara, ni tan solo desde esta crítica que se cuenta por décadas: los setenta, los ochenta o los noventa. No me han seleccionado casi nunca para ninguna exposición que se haya montado a partir de tendencias o de décadas; en estos momentos nada más recuerdo: ‘Pintura española’. Aspectos de una década, 1955-1965, en Madrid, y ‘Pintura dels setenta a Barcelona. Superficie i color’, en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, y puede ser alguna otra, probablemente 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 esto de la trascendencia, bien, no lo sé, no me preocupa demasiado. Creo que un cuadro es un cuadro y que empezará el recorrido <real> cuando sale del estudio, cuando al ser expuesto pase a ser <realmente> obra, y cuando el tiempo lo sitúe en su sitio”.

- ¿Qué artistas clásicos o contemporáneos le han servido para su arte o bien lo han inspirado, no solamente plásticamente, sino intelectualmente o por su actitud?

H.P.- “Clásicos, no lo sé. Ha veces han dicho que una referencia puede ser Zurbarán. De la pintura contemporánea es evidente que ha habido cosas que me han tocado más de cerca, y en diferentes momentos algunos artistas me han interesado e influido mucho. Como a mucha gente de mi generación, durante los años sesenta me marcó el expresionismo abstracto. Después, mucho más tarde, cuando empecé a ser yo, creo que ‘actitudes como Fontana’ o ‘Twombly’, con esta especie de ‘desvergüenza’ en la ‘realización’ del cuadro, y quizás “Morandi, por su silencio”, marcaron, efectivamente, mi trayectoria. Hay una fotografía

maravillosa de Fontana, de espaldas, con una hermillita negra y camisa blanca un poco arremangada, con un cutter en la mano, plantado delante de una tela en blanco, con los pies un poco separados, que define perfectamente <su> tiempo de <pintura>. Y en relación con mi obra, te puedo decir que es como si 'cada vez me interesara menos alargar el tiempo de realización'; como si me interesara más el momento de 'empezar y acabar, aprovechar este tiempo maravilloso de tensión'. Sin ser un <connaissanceur>, quizás tengo más 'referencias de las artes primitivas o populares', por la cual cosa vuelven, de nuevo, al campo".

- Volviendo a su respuesta anterior, cuando dice que aquello que le interesa es el cuadro empezado y acabado. ¿Esto quiere decir que no le interesa el proceso?. Yo creía que en cierta manera el proceso era determinante en su obra, ya que usted pinta con óleo, que tarda mucho en secarse, sus pinturas tienen muchas capas de color y sobre estas dibuja de una manera muy espontánea y muy inmediata. ¿Cómo es que dice que no le interesa el proceso?.

H.P.- "Pues sí, el proceso me interesa cada vez menos en el sentido de las diferentes sesiones, de coger y de volver a coger el cuadro. Intentaré explicarme: estos cuadros grandes que tengo por aquí tienen muy poco tiempo de trabajo material. Cuando empiezo a poner color lo hago porque esto ya tiene sentido, y entonces todo ocurre escalonadamente y provocado por lo que ya hay en la tela, con decisiones muy rápidas, hasta que sitúo, provocado por la misma materia, este dibujo o esta acotación. Y el óleo, porque se seca poco a poco y por su pastosidad, deja que un color penetre en el otro y 'me permite esta incisión con el carboncillo o con la espátula', continúa siendo mi material idóneo. Intento trabajar con la tensión de estos tiempos de pintura, así que dejo el cuadro, está allí. Esta otra reflexión, en otro tiempo, quizás nada más me sirve para quedármelo o para eliminarlo y volver a empezar".

- ¿Ha ido cambiando?

H.P.- "Sí, pero no tanto en la actitud de los setenta. En los setenta 'trabajaba muy lentamente', y aquello que buscaba me lo exigía; pero también tenía que empezar y acabar toda la superficie, y también tenía

que pintar las superposiciones sin dejar secar las capas inferiores, por aquello de la penetración de un color en el otro. Quizás ya intentaba eliminar todo lo que podía hacer visible el 'proceso' para dar una impresión de naturalidad. La visibilidad del proceso ha ido quedando casi siempre en los márgenes, los límites del cuadro".

- ¿Qué ha supuesto para usted la práctica de la enseñanza?

H.P. "Dejando de lado algunos de los problemas que puede comportar la misma organización universitaria, he de decirte que fue y continúa siendo-soy profesor emérito-un tiempo muy bonito. En primer lugar, porque he aprendido mucho más enseñando que cuando me enseñaban. 'He aprendido, diría, 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 probablemente he puesto 'pasión', y es posible que esta pasión haya servido para alguna cosa a los alumnos. A mí, personalmente, me ha servido para aprender a mirar y traducir esta mirada en palabras, para que la palabra no quede en una expresión vacía. En fin, ya sabes... 'espacio, textura, atmósfera, ajustar la palabra y quizás el silencio que hay en el cuadro'. Me ha servido para 'ver-intentando comprender-los cambios de conceptos, de pensamiento, de lenguajes que se han dado con el paso de diferentes generaciones'. Me ha servido también para conocer gente con muchas ganas de aprender. Tengo muchos y buenos amigos entre los alumnos: hay algunos-bastantes- que son buenos artistas, otros que se han dedicado a la enseñanza, y otros que continúan en esta lucha. Y seguro que también me ha ayudado a no envejecer demasiado deprisa".

- ¿Qué diferencias fundamentales hay, según usted, entre la pintura, el dibujo y el grabado a la hora de hacerlos servir para expresarse?

H.P.- "Para mí hay evidentemente un concepto que es el <pal de paller> (el palo del pajar), 'el que lo sostiene todo'. El resto son técnicas diferentes o maneras diferenciadas de afrontar el cambio de técnica, el cambio de soporte. Cuando estoy delante del cuadro, he de afrontar la materialidad de la pasta, el color, la sensualidad de la materia, la dureza de la tela y esta <otra> tensión. En el dibujo hay más proximidad y esta

otra sensualidad del tacto del papel. Aquello que a veces hemos llamado la piel de la pintura”.

“El grabado es diferente, y aún que el concepto y la imagen son los de uno mismo, ha de conservar sus propias cualidades técnicas y no intentar imitar las de la pintura o las del mismo dibujo. El grabado tiene otro tiempo, otro soporte, una técnica no tan inmediata, y depende de una estampación posterior. Y, todavía aunque puede parecer una tontería, la pintura ha de ser pintura, el dibujo, dibujo, y el grabado, grabado. Normalmente mis tiempos de grabado son tiempos de reposo de la densidad de la pintura, y quizás ésta ha recibido más influencia del grabado, que no éste de la pintura. Ésta pequeña diferencia empieza, como siempre, en la actitud con la cual te enfrentas con el soporte”.

- Espacio, color y luz son los elementos que entretienen su pintura. ¿Considera que son también los elementos básicos de su arte?

H.P.- “A menudo pienso que mi pintura está a caballo entre aquello que podríamos llamar ‘figuración y abstracción’. Y, curiosamente, sin ser un pintor de paisaje de una manera tradicional, este espacio-¿abstracto?-que pinto, se reconoce como un espacio de mi paisaje. Y este espacio, aunque mis cuadros sean blancos, negros, amarillos, sienas o verdes, se reconoce que pertenecen a este paisaje. Remo Guidieri, cuando escribía un ensayo sobre mi obra, quiso conocer Folquer, quiso ver <mis campos>. Íbamos hablando en el coche y al subir hacia Cervera, la capital de la Segarra, me dijo: <Uy! para!. Me parece que estamos en tu territorio>. Pasó lo mismo con la galerista Jutta Müller hace un par de meses, cuando vino para seleccionar mis obras para Colonia. Son personas de otras latitudes, gentes no familiarizadas con este paisaje, y reconocieron el raro fondo de mi pintura. Me ha pasado lo mismo con la gente del país. Así, pues, espacio, color y luz, aunque no son imitativos, sí que entretienen mi pintura, y añadiría otros conceptos más abstractos, como ‘tensión, sensualidad y tactilidad’, conceptos que también <siento> en este paisaje. Hay otra razón, un poco alejada de esto que me preguntas, que puede ayudar también a definirlo. Es una cosa que pensé este verano, cuando con mi hija Elvira recorríamos los pueblos de esta comarca: el paisaje de la

Segarra es mayoritariamente ondulado, los pueblos están encima, 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 la colina del castillo, y en el verano todo se inundaba de una luz dorada, como en monocromía”.

- Diversas veces he comentado 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 tanto como el verde de la hierba y el trigo cuando empieza a crecer, a lo largo de todo un día, o el ocre del trigo maduro o el campo rastrillado después de la siega, pero al mismo tiempo es una cosa que se va reproduciendo en determinadas estaciones del año y que es prácticamente igual desde hace siglos. ¿Le interesa esta permanencia en el tiempo, además del instante efímero?

H.P.- “A ver, si continuamos hablando de paisaje te diré que, para mi, este paisaje por donde he pasado, paseado y estado centenares de veces, siendo igual o siendo el mismo, siempre puede ser diferente, siempre hay este momento en que la luz cambia, en que el horizonte es más nítido. Hay una escena en la película *Smoke* que lo explica muy bien. Hay un personaje, el estanquero, que hace fotografías, fotografías tomadas cada día a la misma hora y desde un mismo sitio. Un día las enseña al otro protagonista, el escritor, que las mira y las va pasando cada vez más rápido, hasta que el fotógrafo le pregunta: ¿Porqué vas tan rápido?. Por qué siempre es la misma, le contesta el escritor. No, le dice el fotógrafo, ‘todas son diferentes, porque ha cambiado la luz, porque hay otro personaje’. Recuerdas esta escena?. Y, además, volviendo a tu pregunta, yo diría que un cuadro no es efímero, y que su permanencia en el tiempo dependerá, no solamente de su cualidad sino también de su *verdad*”.

- ¿Quiere reproducir la naturaleza o las emociones que le produce la naturaleza, o bien le interesa más crear su propia naturaleza?

H.P.- “No sé si ‘la emoción es reproducible’, pero sí creo que puede estar presente en un cuadro. Hay una cosa que es cierta: me parece que

es evidente que 'yo no tengo el deseo de reproducir la naturaleza', quizás sí de intentar meter dentro del cuadro la 'emoción' que esta naturaleza me puede reproducir. Y por esto, quizás, lo que es paisaje es mi pintura.

- ¿Le interesa expresar o mostrar alguna cosa precisa?. ¿Que las formas sean claras?. ¿O prefiere jugar con los sugerimientos e intentar despertar la imaginación del espectador, seducirlo?

H.P.- "Mi pretensión es ser lo más 'preciso' posible. Aquello que para mí puede ser un resultado muy claro, es evidente que para el espectador puede no serlo. 'Pero al espectador le puede costar más comprender este lenguaje, sobretodo cuando este lenguaje es <muy claro> y no admite, igual que el mío, lecturas grandilocuentes ni búsquedas de significados ocultos'. He de decir, pero, que el espectador, aunque poco a poco, ha ido entrando y ha ido comprendiendo".

- Casi siempre se habla de su pintura como la pintura del silencio o la pintura silenciosa, cosa que no he entendido nunca. Para mí, es de una elocuencia abrumadora, sin estridencias, claro. 'Es más una conversación en voz baja', me inspira siempre una necesidad de diálogo, de compartir sensaciones, de vivir los momentos. ¿Puede tener alguna cosa que ver este silencio con la dificultad de explicar su obra, o la imposibilidad de reproducirla?

H.P.- "Yo entendería mejor esto de la pintura de 'silencio' más que pintura silenciosa, pero me gusta más tu definición de 'conversación en voz baja', de compartir 'sensaciones', de vivir momentos concretos que, me parece recordar, ya dijiste en una presentación improvisada con motivo de una exposición mía en el Museo Reina Sofía. Y no sé si hay dificultad para explicar mi obra. Lo que sí es difícil es reproducirla. La reproducción ofrecerá la imagen, pero no la 'tensión', ni, sobretodo, 'el formato', cosa que es muy importante en mi trabajo; muchas veces lo que te cuelgan son tópicos que normalmente van creciendo. Puede ser esto del silencio que viene de aquella exposición en el Reina Sofía, Espais de silenci, y porque mucha de la pintura de la que podríamos llamar 'la meva generació se ha movido en el ruido'. Y yo aparezco en superficies muy desnudas, y como tu misma dices, < de conversación en voz baja>; y, de

la conversación en voz baja al silencio, hay muy poca distancia, aunque sí que está. Quizás te puedo responder esta pregunta con una anécdota maravillosa: hace unos cuantos años exponía en Chicago, y durante la visita obligada a 'l'Art Instituto' se me acercó una señora y me preguntó si yo era español, ya que no le sonaba a español la lengua que yo hablaba con mi mujer. Le contesté que era y hablaba catalán, y entonces me preguntó si yo era pintor, ya que el día antes había visto mi obra en la Feria y que 'mis cuadros eran igual que yo'. Y sí, creo que 'los cuadros son iguales que el que los pinta'. Los míos <andan poco a poco, sin hacer demasiado ruido, no empujan, y tienen frente la vida la misma actitud que yo>".

- ¿Que sensación le da el haber estado más apreciado y más entendido en el extranjero que en España? Aquí su obra y su persona han merecido siempre un gran respeto, pero su pintura ha tardado mucho en ser comprendida y apreciada por el público y los coleccionistas españoles.

H.P. "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. El coleccionista ha buscado demasiado a menudo el cuadro que él habría querido pintar, el que ya <sabía>, y esto ha condicionado mucho a los pintores. Es cierto que ahora las cosas han cambiado, y mucho. Pero, en referencia a mi obra, también es cierto que fuera ha tenido y continúa teniendo una gran comprensión. He de reconocer también que aquí siempre me han respetado, sobretodo los pintores, y los pintores de generaciones más jóvenes que la mía, y esto es muy estimulante. Y, aunque he tardado en ser comprendido por el público y el coleccionismo español, ahora también creo que es estimulante continuar creciendo, a mi edad y en mi propia casa, sin haber renunciado a mí mismo".

- Hábleme de su pintura de los noventa, de esta insistencia en el color blanco, de la delimitación de sus cuadros-ya sea por la línea dibujada, ya sea por la que aparentemente las capas de pintura surgen por las orillas-, también de la utilización de las líneas, de los surcos del campo, de los caminos.....

H.P.- “Me enamoré del blanco, probablemente porque lo entendí y me apasionó. Este < no color>, la misma dureza que presenta delante de los colores más cálidos y brillantes o sugeridores. Porque es el principio de la <gama>. No lo sé, la realidad es que me lo encontré buscando los plateados del sol rasante sobre los trigales y me lo quedé, quizás porque no es 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 el vacío y darle sentido. Alguien dijo que era una protección de mi mismo. Hay también una cuestión de mi propio orden. Cuando estoy trabajando con el cuadro casi nunca <arreglo> los finales; y esto de no llegar al borde, esto de dejar ver las <entrañas> del cuadro en los límites ha ido dibujando lo que podríamos llamar <mi estilo>. En cuanto a los surcos, los caminos y algunos otros <temas> míos, no son más que la <transposición de mi caminar>”.

- ¿En que medida han podido influir en su pintura otras disciplinas artísticas, cómo la música, la literatura, la poesía, el teatro o el cine?

H.P.- “Quizás sí que me han influido la literatura, la poesía y la prosa poética. La literatura que me interesa más ‘es la que no explica casi nada’, la que no pretende relatar grandes cosas. Me pasa una cosa parecida con el cine y con el teatro, aunque en el cine me considero más espectador. Escucho música, pero no cuando trabajo. Y de la música, podría decir lo mismo que me dijo Paco Ibañez el otro día en un concierto, en que alguien chilló que no se oía: ‘Yo no canto para que se me escuche, canto para que se me sienta’. También soy muy sensible al <espacio de la arquitectura>”.

- Y vivir en la ciudad no le afecta a la hora de meterse dentro del estudio y pintar?

H.P.- “Meterme dentro del estudio y <esperar esta hora de pintar es mi vida>, y la ciudad me ofrece, entre muchas otras cosas, ‘la tensión’, el debate y también diría una realidad de la cual no he querido prescindir. ‘Tensión y realidad’, que continúan siendo necesarias para mi trabajo”.

- Y, para acabar, ¿qué es la pintura hoy en día?

H.P.- "Vaya..... tema difícil. Pero te digo que está allí, que continuará siendo y que continuará habiendo buena pintura. Es un 'lenguaje', y como tal, es perfectamente válido. Quizás lo que pasa es que 'demasiado a menudo se confunde la pintura con la imagen', no se ha de confundir con lo que quizás hoy entendemos por imagen. La pintura no es reproducible y es 'táctil', tiene la necesidad de ser vista desde ella misma, y en ella siempre será más importante 'el como está dicho, que lo que se quiere decir'. Será más importante el 'cómo, que la idea'. Une lo que es manual con lo que es intelectual, y esto siempre ha creado pensamiento".

- Indiscutiblemente, la pintura continúa existiendo, pero su lenguaje hoy es más cerrado: suele hablar de ella misma, del mismo hecho de pintar. La imagen (fotografía o video) parece como si pudiera expresar cosas más complejas o ser más narrativa. Pero últimamente voy viendo muchos artistas que utilizan la fotografía o el vídeo para hablar de pintura, es decir, para, en cierta manera, pintar. Parece como si les interesara la pintura o su lenguaje, pero que no supieran o no quisieran utilizar los métodos tradicionales.

H.P.- "Estas dos últimas preguntas son las que ahora se hacen siempre a la pintura. No he leído nunca una entrevista con gentes de otros soportes, a quien de entrada se les cuestione el medio que utilizan. Pero sí que es cierto que la pintura hoy habla más de ella misma. No creo que esto sea malo, sino bien al contrario, ya que la coloca donde ha de estar, donde ha estado siempre, ya que siempre se ha valorado más, cómo te comentaba antes, cómo estaba pintada que lo que expresaba . No creo que tenga que ser narrativa y, en cambio, si que ha de 'provocar sentimientos inherentes a ella'. Puede ser la imagen (fotografía y vídeo) ha de ser, o puede ser más compleja y narrativa, porque parte de otros soportes en los cuales creo que es más importante la idea que no como está realizada".

Isabel Sucunza⁴⁶⁵. Joan Hernández Pijuan es paisajista, Barcelona 14 febrero 2003.

Isabel Sucunza- Es difícil encasillarle en un estilo, en un movimiento o en una tendencia artística, pero esto sí que lo tiene claro: “Yo parto del paisaje”. Hasta el 23 de marzo en el Macba.

Hernández Pijuan - “Quería buscar una forma de decir, y encontré una forma de pintar”.

- ¿Ha tenido mucho que decir en el montaje de esta exposición?

H.P.- “María Corral me propuso que yo hiciera una especie de gabinete de dibujos. Desde el principio tenía claro que no pondría nada en la pared de la derecha. Me parecía que así le daría un cierto grado de intimidad, pero a la vez una pared blanca me parecía absurda. La pinté de verde”

“Un trabajo fantástico porque la exposición sigue un recorrido natural, desde los cuadros de los 70 hasta los más actuales, pero también se puede ver a la inversa; una vez has visto todo, dar la vuelta e ir recuperando cosas”.

“Además, normalmente, en un museo, casi nunca se ve este tipo de trabajos íntimos que provocan esta sensación de proximidad; de tener que acercarte mucho a las cosas para verlas”

“Una exposición en el Macba. Durante todo este tiempo piensas que se van a recuperar obras que hace años que no has visto y te preguntas cómo habrán aguantado el paso del tiempo. El tiempo es terrible. Ahora ya están expuestas y veo que ahí siguen todavía. Así que estoy contento”.

“Mi exposición de hace diez años en el Reina Sofía que recogía mi obra desde el año 1972, fue clave en mi trabajo. Dicen que es entonces cuando empiezo a ser realmente yo. Cuando mis influencias del principio van desapareciendo, mis influencias siempre están al fondo. A mí lo que no me gusta son las retrospectivas históricas. Son aburridísimas, ¡no se acaban nunca!”.

- Dicen que es muy difícil encasillar su obra en un estilo pictórico.

465 SUCUNZA, Isabel. “Debería buscar una forma de decir y encontré una forma de pintar”. *La Guía del Ocio*, Entrevista a Joan Hernández Pijuan, Barcelona, 14 febrero 2003.

H.P.- "Yo he llevado la pintura a mi terreno. 'Quería buscarme una forma de decir, y he acabado encontrando una forma de pintar'. La gente dice que Monet es un pintor serio, ¿no?, pues yo, cuando me veo pintando así (gestos de pincelada rápida), no me creo; enseguida vuelvo para atrás, a mi terreno, a esa forma de ver la pintura que sé que es más yo".

- Pero en sus cuadros de hace veinte años sí se ven ciertas influencias: minimalismo.

H.P.- "El minimalismo es una teoría y yo nunca he sido un pintor tan intelectual como para practicarla. Así que esos cuadros que algunos califican de minimalistas yo creo que los pinté en mi época más figurativa: partía de campos, prescindía de horizontes. En los pequeños dibujos se ve bien este proceso, y todo esto, para el pintor 'minimal', es pecado mortal; ¡partir de la realidad...!. Recuerdo que en 1979, en el catálogo de una exposición de mi obra, había un texto que hablaba sobre el paisaje. René Metras me decía: 'Pero ¿no piensas que hablar del paisaje actualmente es no correcto, que no está de moda?'. Yo le decía: '¡Qué le voy a hacer, si yo parto del paisaje...?' Se hace siempre camino al andar. Puede que un día estés fuera de las corrientes que en ese momento se llevan, después vuelves a entrar, después sales otra vez...Pero la pintura siempre está por encima de todo esto".

"Suena a buena lección para los artistas jóvenes: ahora hay muchísima prisa por afiliarse a algo y, dentro del grupo, forjarse un estilo para destacar rápidamente entre ellos..."

"Bueno, eso es cosa de estos tiempos...Todo el mundo busca destacar. Cuando yo, que no venía del mundo cultural ni del arte en absoluto, empezaba a pintar, no tenía claro nada. De hecho, sólo había una cosa que sabía seguro y era que, a lo mejor, cuando tuviera 50 años, podía hacer las cosas bien. Nadie pensaba en absoluto que a los 23 años iba a triunfar, a salir en la portada del ¡Hola!...Claro, ahora ser joven, triunfar...Todo ha cogido otro carácter".

Nicolás Minuera, Relevos, Caja Madrid, 22 de enero 2004 – 7 de marzo 2004.

Hernández Pijuan – “¡Soy clásico porque trabajo con elementos clásicos!. Necesito que la tela esté clavada en el bastidor. No puedo pintar sobre la tela suelta y luego clavarla, porque tengo que tener claros los límites del cuadro. Trabajo con el lienzo, clásico. Trabajo con óleos y acuarelas, clásico. Pero lo clásico no lo determinan los elementos con los que trabajas, sino el resultado. No creo que el soporte otorgue mayor modernidad.....trabajo con óleo porque necesito unos tiempos de secado mucho más lentos y porque me da una textura visual más penetrable para lo que yo busco”.

“En la relación con el lienzo me gusta mucho la desfachatez. Los pintores como Fontana me atraen, tienen poco respeto al cuadro. Fontana lo acuchilla. En este proceso, lo difícil es creértelo; creer en lo que acabas de hacer es el punto sobre el que se soporta el cuadro”.

“Sí, el azar es importantísimo. La mano aprovecha algo que ha salido del azar, como una mancha que ha caído, y entonces ya forma parte esencial del cuadro. Muchas veces hay quienes trabajan desde la sensibilidad, dejándose llevar por el azar, hasta que llega el pensamiento que viene después: la razón. El peso de la lógica elimina lo que antes había creado. Bacon tiraba la pintura encima del cuadro para ver por dónde podía salir. A mi me pesa mucho la mirada. La mirada piensa. Al ver o pintar un cuadro me creo más las reacciones de sensibilidad que las de la razón. Por lógica, cuando llevas años en esto podrás llegar a decir: ‘Hoy voy a pintar un cuadro bueno’.....Pero eso no es así. No es desde la razón desde donde creas. Tienes que aprender a dialogar con el cuadro, a saber ver cuando estás ahí delante. Ése es el momento en el que el cuadro te pide que le metas mano aquí o allá. Cuando te dejas llevar por la razón, el cuadro te baila”.

H.P.- “Ahora que dices lo de la mano; la mano piensa. La mano va muchas veces más rápida que el pensamiento. Yo trabajo ahora muy deprisa y esa prisa me hace trabajar con mucha tensión. He acabado

cuando el cuadro te pide 'déjame estar, no me toques más'. La pintura es conocimiento. La pintura se mueve en el filo de un cuchillo: en un lado está lo artesanal, y en otro lo banal. En el filo del cuchillo es donde se encuentra ese conocimiento más elevado que entendemos por arte. El arte crea conocimiento....."

H.P.- "De todas formas, pienso que siempre lo que uno hace es como un autorretrato. Tengo una anécdota que sucedió en Chicago, en una exposición mía. Una señora me abordó en el museo y me preguntó si yo era pintor. Eso es fácil de reconocer, porque los pintores nos acercamos al cuadro de una manera distinta: miramos los bordes, cómo están clavados los bastidores, que tela se ha utilizado. Entonces la señora, que no me conocía de nada, me dice: 'Ayer vi, una exposición suya y sus cuadros son iguales que usted'. La forma de moverte, la forma de estar, la forma de vestir, todo se siente reflejado en la obra, aunque muchas veces quieras salirte de ti mismo".

H.P.- "Hombre, cuando das saltos te la pegas. Ya te lo dije en Blanca: hay que ir tirando de tu propio hilo y de ahí siempre sale algo. Cuando me hablan de la evolución me digo: '¿Y esto de la evolución que será?'. La evolución puede ser como un ciclo en el que das vuelta sobre ti mismo. Esto no es más que una forma de expresarme, de conocerse a uno mismo. El cuadro aprende de ti, y tú aprendes del cuadro. Muchas veces pasa que en dibujos o cuadros no estás tú mismo preparado para creértelos y tienes que dejarlos hasta verlos y retomarlos un año después. Es un proceso muy lento".

"Muchas veces interviene no tanto lo que dices, sino como lo dices. Ahí si hay cambio. He dicho muchas veces que al entenderte a ti mismo, con lo que tu haces, consigues que veas otros hechos con mayor calidad, como la arquitectura, por ejemplo. No es cuestión de saber de arquitectura, sino una cuestión de sensibilidades. Ocurre que gente con muy poca preparación intelectual le gusta la pintura, porque eso no se aprende en los libros. El gozo de la obra no depende de su formación".

H.P.- "Cuando estás en la exposición sientes la mirada del espectador y como se coloca ante el cuadro".



Autorretrato 1987

II. ESCRITOS. CRÍTICAS DE ARTE SOBRE SUS EXPOSICIONES.

“Hernández Pijuan se aplica a la selección de elementos figurativos para ofrecer una ‘síntesis del natural, según su interpretación propia’. Esta tendencia de austeridad plástica ha encontrado en Castilla un ambiente propicio, y el artista ha sabido aprovecharlo para descubrir y manifestar sus propios sentimientos y aptitudes.

Con las desigualdades propias de una primera exposición, pero sin vacilación alguna en cuanto al camino que quiere seguir, hace su presentación Hernández Pijuan y reclama un puesto aventajado en las filas de nuestra joven pintura.”

Luis Monreal y de Tejada

El Noticiero Universal, Barcelona 10 de noviembre 1955.

“Este joven artista posee cualidades de pintor: en su paleta sobria y oscura, en los generosos empastes, y en la tan sólidamente construida composición. No se ha liberado aún de influencias, pero afirma ya un temperamento”.

Jean-Albert Cartier,

Combat, París, 7 de Mayo de 1956.

“En Hernández Pijuan hay un sentido de lo trágico y de la violencia, impresionante en extremo. Asimismo, un sentido de la nobleza, que se advierte tanto en esa mujer con mantilla, grave y hermosa, como en esos personajes desheredados, si, pero sin ninguna resignación romántica”.

M.T.M.,

Arts París 16-22 de Mayo de 1956.

“El pintor partiendo de la realidad, de aquel proceso que hacía su realidad tan intensa, sincera y desnuda, ‘ha llegado a las formas de abstracción en las que se conservan todos los valores formales, pero sin contacto anecdótico con la realidad concreta’. Ha desaparecido la intención figurativa de su obra, pero el pintor sigue siendo un artista ligado con la España profunda e intensa de nuestra tradición pictórica. Su atención ha desnudado a la realidad de su significación concreta, dejando solamente las formas, los volúmenes y las cualidades. Ha quedado también la palpitación humana del artista, su firme personalidad que nada consigue borrar y que aumenta con su mayor austeridad de medios. No existe nada más alejado de la fría y disciplinada abstracción que estos cuadros en los que el pintor se complace en transformar las formas reales en un momento formal pintado con vibrante delectación, con ímpetu y total conocimiento de los valores esenciales de su arte”.

Néstor Luján,

El Noticiero Universal, Barcelona 11 de octubre, 1958.

“Hernández Pijuan tiene un candor intacto de enamorado. Está enamorado de la pintura. Locamente enamorado. Por eso la pintura que él quiere es una pintura intacta, pura, como su pasión. No necesita otra cosa que pintura, pintura inicial, estricta, incontaminada. Para este pintor enamorado de la pintura - y para tantos otros, igualmente enamorados-, la contaminación es la anécdota, el perifollo, los arpegios lineales y cromáticos. Para sentirse ‘a solas’ con la pintura, Hernández Pijuan no

necesita anécdota, ni perifollo, ni siquiera 'sonatas de líneas y colores'. El negro, inmenso, abismal, tremendamente desnudo, y apenas una pincelada de blanco-hueso- el hueso mondo de la ascesis perfecta-,o un leve resplandor de tierra recién nacida, otro modo de ascesis.

Hernández Pijuan es fiel a la pintura. No la traiciona con broncas complicidades de "otros" materiales, vehículo de una protesta y de una angustia existencial que no siente ni apetece. Ama la pintura y la sirve con amor austero, íntegro, con fidelidad insobornable. Su idilio con la pintura le mantiene alejado de actitudes espectaculares, de desplantes, de requiebros capciosos. La ama como es, sin pedirle otra cosa que "lo que es", hechura de sí misma, principio y fin en sí misma. Amor ensimismado, como todo amor auténtico, pero infinitamente jubiloso, con el júbilo de los reencuentros definitivos.

Hernández Pijuan es un pintor que no ha abdicado de la pintura, aún habiendo abdicado de sus corroboraciones accesorias. También por este camino- que no es el de la protesta o el sarcasmo-hallará la verdad perdida de los grandes maestros. Sus cuadros no podrán ponerse nunca del revés, porque no tienen revés".

Angel Marsá,

Barcelona 22 de Noviembre 1964.

"La memoria de Luca Pacioli dal Borgo y sus proporciones divinas alienta en la mayor parte de las pinturas de Hernández Pijuan, no en su atención a las medidas áureas, sino en el rigor mental que ellas ocasionan. Y aún con todo, hay siempre en las invenciones de este pintor como una voluntad de rebeldía a cualquier orden preestablecido, que mantiene activamente despierta su curiosidad y vigilancia del mundo y sus cosas, más o menos complicadas. Por la intimidad del mundo y sus cosas marchan estas invenciones. Yo las entiendo como entidades de razón, pero expresadas ardorosa y hasta se pudiera decir, apasionadamente. Algo semejante a la

arquitectura de Alto, que es, al decir de algún entendido "cavilada racionalmente y realizada de manera intuitiva y emocional".

J. de Castro Arines,

Diario de Barcelona, Barcelona 5 de Marzo de 1966.

"El caos en orden. La pintura, antes de pincelada larga o corrida, es ahora precisa, de un virtuosismo mágico. Copas, huevos y manzanas en representación y rigurosamente realista. Contraste entre espacio abstracto y objetos reales. Alternancia de espacios positivos y negativos en medio de una sobriedad absoluta, con elementos zurbaranescos y reedición de imágenes como factor nuevo y muy de nuestro tiempo. Todo ello en medio de un silencio y de una serenidad impresionante. Se nos antoja que más de la inspiración estas pinturas y estos guaches, son fruto del cálculo. Y sin embargo, hay intimidad en esta pintura sobria, pulcra y profundamente española, que no pretende ser genial sino simplemente pintura. Pintura y poesía. La poesía de lo profundo y elemental a la vez. La poesía de las palabras juntas y maravillosamente dichas".

Alberto del Castillo.

Diario de Barcelona, Barcelona 15 de noviembre de 1968.

"Hernández Pijuan es el pintor del silencio, sabedor de que el silencio está hecho de muchas cosas, entre ellas de una realidad abstracta y concreta a la vez y, sobre todo, de la esencia de esta realidad dúplice, de su mágico espíritu, algo así como la norma de una presencia. Se me antoja que el silencio de un paisaje, de una copa o unas tijeras, puede ser una de esas pinturas, o simplemente una de esas obras suyas de hoy donde una especie de cinta métrica mide en un falso - o real - horizonte

los antidecibelios de la realidad de un paisaje o de la desnudez de un objeto. El color se hace a escala de una tras-realidad cálida y profunda en la que constantemente hay algo de exaltación de la serenidad, o, si se quiere, serenidad de la exaltación. Es la austeridad del espacio, la sobriedad del infinito, el tacto a los ojos de la profundidad, más allá y más acá de las medidas que el artista fija en sus pinturas y litografías. Y toda esta sobriedad, este silencio, está vibrando desde el color que sea, desde el horizonte que le imponga una regla graduada, o un objeto que precipite el espacio mismo. Hay cierta razón matemática del color por encima del símbolo-objeto, como una progresión aritmética unas veces, y geométrica otras, como la derivada de una función, pero como si todo ello- esencia y espíritu-trascendiera una apasionada conmoción de algo tan denso y sutil como la realidad del espacio, o el espacio de la realidad. Es la visión y realización plástica de ese signo que en matemáticas significa infinito, ese ocho caído capaz de convertirse en sensación y en entidad plástica sin dejar de ser lo que es de por sí”.

Fernando Gutiérrez.

La Vanguardia, Barcelona, 24 de febrero, 1973.

“Objetos, dos copas, un par de tijeras, o dos ojos, se hallan colocados contra un fondo silencioso. Las más sutiles gradaciones de tonalidad gris o verde oliva están manipuladas con una precisión equivalente a la de como están pintadas esos pocos objetos austeros. El resultado es lo opuesto a lo mecánico. Una calidad profundamente imbuida por lo místico, y comportando una incitación al sentido de lo maravilloso en el hombre, embebe a la obra de Hernández Pijuan”.

Terence Mullaly.

Daily Telegraph, Londres 4 de septiembre de 1973.

“En la obra de Juan Hernández Pijuan, en sus lienzos, sin embargo, la impasibilidad se halla concentrada hasta el extremo de una severidad casi monástica. Emplea objetos muy sencillos- copas de cristal, huevos, tijeras - como componentes de naturalezas muertas de límpida precisión. ‘Aislados en permanente suspensión dentro de un vacío absoluto, esos objetos quedan sobrecargados de la significación de los vasos sagrados’. Están insertos con infinito cuidado en las divisiones geométricas del ámbito pictórico y llegando a una austeridad que incrementa la impresión de ascetismo. Ésta se halla acentuada más aún por lo restringido de la entonación, limitada a gradaciones de gris y verde. En Tríptico de la tijera, cada una de las partes que la componen está vacía salvo por el tres veces repetido tema de las tijeras que cortan en cada esquina. La técnica, a la manera de los viejos pintores flamencos, y la matemática perfección de la factura, desembocan en una pureza clásica que resulta muy valiosa en el arte contemporáneo.

Art International, Zurich, noviembre 1973- 20Abril 1974: Hernández Pijuan , al poner una simple referencia en el vacío, lo dimensionaliza y le da una dimensión que no tenía: la dimensión espacial. Hernández Pijuan es un “transformador de vacíos en espacios”. Esa es su gran aportación a la pintura en estos últimos años. Esa es la razón por la cual aquella peculiaridad metafisista, o mágica, que parecía despuntársele en los comienzos de su nueva etapa tan expresiva de los grandes vacíos, ha quedado en él absolutamente desbordada. Ha quedado desbordada porque el horizonte secreto que había propuesto su pintura no era ninguna especie de realismo mágico de recreación zurbaranesca: era, sencillamente, un replanteamiento y un desarrollo del nuevo sentido espacial; el del vacío convertido en espacio”.

Fenella Crichton.

Triunfo, Madrid 20 de abril de 1974.

“Pablo Jiménez dice que Hernández Pijuan es uno de los pintores más importantes de la escena española de los últimos años y que es uno de esos casos a los que parece tan dada nuestra tradición de ‘pintor fronterizo y complejo’, que consigue transmitir la tensión y las preocupaciones de un momento concreto de nuestro panorama artístico, pero transformándolas gracias a la fuerza de un tamiz muy personal y peculiar. Difícilmente a pesar de todas las apariencias, su trabajo no puede encasillarse dentro de ninguna tendencia clara, aunque participe de actitudes más o menos compartidas, ni se acerque con suficiente nitidez a grupo o propuesta más o menos colectiva. Lo que realmente puede definir su obra es el hecho de que nunca hay en ella ninguna preocupación clara o dominante, sino que, gracias a un sentimiento innato de la elegancia, parece siempre dispuesto a oponer dos polos, dos extremos que delimitan, dentro de una dialéctica plástica, su espacio. Tras el trabajo casi obsesivo sobre el paisaje, no resulta difícil encontrar una profunda reflexión sobre la propia pintura, su sentido, su génesis y sus posibilidades expresivas; esa reflexión de fondo, siempre presente en todo su trabajo, se compensa por otra fuerza que entra en el juego de la ‘tensión’: la carga biográfica e íntima y algo así como un trasfondo lírico implícito más en el ademán de ‘la mirada’, en el acto previo a la pintura, que en su resultado. Del mismo modo, la propensión y ‘el gusto por el gesto’ se enfrenta siempre a la ‘voluntad rotunda por el orden, por la sencillez y una extraña y misteriosa elegancia’. Observamos un ‘lenguaje’ perfectamente personal que establece un sistema de recurrencias y de particularidades que parecen combinarse, en distintos grados de tensión, en un juego interminable y cerrado sobre sí mismo. La exposición plantea veinte años de trabajo, veinte años en los que el paisaje ha sido el hilo conductor de toda la producción de Hernández Pijuan, estableciendo acertadamente una serie de censuras formales, distintos cortes que marcan, dentro de una serie de recurrencias, a veces un poco en segundo plano, distintas maneras de plantear un mismo problema.

La materia, la pincelada, el encuadre, el dibujo, la figura sobre el plano....son algunos de los temas centrales de una exposición que de pronto se serena al llegar al espléndido apartado dedicado al grabado, para verse replanteados en un lenguaje distinto, en una órbita diferente, igual de sutil y rica en su planteamiento y su realización. Memoria de la Segarra II-III, 1990, (f.440)”⁴⁶⁶.

“El Punto de las artes comenta que desde que se inicia el recorrido de la exposición, uno comienza a percibir la sensación de que está accediendo a fragmentos de una historia, a episodios de la memoria de una ambición...ambición de instalarse en el corazón de la pintura; ambición de poseer el secreto de la luz y derramarla en verdes gradaciones, rozando el cinetismo, para desembocar en campos monocromos; ambición de no parecerse más que a sí mismo; ambición de primordialidad, mística, de despojamiento, de esencialidad: ambición lírica, de síntesis, de ‘mostrar sólo la miga de la pintura’. El artista muestra exquisitos ambientes, tan próximos a Vermeer como a Sempere, para ir generalizando las superficies de casi monocromías; luego de los enjambres riquísimos de pinceladas, año 1982, las secuencias de paisajes, las flores, los cipreses, las catedrales, para dar paso a un ‘reduccionismo barroco’, a una estilización, que a veces vuela alto y a veces se queda sin volar.

Espacios íntimos, en los que mana el “silencio”, versos de realidad y de materia; aforismos interpretativos de su entorno. Durante la época de los setenta se produce su descubrimiento del paisaje, en intenso diálogo con la luz, alcanzando una pulcra serenidad, que lo convierte en uno de los tramos más deliciosos de su andadura.

Setenta y siete pinturas y una sala con veintiocho grabados, alternando espacios mágicos y silencios, nos dan la medida de la singularidad de este creador, fronterizo de modos y modas, pudoroso bajo la sombra de Malevich, siempre correcto, buscando a toda costa el intimismo, con la ambición de la pureza, de la fértil sencillez, del templo álgido”. Casa en Comiols, 1988, (f.425).

466 JIMENEZ, Pablo: ABC de las artes, 21 noviembre 1997, p. 32.

Elvira Maluquer (Comisaria).

MACBA. Espacios de Silencio 1972-1992. Barcelona 20 de febrero - 5 de abril 1993.

“En esta exposición el artista persiste en su experiencia del paisaje, el espacio, el vacío llevado al lienzo en un continuo ‘tour de force’ en busca de lo esencial. Caminante sin prisa, su evolución es lenta y singularmente introspectiva, evidente cuando se contempla en una visión global de su obra, pero más solapada cuando se mide en la distancia corta, aquella en la que profundiza serena y sutilmente en ese camino de conocimiento que es para él la pintura. Al comparar los cuadros con los de la última exposición se observa: ‘Quizás son más sintéticos y aflora más el color de abajo, y por ello, más sensuales, aunque siga en la monocromía. Es el resultado del proceso de un cuadro a otro y, en muchos casos, sabiendo aprovechar el azar, que deja de serlo en el momento que lo aprovechas’”. El artista dice: “Cuando me pongo a pintar en Folquer, al principio tengo que hacer un esfuerzo de aislamiento para que la realidad del paisaje, su fuerza no me gane demasiado terreno”.

“La austeridad de los cuadros-esas superficies monocromas, blancas u ocre, animadas sólo por unas incisiones, evocaciones de cercas o campos labrados; y por las notas de color, que realzan los márgenes, siempre tan importantes en su obra para delimitar el espacio, o se dejan entrever emborronando, a base de capas superpuestas, la monocromía - parece tan consustancial que resulta difícil imaginar esta lucha. Pero existe, asegura el artista; “en Folquer me cargo mucho las pilas, pero la inmediatez del paisaje me obliga a luchar contra ella, porque añadir cosas a veces es complicado, sobre todo si es una cuestión de sentimiento”.

“Hernández Pijuan, lo ha repetido a lo largo de su trayectoria, parte del paisaje no tanto literal como de un pensamiento de paisaje, y este sentimiento ha ido cambiando con los años de forma paralela a su

pensamiento. El lo explica así: Es la pintura la que me hace cambiar el sentimiento que tengo de las cosas. Por eso he dicho muchas veces que para mi la pintura no es tanto una cuestión de comunicar, sino una forma de conocimiento". Bajo el patio, 1997, (f. 504).

"Diría que los acontecimientos cotidianos, todo cuanto ocurre a mi alrededor, puede hacerme pensar. En esa reflexión puede desempeñar un papel el que quiera mantener una posición ética con mi pintura y que esto es una aportación a la sociedad. Pienso que si estás en lo que haces, defendiendo desde ti mismo la ética de la profesión, es importante".

Si se exceptúa en sus comienzos cuando formó parte del grupo "0 Figura", Hernández Pijuan ha sido como dice, un pintor solitario y muy independiente. "No es una idea de que uno quiera ser independiente, sino que lo es porque lo es. Quizás en algunos momentos resulta duro, pero viviéndolo ahora con los años, a mis 66, no me arrepiento"..... "En general la gente joven está más preparada. Puede acceder a mucha más información, trabajar de manera más libre. También la enseñanza se ejerce más desde las libertades. Y hay otra novedad importante, antes todos queríamos ser artistas, ahora muchos lo que quieren es licenciarse, que tiene menos que ver con ser artista"⁴⁶⁷.

Olga Spiegel.

Galería Joan Prats. La Vanguardia, Barcelona, 27 diciembre 1997.

467 SPIEGEL, Olga. Galería Joan Prats. "Hernández Pijuan vuelve a exponer en Barcelona, después de cinco años". *La Vanguardia*, 27 diciembre 1997, p. 35. La exposición coincide con la de "Pintura dels setenta a Barcelona" en el Macba, donde se incluyen varios cuadros suyos. El museo revisa la obra de unos artistas que defendieron la pintura – concretamente la abstracción cromática – en plena euforia del arte conceptual. Hernández Pijuan comenta: "Al verla ahora – y además es la primera vez que se ha reunido toda esa pintura -, veo que los años han juntado muchas cosas y pienso que es una pintura que sigue siendo casi actual". En los setenta, el artista trabajaba una pincelada pequeña, escueta, repetitiva y concentrada. Ahora, en cambio, trabaja más suelto y más rápido, utiliza la espátula y su pintura es más densa. Este cambio se debe a que "en los setenta el espacio que buscaba requería esa fijación, esa lentitud, ese tiempo por lo que pretendía. Los espacios no han cambiado tanto, sino la forma. Ha sido un proceso de ese aprendizaje que siempre he defendido. La pintura hay que ir descubriéndola, porque si te quedas en lo que ya sabes, esa ética a la que acostumbro a referirme desaparece".

Sobre la obra de Hernández Pijuan quizás sería mejor contestar con poemas a sus cuadros. La pintura de Hernández Pijuan: una pintura impregnada de experiencia, la experiencia primaria de un pintor, luz, color, y espacio.

El arte como herramienta de conocimiento, como instrumento siempre mutable de aprehender y trascender la realidad. El último cuadro, siempre el último, que tan solo puede marcar, pero, un fin provisional. Cada cuadro, expresión de duda, de la irritación por la soledad asolada (conseguida). Imágenes contra la abundancia de imágenes que nos penetran. Imágenes contra la locuacidad del mundo.

Arrancar su signo al silencio y a la afonía. Pintar para definir situaciones elementales, el sitio en el espacio, arriba y abajo, dentro y fuera. Ni expresionismo, ni gestualidad o expresión subjetiva. Nada de psicología. Claridad y orden de los sentidos. Recursividad.

Orden y estructura, pero con la caligrafía inconfundible de su creador. Reflexión y intuición, sensibilidad e inteligencia. Cuanto más esenciales se hacen las obras de Hernández Pijuan (líneas gravadas en el color que se condensan para crear signos y señales), más se derrama la experiencia, la experiencia del caminante que se orienta en el campo.

La idea de imitación, de límite, como la idea de recortar, de ventana, que enmarca la realidad. Dentro del cuadro, formado por numerosos estratos y para documentar este proceso de estratificación, proceso temporal, ha trazado con el dibujo el marco del cuadro.

El color, sensorialmente corpóreo, perceptible, explicado en capas con el pincel o la espátula; el color de las capas inferiores transluce. Sobre el fondo blando que forma el color se grava el dibujo con carboncillo y con la madera del pincel: abstracto como un signo, legible y tangible como impresión, solo abierto en la tierra del color.

Los signos de Hernández Pijuan son los signos elementales de las flores y de las hojas, del árbol y de la nube, de la casa y del mar ondeando de espigas.

El signo de la nube contiene el conocimiento de todas las nubes, el signo del árbol contiene todos los árboles.

El árbol solitario de Folquer, donde tiene la casa de campo Hernández Pijuan, se convierte en el dibujo del único árbol del mundo, representante de todos los otros árboles del mundo.

Otros signos cambian, o tienen muchos significados; en cualquier caso más de uno. La hoja se convierte en árbol; el mar de espigas, agua.

Los colores son los colores de la naturaleza: ocre terroso cuando el sol agostea los campos, blanco por el reflejo del sol abrasador, verde al principio de la primavera, amarillo cuando el grano está alto.

Cuando hablamos de experiencia también queremos decir que sus cuadros contienen una experiencia cultural, porque se inscriben en una cultura, la española, y que el paisaje del país se ha convertido en el paisaje cultural. Esto es válido en la misma medida para Agnes Martin, a la obra de la cual se reflejan los desiertos de Nueva México, y también para Richard Diebenkorn⁴⁶⁸ y sus cuadros creados con la luz y los colores de California.

No hay arte internacional. El sitio determina en cada artista la esencia de su arte. Medida y orden, como la armonía, son legados del sur. Pintar el vacío del espacio y llenarlo de signos-objetos, unos cuantos signos seleccionados, como hace el poeta lírico con unas pocas, nítidas metáforas de la realidad.

Mostrar que se ha hecho alguna cosa; en este caso, hender la superficie y hacer que los signos penetren en el color.

468 DIEBENKORN, Richard, (1922) En 1950 influido por los miembros de la New York School, sobretudo por Mark Rothko y Clyford Still abandona las naturalezas muertas y las pinturas de interiores y adoptó un estilo abstracto. Evoluciona rapidamente del estilo más geométrico del expresionismo abstracto hacia una forma modificada de "action painting", con una pincelada expresiva más libre y una vigorosa línea caligráfica al estilo de de Kooning. Despues de 1955 desecha el sentimentalismo subjetivo de esta manera de pintar y vuelve a un estilo en el que intenta aplicar las técnicas de pincelada del expresionismo abstracto a los estudios de figuras en un entorno, esto lo hace organizando las composiciones dentro de una gran área rectangular de color, claramente inspiradas en Matisse.

Transmitir la dificultad de hablar. Ver en el silencio. La tierra como un tema elemental de nuestra experiencia. No un falso bucolismo o sentimentalismo bajo el lema vuelta a la naturaleza.

Cuadros íntimos llenos de signos arcaicos. Siempre el último cuadro, en un proceso de búsqueda de la verdad"⁴⁶⁹.

Weiermair Peter.

Pelaires. Centre Cultural Contemporani. Hernández Pijuan. Obra 1986-1998. Palma de Mallorca, octubre-diciembre de 1998.

“El 12 Diciembre de 1999, se celebró la exposición individual en Asturias de Juan Hernández Pijuan, uno de los artistas españoles contemporáneos de mayor proyección internacional. La muestra actual - que tiene como comisarías a Elvira Maluquer y a Montserrat Nomen , está integrada por más de setenta obras, hace un repaso de su trayectoria en los últimos trece años (de 1987 a 1999), con especial atención a la obra reciente, que ocupa la primera planta del palacio Revillagigedo.

A través de este recorrido placentero por su pintura se revelan los singulares mecanismos de su creación y, sobre todo, una particular interpretación del paisaje y del espacio. Los campos de color de finales de los ochenta, Espacio ocre, 1989, (f. 437), funcionaban con bi-tonos densos, extremadamente matéricos, en los que se incidía con líneas a modo de surcos, para definir medios o dominios espaciales donde flotaban sencillos motivos tomados de la naturaleza, tales como árboles, flores o casas. Dos árboles, 1989, (f. 436).

En las obras más recientes se aprecia en cambio un mayor lujo cromático, tanto por la variedad de los tonos como por el acabado brillante conseguido. Sigue manteniendo ese trabajo delicado y a la vez concentrado en el que, al igual que un campesino trabaja la tierra,

469 WEIERMAIR, Peter. Hernández Pijuan. Obra 1986-1998. Octubre-diciembre 1998. Pelaires. Centre Cultural Contemporani, p. 11.

agrega y superpone masas pictóricas, para después "arar" la superficie tierna con las líneas puras del diseño elegido. Por esto la obra de Juan Hernández Pijuan parece eterna, como si siempre hubiese existido, gracias a secretos mecanismos geológicos, aspecto que tiene que ver con el acto temporal de superponer capa tras capa, como se sedimenta la tierra con el paso del tiempo".

"Tiempo y espacio, tensión entre pintura y dibujo: Paisaje de memoria 2, 1999, (f. 522). Entre la sensualidad cromática y la definición línea, "son los pilares del acercamiento del artista a una naturaleza que no por cotidiana deja de ser protagonista original de la pintura".

"Y en la concreción espacial que se impone juegan un papel determinante unos bordes del cuadro voluntariamente inacabados para que el espectador aprecie la existencia previa de cada superficie añadida de color, y para que se delimite lo que forma parte de la composición y lo que se utiliza como intermedio entre el medio circundante y el propio espacio pictórico.

Espacio siempre especificado por líneas paralelas de encuadre o por los ritmos geométricos impuestos en la repetición de un motivo. Las mismas 'celosías', que irrumpieron en su obra como resultado de un sugerente viaje a Granada y a Marruecos, aun cuando sean líneas aspadas de tensiones centrípetas, están sabiamente inscritas en campos rectangulares, lo cual proporciona una estabilidad visual contradictoria. Pero todo ese tratamiento suntuoso, personal y delicado que dedica a los grandes óleos, se concreta de igual manera en el conjunto de obra sobre papel, que a pesar de su pequeño formato identifica los paisajes sentidos, rigurosos y meditados del artista que sigue seduciendo por la atenta mirada que nos exige, y que él mismo se impone, hacia el mundo de los sentidos"⁴⁷⁰.

⁴⁷⁰ Ana Fernandez (crítica de arte), Juan Hernández Pijuan, Al Natura I- Centro Cultural Cajastur. Palacio de Revillagigedo. Palacio del Marqués s/n. Gijón. Directora, Dolores Viesca. El Cultural ABC 12.12.99, p., 35.

Ana Fernandez.

El Cultural ABC, "Juan Hernández Pijuan, Al Natural". Centro Cultural Cajastur. Palacio de Revillagigedo, Palacio del Marqués s/n, Gijón 12 de septiembre de 1999.

*"Joan Hernández Pijuan ha evolucionado a partir de los años 50 desde el informalismo, los espacios despojados y medidos, los campos monocromos, con leves variaciones de tonos y pinceladas y algunas figuraciones 'minimalistas' (reduccionistas), hasta una producción actual donde predominan los campos de materia surcada y las variaciones sobre trazos similares y distintos formando redes y paisajes de ritmos"*⁴⁷¹.

Juan Bufill,

La Vanguardia, Barcelona, viernes 31 de diciembre 1999

Joan Hernández Pijuan "rechaza que pintura e imagen sean equivalentes". El pintor ingresa en la Academia de San Fernando narrando su experiencia como docente. Catalina Serra: "Tiene razón el pintor Joan Hernández Pijuan (Barcelona 1931) cuando dice que es un artista difícil de encasillar; la suya es, afirma, "una pintura en cierta manera tradicional, aunque el resultado diste mucho de ser ortodoxo". Declarado partidario de "la pintura pintada", rechaza la mezcla de "imagen con pintura". "Se ha incluido la pintura en la categoría de imagen y no son equivalentes", Joan Hernández Pijuan ingresó en la academia el día 9 de abril con el discurso titulado "LA MIRADA SOBRE EL CUADRO", en el que relató su experiencia como docente.

⁴⁷¹ Juan Bufill. *La Vanguardia*, Viernes 31 de Diciembre de 1999, p. 43.

En nombre de la institución, contestó Miguel Rodríguez Acosta; este acto coincidió con su exposición en la galería Soledad Lorenzo, de Madrid. Joan Hernández Pijuan hace años que pinta paisajes, o mejor, "memoria de paisajes", de los suyos, los de Segarra, comarca del interior de Cataluña en la que no hay trozo de tierra, ni árbol, ni piedras que de alguna manera no haya sido modificada por el hombre. Es un paisaje humano, de sembrados, caminos y cercados, que en cierta manera pueden reconocerse en sus cuadros, estas superficies casi monocromas en las que, muchas veces en forma de esgrafiado, aparecen formas ondulantes, o flores, o casitas esquemáticas. En Madrid se exhiben algunas de estas obras, realizadas en su mayoría en 1999 y 2000 en los que retoma viejos temas, aunque como él dice, "siempre aparece un paisaje que siendo el mismo, se aparece como nuevo". Para el artista es posible pintar el espacio que delimita un pájaro cuando vuela de un árbol a otro, o la huella ya desdibujada de un tractor, o un matiz de la luz sobre una colina. Lo que le interesa, afirma, es "la pintura pintada".

Objeto único.

"Es una expresión que puede parecer redundante, pero me refiero a que hoy en día se mezcla demasiado imagen con pintura. Se ha incluido a la pintura en la categoría de la imagen, y no son equivalentes. Evidentemente, una pintura es una imagen, pero así como esta última puede reproducirse sin que pierda entidad, la pintura no. La pintura tiene una materialidad que la convierte en un objeto único. A veces, reproducida, pierde todo su interés". Y remata la diferencia afirmando: "Una diapositiva de una obra maestra te ofrece la imagen de una pintura, pero es muy posible que en ella sea imposible saber qué es lo que hace que la pintura sea buena".

Además de pintar, la enseñanza es una de las facetas que más ha cultivado Hernández Pijuan. Decano de la Facultad de Bellas Artes y catedrático de pintura entre 1993 y 1998. El título del discurso lo dice todo: "La mirada sobre el cuadro. Notas sobre la (imposibilidad) de la enseñanza de la pintura".

“Versa un poco sobre mi experiencia como docente. Es mi experiencia directa que va ligada también a mi obra, y que en el fondo es la idea de que no se puede enseñar tanto como se pinta, sino porqué se pinta”, dice. Y el porqué, además, depende siempre de las motivaciones de cada uno. “Lo único que puedes hacer es intentar potenciar la personalidad de cada alumno. Diría que una Facultad de bellas Artes no es un buen lugar para fabricar artistas. Si sale alguno, seguro que lo hubiera sido igual, con o sin facultad. Más bien de lo que se trata es de darles un sentido de la práctica artística como forma de conocimiento. Ver la obra más que como una forma de expresión o comunicación, como una forma de aprendizaje y conocimiento de uno mismo. Y añade después que a él no le interesa tanto el resultado formal de su trabajo” como la emoción que ha sentido al hacerlo”.

Joan Hernández Pijuan comenta que a lo largo de su trayectoria como docente se ha encontrado con muchas sorpresas, buena parte de las mismas agradables. “Este tipo de provocación de que no das demasiadas pistas para intentar que cada uno encuentre su propio camino, a veces tiene muy buenos resultados. De repente, un alumno que ha entendido conceptualmente la historia da el salto y encuentra su propio camino. Es muy bonito. Como también lo es la pasión de los que comienzan. De alguna forma, y es así como acabo mi discurso de ingreso en la academia, pienso que este contacto con la pasión de la gente joven es lo que te impide envejecer demasiado rápido”.

El suyo, además, es un observatorio fantástico para pulsar los cambios en la mirada sobre el arte, “cada cuatro años hay un cambio bastante evidente. A principios de los ochenta, por ejemplo, se pintaban cuadros enormes, generalmente de estilo neoexpresionista. Ahora en cambio, pintan en formatos muy pequeños y mucha gente de la especialidad de pintura, utiliza la fotografía como medio. Los lenguajes ahora son más eclécticos, más individuales”.

El País, Madrid, Joan Hernández Pijuan tomó ayer posesión del sillón que dejó vacante el pintor Hipólito Hidalgo de Caviedes y que no llegó a

ocupar por su prematura muerte Gerardo Rueda, artista a cuyo recuerdo dedicó las primeras palabras de su discurso.

Joan Hernández Pijuan, ingreso en la Real Academia de San Fernando.

El País, Cultura, Madrid lunes 10 de abril 2000.

Estimat Joan:

Aprovecho esta exposición tuya en la galería Cyprus para comentártela; he leído tu escrito fechado en enero de este año; en el mismo he sentido tus vivencias y tu quehacer a través de la pintura, especialmente cuando dices que cuando pasas de un medio ciudadano a un medio rural, los pensamientos más tranquilos se convierten en otra realidad quizás más intensa y más interior, ... “uno de los caminos que, aunque tantas veces andado sigue sin conducirme a parte alguna, descubro entonces un paisaje que siendo el mismo se me aparece como nuevo, pues en él siempre hay detalles que van a distinguirlo de los días anteriores: ese matiz en la luz, un rumor indefinido, una flor que amanece, otra huella del tractor o esa línea, hasta ahora no vista en el horizonte. Y me recreo, en un caminar solitario, en esas nuevas sensaciones de los momentos donde nada parece moverse, en los que el campo dibuja otra vez las flores del jardín, la mirada descubre otra horizontalidad en los lindes, la luz deviene dorada, florecen los almendros y los cerezos y el paisaje se viste de blanco”. Cuando medito y siento también como tú así, poco puedo añadir más que hacer tuya mi meditación al respecto..... .y acabas diciendo, “mi gusto es por la pintura pintada”.

Recuerdo una estrofa de un verso que Guillermo Pérez Villalta le dedicó a Velázquez, la cual también podría ir dedicada a ti:

Yo estoy aquí y tú estás allí

Tú estás allí mirándome desde una realidad.

Eres la ventana de lo que tu quieres que yo sea

*Cuando tuviste la "idea", la sensación ella estaba allí
y tu quisiste que todos los espectadores como yo
la contemplaran....por esto la hiciste pintura....."*

En esta exposición de la galería CYPRUS una vez más nos transmites la vibración de tu sensibilidad. Tu pintura es disciplinada y cautelosa, en la que no intentas plasmar tanto el motivo como la sensación, quedándote con lo "esencial", (trabajas con la síntesis y con una economía de medios que implican renunciaciones: es decir, silenciar y dejar de decir, ocultar para revelar...) en cada momento y a través de lo "esencial" nos enseñas con total sencillez toda la realidad que quieres transmitirnos; tu obra es un derroche de creatividad, 'un tirar del hilo', tal como tu te expresas, y una vez más nos muestras de que manera tan particular interpretas el dibujo, el paisaje (la naturaleza puede permitirse derroches en todo, pero tu pintura economiza cada detalle) y el espacio.....tu arte me transmite que es la mente la que dicta tu hacer desde la emoción para encontrar tu lenguaje dentro de un lenguaje; un lenguaje muy próximo a la poesía, a una poesía llena de color, menos literaria y más plástica.

Tus temas sugerentes como las flores, casas, cipreses, campos.....el diálogo con el "silencio" (dices cosas sin que sean evidentes) el "vacío" (no es una renuncia sino que está implícita en tus cuadros, valoras el vacío como sentimiento y como reflexión), "el sentimiento, la mirada; tu pintura es una pintura que supera el tema".

En tus obras intuyo poca relación entre el fondo y la figura, los campos de color son monocromos...son líneas que se confunden con la pastosidad del óleo.

La técnica pictórica, la naturaleza, tus recursos más personales, tu tiempo de reflexión, de que manera te enfrentas al cuadro, son factores determinantes para el resultado que persigues...dibujar o fotografiar, no lo que está delante, sino la comprensión de lo que está delante, tal como dices "mi obra son las notas del pentagrama tocadas de diferentes formas". Pienso que tu pintura "encierra el secreto de la dificultad de lo simple".

La sala rectangular donde está expuesta tu pintura, transmite una sensación de aire fresco y tranquilidad, en ella impera el sentido del orden (es como un homenaje a la obra de Gombrich, " El sentido del orden") , todo lo has creado y has meditado; donde y como ubicarás las obras, las cuales están donde deben estar, nada has dejado al azar....la manera como lo expones también es arte, por lo que el arte creativo más el arte expositivo crea un nuevo arte que a la vista está....y al resultado me remito.

Las zonas de "guache" sobre papel japon (me consta tu sensibilidad al escoger el soporte), contrastan de forma agradable y tranquila: " la delicadeza del dibujo de los iris a base de la mezcla de azul ultramar y azul cobalto resaltados por el fondo blanco; la consecuencia es de una simplicidad poética flagrante; en el lado opuesto observo los guaches a base de tierras siena igualmente resaltados por el fondo blanco, con dibujos a base de redes geométricas (que transmiten tensiones) y círculos; ambos pueden remitir a las famosas "Pintaderas" del período prehispánico de las Islas Canarias, acompañados por los óleos de grandes formatos a base de transparencias de color siena.

Felicitarle una vez más por esta exposición, que espero transmita tu arte y sensibilidad a los espectadores que la visiten, recibe un cordial saludo de tu amigo, Ramón Badrinas.

Ramón Badrinas.

Galería Cyprus. Emporda -Girona. Junio-julio 2000. Ampurdá - Gerona, p. 6.

"Las obras que presenta Juan Hernández Pijuan, son una continuación natural de las que presentó hace cuatro años. En aquella ocasión, el catálogo se abría con una reflexión de Housset Emmanuel sobre "la importancia de la mano y de su acción creadora como una condición del pensamiento". La cita convenía al artista, para quien yo diría que la mano

importa más que la mirada, y la atención al dibujo y a la pintura, a la sustancia, al medio de expresión, más que la propia visión de una realidad de la que, sin embargo, no se puede prescindir. De ahí que en sus cuadros el motivo tienda a ser mínimo: un árbol rodeado de espacio, unas flores esquemáticas, un territorio enmarcado, a veces surcado por líneas de un camino o de un campo labrado. De este modo, se puede apreciar mejor la emoción contenida, que aflora a veces – con mayor frecuencia en los óleos – en el trazo o en la luz casi incolora y mezclada de un espacio de pintura. Que aflora a pesar de una cierta resistencia a la expresión personal, de un cierto pudor ante la expresión de esa emoción y de todo aquello que revele aspectos personales y existenciales.

El carácter de estos cuadros es austero, severo, y sin embargo sensual. Pijuan evita la belleza obvia, pero no una armonía que, por cierto, no es de colina toscana, o llanura ampurdanesa, sino despojada, de secano, como la geografía que rodea su taller en el campo de Lleida. La suya es una poética de la contención y del límite, que contrasta con el atrevimiento naïf que suponen esos motivos de trazo casi infantil, como arbolitos y nubes.

Sin embargo, sus obras son todo menos cursis, y destacan por su elegancia, por el saber elegir y plasmar. En sus pinturas recientes lo que importa es la acotación de un lugar, el contorno de una forma. Importa no el país hecho paisaje, sino el paisaje hecho pintura, el blanco mezclado, casi plateado, bajo el que afloran los tonos más oscuros que hay debajo, visibles también en los márgenes y en unos trazos esgrafiados que enfatizan esta concepción de la pintura como tierra o territorio, con surcos de campo grabado o líneas de cuadro labrado. El marco limita el camino 1, 2001, (f 543)⁴⁷². Olga Spiegel dice: El camino al que alude el título traza una curva en el espacio delimitado por el marco que ha dibujado en el lienzo. Tanto esta obra como las otras de la exposición, reflejan la persistencia de obsesiones en el quehacer del artista; su emoción ante el

472 SPIEGEL, Olga – UBERQUOI, Marie-Claire. Galería Joan Prats: "Campos de pintura". *La Vanguardia* 16 noviembre, p.32 y 28 diciembre 2001, p. 34. *El Mundo*, 16 noviembre 2001, p. 29.

paisaje próximo y vivido y el sentimiento del espacio que suscita. Una pintura introspectiva, cada vez más despojada de elementos iconográficos, donde a menudo sólo habita el vacío; monocromática – blancos, negros, tierras -, austera y silenciosa que evoluciona desde su poética y singularidad.

Las superficies de los cuadros del artista son pastosas, sensuales y vibrantes, logradas a base de capas de colores superpuestos, que a menudo no se resisten a quedar ocultos, tras la monocromía triunfante, y escapan por los bordes o surgen en el fondo del esgrafiado que el artista traza para esbozar, en un rápido gesto, un árbol, una hoja o los surcos de un camino. “Empleo el color como elemento in provocador de la gráfica que voy a crear, pero procuro que no tenga un peso muy específico, aun cuando es el que va a definir el espacio y manda sobre lo que estoy interfiriendo. Es como si fuera una pizarra sobre la que trabajas”.

En Artgráfic, presenta dibujos, óleos, guaches, lápiz y carboncillo – sobre papel, que no concibe como bocetos de sus cuadros, sino como “un lugar donde descargas con mayor rapidez que en la tela momentos, sentimientos y visiones. Es una manera de hacer camino al ir andando....Cuando estoy en la soledad del estudio, diría que tengo exactamente las mismas dudas o más que cuando tenía treinta años. Destrozo bastante obra. Para mi los años no son garantía de nada”.

Spiegel, Olga – Uberquoi, Marie-Claire.

Galería Joan Prats: Campos de pintura. La Vanguardia 16 noviembre, p. 32 y 28 diciembre 2001, p. 34. El Mundo, 16 noviembre 2001, p. 29.

Jaume Vidal Oliveras⁴⁷³. Comenta que el artista posee una dilatada y consolidada trayectoria que nadie cuestiona, más aún éste posee una particular proyección en la sociedad y en los círculos culturales

473 VIDAL OLIVERAS, Jaume. *ABC*, Cultural 19 diciembre 2001, p.19.

barceloneses. Y su obra madura ha gozado de un reconocimiento unánime. Sin embargo, y a pesar de todo ello, no alcanzo a comprender los elogios incondicionales que ha inspirado su pintura.

No se dice nada nuevo si se apunta que la obra de Hernández Pijuan es una pintura del vacío; como si el pintor sometiera la pintura a un proceso de depuración, de eliminación de la anécdota para que quedara simplemente un "algo" esencial. Se suele explicar que el artista prepara artesanalmente el fondo con diferentes capas de pigmento; que sus obras son monocromas pero que las capas superpuestas muestran una gran riqueza de matices y densidades que las sucesivas aplicaciones de color dejan entrever. Además, como suele trabajar estos fondos, ricos de pastas, con la espátula, se habla de una especial calidad de texturas. Fondos como "mares", como "cielos", como "paisajes", o sensación de "infinito" : esta es la idea contenida en los fondos de Hernández Pijuan que, de una gran sensualidad, por si solos son ya un cuadro. Así, algunas piezas consisten en estos planos de color monocromo delimitadas por un marco esgrafiado del mismo artista. (Ornamental 1 díptico), 2001, **(f.544)**. A menudo, Hernández Pijuan traza siluetas sobre este plano. Contrapunto del fondo, se trata de un diseño simple y elemental; un dibujo esquemático que, según dicen, posee un aura especial.

El mismo se define como un pintor no "intelectual" y, en efecto, no puedo dejar de verlo como un artesano aplicado a repetir planos de color. Explica que su pintura es una suerte de esencialización del paisaje, pero su obra posee un registro decorativo. ¿Acaso no nos lo dice el artista cuando titula su serie Ornamental y cuando persiste una y otra vez con cenefas o marcos que delimitan el espacio pictórico?. Pero existe un aspecto fundamental en Hernández Pijuan: "el menos es más"; cuanto más depurada y más simple sea la pintura, más intensidad y fuerza poética tendrá. Esta es la intención. Pero a mí se me antoja como aquel perfume, que de tan etéreo, tan sutil, uno se queda sin nada.

Que no se enfade Hernández Pijuan; ante tantos elogios y tópicos recibidos, una voz disonante introduce interés por su obra. Y en todo caso su reconocido prestigio le debe hacer gozar el beneficio de la duda,

incluso, hasta el punto de suspender el juicio y considerar los defectos como virtudes que no sé apreciar.

Jaume Vidal Oliveras.

Galería Joan Prats, ABC, Cultural, "Campos de pintura". Barcelona 28 diciembre 2001.

"Arnau Puig comenta que a Matisse, cuando ya se le estaba agostando su fiebre "fauve", dijo que el arte no ha de ser algo para agitar y soliviantar aún más los excitados ánimos que impone la cotidianidad de la realidad sino, precisamente, algo sedante, que nos proporcione de lo que hay en torno nuestro aquella belleza de la paz que indudablemente anida en las cosas. Actitud con la que, por supuesto, no estaba de acuerdo Picasso, siempre lleno de fiebre anímica y visceral. Este arte calmo es el que desde hace tiempo está realizando Hernández Pijuan. Llegó a él después de haber construido nupcias con los colores, después de haber, para ponerse en acorde con Matisse, convertido la vibración cromática de la luz en sedante goce para la sensibilidad del alma. Nada de agitación, sólo el placer; el de sentir, el de pintar; el de mirar. El artista nos ofrece este arte sin accidentes, lo que no quiere decir que sea simple sino perfectamente dominado como respuesta de toda acción, tal como exigía la ética y la estética de los estoicos. La variedad está en el pequeño detalle, en la diferente incisión, en el grueso del trazo, en la vibración de la línea estrictamente motivada para cada momento concreto. En estas obras no hay repetición, no hay monotonía. Es imposible, recogiendo las formas y los signos que configuran cada cuadro o cada dibujo, elaborar, establecer un alfabeto, ni elaborar un jeroglífico significativo que pudiera hacer pensar que es una pintura críptica. Cuando mencionamos el tiempo- involuntariamente- para ajustar colores, nos referimos al tiempo atmosférico, sin retener lo que también siempre hay en este hecho del transcurrir que es la sucesión y el cambio. Estos tres tiempos son los que

hay en cada obra del artista: el de la jornada, el del espíritu y el del implacable y mutante suceder; aquello que Aristóteles, humanamente, llamaba el antes y el después”.

Si el tiempo es múltiple y ambiguo, lo ha de ser también la imagen ocular que nos ha impuesto la visión perspectiva. Por lo que, en su posibilidad afectiva, el ojo puede ver también, unidas en fundida y amorosa amalgama, la imagen del árbol y la ventana, y la de la plaza y el ciprés; el grafismo caligráfico de la amabilidad espiritual que el niño tan sabiamente domina.

Todo ello expuesto con contención y buen gusto equilibrado – las piezas lo exigían en los dos espacios galerísticos. Como que la única ansiedad que puede surgir es la de ver “más”. Entonces se puede reemprender la visita, no para repetir lo vivido, sino porque va a mostrarse diferente, como la sucesión de lo natural. Que es lo que quería Matisse: “que un cuadro nunca se agote, porque de él siempre emana el sosiego”.

Sus obras realizadas durante el año 2001, con tonos ocre, blanco, negro y amarillo, que el artista suele considerar <paisajes> “No se puede hablar de paisaje en el sentido literal, sino de un cierto sentimiento del paisaje”, matiza. “Empecé a pintar porque quedé absolutamente fascinado por un pintor de mi barrio que hacía paisajes. Y aunque mi primer cuadro era un bodegón, en mis inicios, me dediqué a hacer paisajes, pintados de manera muy torpe”...recuerda. “Desde niño me ha interesado el paisaje trabajado por el hombre que contemplé en la infancia cuando vivía en casa de mis abuelos en la Segarra y que sigo observando ahora desde mi estudio en la Noguera”. “En lo que pinto no hay nada premeditado. Me gusta mucho el aspecto artesano de la pintura. Trabajo con intuición y en este sentido yo no soy un pintor intelectual, a pesar de lo que dicen muchos críticos”; añade “trabajar con gente joven no sólo te ayuda a no envejecer demasiado deprisa, sino que, sobre todo, te obliga a tener un gran rigor”. “La verdad es que no puedo parar. Para mi la pintura es casi una enfermedad; es una necesidad que me persigue siempre, aunque a veces puedo tener la sensación de quedarme vacío”. Torres gemelas: “No puedo decir que los acontecimientos de la realidad, estos o otros, tengan

una influencia directa en mi pintura”, matiza “Me pueden afectar personalmente, pero para mi la pintura no es una necesidad de comunicar algo a los otros sino una necesidad de aprender de mi mismo”.

Marie Claire Uberquoi.

El Mundo, Barcelona 16 de noviembre 2001.

“Tota la terra ens volta de paisatge”. Joan Brossa.

En el gesto de cada pincelada, Joan Hernández Pijuan espacia, desbroza el campo para abrir camino, para establecerse y morar. Su obra es reflejo de él mismo, fruto de la necesidad de pintar, de la espontaneidad y la concentración. Es la experiencia primaria del pintor; la luz, el color y el espacio, sostienen un lugar donde pueda vivir la pintura, reconciliando realidad y símbolo, abstracción e imagen, espíritu y materia.

*Si el arte contemporáneo es un “arte de puertas adentro”, “más que de ventanas hacia fuera”, en la obra de Hernández Pijuan, no sólo podemos hablar de “paisajes interiores”, sino de paisajes vividos, de ventanas que limitan el mundo. El paisaje es una constante en su obra, un paisaje completamente absorbido por la pintura, impresiones revividas a partir de medios pictóricos. Los grandes lienzos, casi de escala humana, se abren como ventanas; el paisaje es memoria, no un referente a quien remite la pintura: 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 mi me gusta mucho volver al sitio conocido. “En ese paisaje ando mucho por el campo **(f.1)**, me encuentro envuelto por todas partes, un poco sin frontalidad del pintor de “plen Air”. Ando mucho, tomo notas, si no tengo colores, con palabras”⁴⁷⁴.*

Podríamos decir que Hernández Pijuan, como Joan Miró, está arraigado a ciertos parajes topográficos donde transmuta la energía de la tierra en

474 MAYA, Aguirino, (1993). “El espacio que dibuja el color”. Madrid: MNCARS, Entrevista a Joan Hernández Pijuan, Arteleku, San Sebastian, Junio, Barcelona de 1992, p. 17.

un arte fecundo: las tierras aragonesas del padre, la Segarra materna y los campos de la Noguera. Su masía en Folquer, centro, taller, refugio, le permite vivir con el silencio, tocar la tierra-madre ancestral, pasear en el espacio de la representación pictórica. Desde el estudio, las ventanas recortan el campo, sin cielo, sin límites. El paisaje es fragmentado por la mirada. En los extremos de la tela empastada se pierden las representaciones de los senderos, o se remarcan los límites del cuadro, creando una intimidad que invita al mismo tiempo a abrir la visión, en una constante relación entre el interior y exterior. Como dice Gaston Bachelard "la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz".

Para Hernández Pijuan interactuar con el espacio no es tan sólo acotar los límites, sino una manera de hacerlo existir, de mostrarlo: en la acción de poner, quitar, tapar, ocupar la superficie en el espacio sensible y en el vacío, hay también una intención de habitarlo, y porqué no, de estar: "Los espacios-escribe Kosme de Barañano-y con ellos "el" espacio, están encuadrados permanentemente ya en el encontrarse de los mortales. Los espacios se abren a través de esto, de que se les deja entrar en el habitar del hombre. Los mortales "son", esto es: "habitando" soportan espacios en base a su estar junto a cosas y lugares. Y sólo porque los mortales soportan, debido a su esencia, espacios, pueden ir a través de los espacios".

Los estragos geográficos se entrevén en los entornos de los cuadros. La aparente monocromía epidérmica intuye la huella del hombre. Las capas de color se impregnan de aromas, de olores, sensaciones. Son metáforas de la naturaleza, percepciones impresas de la luz sobre los campos, la lluvia contenida, el canto de las cigarras, el óxido de la tierra.

Hernández Pijuan ara el terreno con la acción de pintar, en un palpitante diálogo con el soporte pictórico. Hace pulsiones esgrafiadas que revelan una particular iconografía: signos elementales del árbol, de la casa, de la nube, del castillo, de las flores, de la espiga....., que en lo particular contienen lo universal. Trabajando en estos temas sencillos, íntimos y pasajeros, el pintor se encuentra con la naturaleza; la pintura

dibuja un espacio más amplio, se permite sorber la esencia de las cosas y transmutarlas en estados del alma. Austeridad y sinceridad de una obra que se cobija en la sensualidad de los papeles orientales, en la pausa del grabado, en la vivencia de la pintura.

Si pintar es construir recuerdos, fijar tránsitos, aprender, el trabajo de Hernández Pijuan puede ser también una especie de cartografía que nos proporciona nuevas maneras de aprehender y trascender la realidad. Al recoger las migajas en los caminos que la pintura esboza, experimentaremos las dudas del aprendizaje. La superficie de la tela se convertirá entonces en espacio de reflexión y transición desde la periferia hasta el centro de uno mismo y recitará pausadamente, en silencio, la voz de aquel que deja pasar pacientemente el tiempo.

Dolors Juarez. "Caminar en l'espai".

Sala d'art Josep Bages. Torre Muntadas. Prat de Llobregat, abril 2002.

"Parece que lo más elemental dice poco, porque se considera que es mínimo lo que aporta más allá de su simple enunciación. De una obra que se resuelve con el protagonismo de un par de trazos, realizados para configurar, por ejemplo, la forma de una montaña, se diría que está falta de todos esos atributos que puede haber sobre la geografía de una real o que no se ha empleado en ella casi ninguno de los que posibilita un medio tan rico como el pictórico. En el primer caso, se podría estar pecando de parcialidad: si hablamos de arte, mantener la verosimilitud como único criterio resulta, esta vez sí y con todas las consecuencias, de una gran simpleza. En el segundo, se podría estar haciendo gala de un concepto estruendoso, <retórico> dirían algunos de la pintura: cuantos más efectos, más calidad. No hace falta insistir en el hecho de que la entidad de una obra no depende de lo complicado de su realización; si está planteada con pocos elementos pero estos son los necesarios, nada más hace falta. Lo importante no es la cantidad de ellos sino el sentido que estos

adquieren, lo que en su economía son capaces de conseguir. Pensemos por ejemplo, en los dibujos de Matisse y también en las esquemáticas figuras del arte primitivo.

Dicha economía suele ser expresión de lo esencial, de aquello a lo que el artista ha accedido después de un proceso selectivo y a lo que no desea renunciar; así como de la manera en la que quiere formularlo. Una sensibilidad determinada genera su propio lenguaje, establece su particular modo de decir; cuando todo esto encaja es cuando advertimos su coherencia: nos encontramos ante una voz original. No es difícil hacerse esta serie de reflexiones al contemplar, exposición tras exposición, la línea mantenida por Hernández Pijuan quien, precisamente por su elaborada elementalidad, parece tener las cosas bastante claras; claras en su concepción y claras en su resolución. Envidiable modo de proceder que nos permite asistir al desarrollo de unos planteamientos que con el tiempo y la experiencia se van enriqueciendo, pues profundizan y refuerzan el sentido general de la totalidad de su obra.

En esta última individual, como es costumbre en él, son pocos los motivos con los que trabaja: árboles, grafismos reiterados, una montaña...; formas recurrentes, de definición simple, que dialogan de diversas maneras con el soporte sobre el que están dispuestas. Maneras que no difieren apenas unas de otras, mediante cuya aparente semejanza consigue un interesante juego de matices, estudiadamente sutiles. El artista parte de una misma idea, de una misma sensación que a la hora de trabajar no agota en un único resultado, pues de ello quiere extraer lo que ha sido capaz de concebir y de ir adivinando pictóricamente. Parece evidente que un cuadro le lleva al siguiente y que cada conjunto, si es que hay que entenderlo de este modo, recoge todo lo que un motivo le ha sugerido. Cabe resaltar la capacidad, la maestría de Hernández Pijuan para, más allá de las cualidades de su factura, lograr composiciones de una espléndida presencia que no dudo en calificar de clásica.

Victor Zara.

Galería Soledad Lorenzo, "Pintar lo necesario", Madrid 21 diciembre 2002.

"Volviendo a un lugar conocido 1972-2002". María Corral ha marcado el criterio de selección de las 62 obras del artista escogidas entre cuadros, acuarelas y dibujos, a los que hay que añadir 80 dibujos a los que el artista denomina un rincón de mi intimidad".

María Corral ha querido reivindicar el trabajo realizado por el artista en la década de 1970. "Mientras triunfaba el minimalismo y el arte conceptual, Hernández Pijuan supo adaptar las corrientes en auge a su propia manera de entender la pintura". En este período permite comprobar la tesis de María Corral al mostrar obras muy sintéticas, pero que no renuncian a la materia, a la gestualidad y a la búsqueda de un lenguaje pictórico propio.

María Corral aconseja una visita pausada para sentir la auténtica pulsación de la obra de Hernández Pijuan. "Sus cuadros son grabaciones de su propio ritmo, exigen que el espectador se involucre, y para eso se necesita tiempo". María Corral opina que la frontera entre lo abstracto y lo figurativo no está delimitada en la obra del artista. Aunque se le clasifique de abstracto, yo no lo considero como tal, pienso que es un figurativo no representativo, el factor que realmente pone el acento en su obra es su mirada artística. No representa objetos, sino que muestra cómo los objetos se sitúan en el espacio. Hernández Pijuan es un paisajista desde la abstracción y su obra está impregnada de las tierras de la Segarra, comarca que linda con el prepirineo leridano, muy ligada al artista. "Mi trayectoria es como un caminar, y la exposición trata precisamente de eso, de cómo empecé a moverme para llegar a ser yo mismo".

La última etapa de los noventa, representa para María Corral la explosión del encuentro con su propio lenguaje. En estas obras se nota el cambio cromático que experimentó Hernández Pijuan en el tránsito de los

setenta-ochenta a los noventa, momento en el que cambia sus características verdes, ocre y cadmios por "transparencias" en blanco, negro, gris, rosa y tierras. También puede constatarse la vuelta a la materia en esta etapa.

Jaume Vidal Oliveras. "El Macba presenta un recorrido por el paisajismo abstracto de Hernández Pijuan". *El País, Cultura*, 22 de enero 2003, Barcelona, p. 27.

*El artista dice: veo esta exposición más como una historia de caminar". Un caminar que inicia "cuando yo empiezo a ser yo y a aportar algo nuevo, como un grano de arena a la pintura.". La obra de Hernández Pijuan es un contrapunto a la naturaleza. Ha sido siempre un pintor figurativo, pero no representativo. Mira de otra manera, cómo está el objeto en el espacio y cambia nuestra percepción de éste y del espacio que nos rodea. Siempre ha tratado la imagen como abstracción, y la abstracción como imagen. No pinta ni dibuja lo que ve, sino lo que piensa al mirar y al ver. Su pintura, que siempre ha buscado su propio lenguaje, exige involucrarnos en ella y tiempo para contemplarla" (Maria Corral). El recorrido empieza con obras de los años setenta como *Doble centímetro amarillo*, 1972, **(f.338)**, en la que divide la superficie del cuadro por una horizontal constituida por una cinta métrica o regla pintada al "trompe l'oeil". Estos elementos pronto desaparecen para dar paso a pequeñas acotaciones o anotaciones topográficas, mientras prosigue su estudio en torno a problemas del fondo de la pintura. A mitad de la década ya aparecen los campos de color monocromos. Son cuadros que parecen minimalistas pero la sensualidad, la minuciosa pincelada, la vibración de la pintura desmienten enseguida dicha percepción. Dos grandes trípticos de 1977 lo demuestran en *Comiols III*, 1980, que cierra la primera sala, la pincelada se abre y se libera y con ella el color.*

En la década de los ochenta vuelven las imágenes del paisaje, las siluetas de un ciprés, una casa. El artista delimita el interior del cuadro, trabaja la relación de la pintura con el soporte a medida que la materia va adquiriendo protagonismo.

*En los noventa, el artista cambia el pincel por la espátula y menos la brocha, lo que da una nueva calidad a su obra. Aparecen motivos como retículas y celosías y esos esgrafiados que recuerdan los campos roturados o arados. Las últimas obras, dos de Memorias del Sur 6, 2002, **(f.563)**, vuelven las retículas sobre negro y sobre blanco respectivamente.*

- Hitos de su camino.

“Pasión: La pintura ha sido la pasión de mi vida”, dice el artista, a quien, en la época de la eclosión del arte conceptual, algunos le decían que cómo era que todavía seguía pintando “cuadritos”. Cuando trabaja se deja llevar por la sensualidad de la pintura, no piensa en cuestiones estéticas, sólo en hallar “la tensión y el lenguaje” idóneo para expresar lo que quiere decir, reivindicar la pintura. Este “reivindicar” empezó para él en 1972 cuando “en su obra entró el espacio del paisaje”, una larga conversación que continúa hasta ahora con diversos acentos. El punto de partida fue la pequeña ventana que tenía en su estudio de Folquer, que le recordaba un paisaje sin cielo, un campo muy verde, lo cual le proporcionó una visión muy distinta, “el espacio”, que antes era, en su obra, muy abstracto.

“Distancia”: otro aspecto muy importante en su trabajo es la distancia, del paisaje, del objeto. Lo que en un principio se ve en la lejanía, en otros momentos se aproxima - la hoja se ha convertido en ciprés - para volver a retroceder en lo sucesivo en ese diálogo que el artista entabla con la pintura, y desde la pintura, que vuelve cíclicamente a lugares conocidos y frecuentados para verlos y evocarlos de manera distinta.

“Tiempo”: el tiempo de la pintura es también esencial y cambiante, pincelada metódica y lenta a principio de los setenta, que se va haciendo progresivamente más gestual y libre para replegarse de nuevo a finales de los ochenta. El color cambia asimismo de intensidades y tonalidades, dentro de su tendencia a la monocromía. Monocromías que la mayoría

de las veces son el resultado de distintas capas de color, que en ocasiones aparecen ostensiblemente en la superficie como para delatar su existencia y acaso velado protagonismo.

Materia: La materia, esa pastosidad de la pintura, es otro elemento primordial en las obras de los últimos años, predominio del blanco, desde mitad de los noventa, pero sin olvidar su característico negro, ni, en ocasiones, los atrevidos malvas o los verdes como el que ha pintado en una pared curva de la sala donde están los dibujos. Un grito en sus habituales espacios de silencio.

Olga Spiegel.

“Descubrir a Hernández Pijuan”. La Vanguardia, Cultura, Barcelona, 22 de enero 2003, p. 39.

“Entre otras muchas cosas Navarro expone que Remo Guidieri decía hace más de una década: <<Con su estilo lleno de discreción y de exactitud silenciosamente expuesta, Hernández Pijuan retoma la tradición moderna que empieza con Cèzanne: dar al paisaje leyes que lo puedan sustraer a la condición de entorno que tenía hasta entonces>>.

Una tradición que 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 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 lo son, tampoco, su extraordinaria habilidad compositiva ni la calma de sus resultados.

Kenneth Clark indicaba ya, que el vínculo existente entre Seurat, Ingres y, en la lejanía, Ucello, la frontalidad con la que todos ellos representaban

sus paisajes, 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 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..... : “las mejores obras de Seurat dependen de su reacción emotiva ante lo que ha visto”.

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 coinciden, igualmente, en evitar la repetición valiéndose de la serie⁴⁷⁵.

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>. 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. 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..... La validez del vacío como elemento de composición.

Un proceso de abstracción que parece más próximo a Mondrian que, como otras veces he alegado, a Morandi. Mondrian parte de un post-expresionismo en el que hay unos paisajes pintados con dicción de pintor, de pinceladas. 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 él, diríamos, el Mondrian que mejor conocemos, aquella expresividad quizás ha desaparecido totalmente, está en otro terreno la función de la pincelada. O sea,

475 HUGUES, Robert. “El impacto de lo nuevo”, *El arte en el siglo XX*, Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2000, p. 64.

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.

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, como Flores para los campeones I, 1990, (f.448). 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 período informalista de los años cincuenta y primeros sesenta: "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 plenitud del negro de Braque, etc., así como la austeridad de esos paisajes que marcan mis primeros años de adolescencia".

Hernández Pijuan niega 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 <oll over, ni el dripping, ni el gesto, ni la expresión de la pintura norteamericana (...)>; < la acumulación de 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" ⁴⁷⁶.

El esgrafiado del dibujo de Pijuan no es 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.

476 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. 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 de 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". Entrevista año 2000.

Pijuan, más con los pies en firmes en la tierra, se conforma con coincidir con el instante presente.

Pijuan describe su quehacer sobre el lienzo, rápido, incluso vertiginoso; velocidad fruto, a su vez, de un precedente y prolongado proceso de reflexión; podría aplicarse 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 brame⁴⁷⁷.

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)⁴⁷⁸, 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, de Reinhardt, podrían ser vías de orientación para Pijuan. Mucho menos el convencimiento del primero de “estar haciendo las últimas pinturas posibles.”

Abraham Lacalle, ha expresado que: “Ninguna de la imágenes o ideas que aparecen en los cuadros se presentan tan conocidas como para que no sea necesario repetirlas a menudo”. En opinión de Navarro, el entorno natural de Hernández Pijuan es la compañía de Cy Twombly, de Robert Ryman, de Brice Marden o, de la por él varias veces citado 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.

477 CELANT, Germano. *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Milán, Madrid 1990, p. 86.

478 STELLA, Frank, en *Art News*, septiembre 1966, p. 43.

Posiblemente sea ésta una de las razones por las que pinto con muy pocos elementos”.

A la experiencia del vacío se contrapone su hermana la experiencia de lo lleno o plagado; y ambas abordan la experiencia de la plenitud⁴⁷⁹.

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 (si carboncillo), 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 de 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”⁴⁸⁰.

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

479 Términos ya citados por Andrés Sanchez Robaina en sus *Cinco enunciados sobre el espacio de Hernández Pijuan*, catálogo exposición Hernández Pijuan, Del jardín, línea, Lanzarote, 1997, p. 47.

480 POWER, Kevin. *La belleza de las complejidades sencillas*, catálogo exposición, Jonatahan Lasker, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1998, p. 18.

*trastornos y de devolver al espíritu su situación de indiferencia ante un espacio que no tiene que localizar dramas*⁴⁸¹.

Mariano Navarro.

Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 20 de noviembre - 21 de diciembre 2003.

*"Tornant a un lloc conegut". 1972-2002, obras seleccionadas por Maria Corral (comisaría; esta exposición bajo nuestro punto de vista, consolida su cuarta etapa desde 1987 hasta nuestros días. La primera etapa de búsqueda (1950-1966), la segunda de consolidación (1966-1979), la tercera de transición (1980-1987) y la cuarta es esta exposición*⁴⁸².

Hernández Pijuan: "Más que viajar, prefiero volver a un lugar conocido. En aquel paisaje, salgo a pasear a menudo. Me encuentro envuelto por todos lados, en vez de tener la visión frontal del pintor al aire libre"

Espacio, superficie y sustancia: reflexiones sobre la obra de Joan Hernández Pijuan.

481 BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1986.

482 GARIN LLOMPART, Felipe V. Es presidente de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. *Tornant a un lloc conegut 1972-2002*. Exposición organizada por el MACBA, dentro del programa Arte Español para el Exterior del Ministerio de Asuntos Extranjeros y la Sociedad Estatal para la acción Cultural Exterior. Comisariada por Maria Corral.: "Joan Hernández Pijuan ocupa una posición singular por la fuerza de una individualidad creadora que le ha hecho permanecer al margen de los grandes corrientes dominantes y canalizadas por la crítica". Su aparente distanciamiento del horizonte estético de los períodos y las modas sucesivas no impide que se pueda reconocer en su obra una profunda identificación con las inquietudes estéticas de su tiempo. Esta aparente paradoja se refleja en la "reinterpretación del espacio que, a lo largo de sus cuadros, constituye la aportación más destacada para todos los que se han acercado, a unas creaciones que contienen un aliento poético que desborda cualquier clasificación genérica". Ana Palacios, ministra: "La pintura de Hernández Pijuan constituye un ejemplo singular de rigor creativo y búsqueda inagotable de un lenguaje expresivo personal dentro de la abstracción".

*Arthur Danto: Al principio de The Transfiguration of the Commonplace*⁴⁸³ el libro donde empezaba a establecer los fundamentos de mi filosofía de arte-, construí una exposición imaginaria, que consistía en nueve plafones monocromos, cada uno de los cuales era un cuadrado rojo. Mi propósito era básicamente ejercer un cierto grado de presión "conceptual" sobre la distinción entre obras de arte y objetos ordinarios, un propósito imbuido de una cierta urgencia filosófica acerca de la descubierta, realizada por los mismos artistas; esta distinción no requería ninguna base perceptiva. Este descubrimiento se produjo al principio del siglo XX, con la pintura monocroma, por un lado y los "ready-made" de Marcel Duchamp por otro. Uno de mis cuadros rojos no era ninguna obra de arte, sino simplemente un plafón cuadrado pintado de rojo. Otro era más bien ambiguo en este aspecto: era un plafón cuadrado que imaginaba pintado con una capa de minio por un artista como Velázquez, por ejemplo, con la intención de realizar una pintura encima, aún que, por la razón que fuera, nunca se hizo. Los expertos que autentifican la pintura de Velázquez tendrían algunas dificultades para decidir si la obra en cuestión pertenecía al legado artístico del pintor o no, ya que el artista habría extendido el pigmento sobre el plafón, pero en una época en que era impensable que existiera la pintura monocroma. No todo es posible en cada momento, como historiador de arte Henrich Wölfflin escribió en el texto magistral *the Principles of Art History*.

483 AZÚA, Felix de. *Protect me from what i want*. Editorial Anagrama, Barcelona 2002: Un estudio divulgado de la <muerte del Arte> como *The Transfiguration of Commonplace*, de Arthur C. Danto, tan influyente a partir de 1981, sólo se tradujo en España en 2002. Felix Azúa cómo Catherine David, opinan que las artes contemporáneas; acabado su ensimismamiento, debían implicarse más en lo propiamente político. Como es habitual, las respuestas evidenciaban una confusión entre las <artes> y el <arte> ya que, si algo ha muerto, es, sin la menor duda, el Arte, pero las artes están más vivas que nunca, cuando los artistas se arrancan la pesadísima máscara del Artista y se conforman con ser lo que son, es decir, artesanos de infinito pelaje que tratan de ganarse la vida manejando innumerables materiales, diversísimos medios (con la mayor irresponsabilidad, naturalmente), entonces es cuando tienen las máximas posibilidades de producir obras de una cierta relevancia para el público en general. De nada sirve refugiarse melancólicamente en la consideración de que Tiziano es mucho más interesante que Andy Warhol. Nos guste o no, "el mundo en el que vivimos es sólo de ida". Por muy desagradable que sea nuestra propia imagen (o quizás precisamente por ello), no escaparemos de la misma mirándonos en el espejo de Rembrandt.

“En este sentido histórico de posibilidad /imposibilidad, la pintura monocroma habría estado imposible como arte en la Venecia del siglo XVI, o en la España del siglo siguiente”. Ciertamente, el hecho de que la pintura monocroma se convirtiera en una posibilidad define en parte el significado del arte moderno y, teniendo en cuenta que una cosa que es artísticamente posible enseguida se convierte en artísticamente real, se puede acabar con que la existencia de la monocromía proclamó la realidad del arte moderno como estilo establecido.

En el presente ensayo dedicado a la obra de Hernández Pijuan, me detengo en la distinción entre objeto físico-un cuadrado pintado de rojo- y las diversas obras de arte-pinturas monocromas rojas- a las cuales el primero se parece tanto que no hay diferencias de percepción significativas entre ellas. De entrada, hay que decidir donde está la diferencia, cuando es invisible desde cualquier propósito práctico. En cierta medida, este problema tiene un paralelismo con la distinción del cuerpo humano y la persona, la identidad externa: el cuerpo.

“La obra de arte es aquello que se ve, más alguna cosa que no se puede ver, que he tendido a identificar con su significado; de la misma manera que una persona es un cuerpo más alguna cosa que no se puede ver por ella misma: el espíritu, o el alma, o la mente de la persona a la cual pertenece aquel cuerpo. El cuadrado rojo - que no es una obra de arte - es como un cuerpo sin alma. Entender la obra, en cualquier caso, es entender el alma - o el significado-del cuadrado rojo, si efectivamente tiene un alma. Nunca podemos estar seguros; pero la mejor manera de empezar, es decidir que propiedades del objeto físico pertenecen a la obra, “suponiendo que su significado sea el que pensamos que es: todo objeto físico tiene un peso”. Es muy extraño que el peso de una pintura pertenezca al significado de la obra. Supongamos que cada uno de mis plafones está hecho de tela. En algunos casos, las propiedades de la tela pertenecen a la obra, pero en la mayoría de los casos, no. En algunos casos, las dimensiones físicas de la tela pertenecen a la obra, pero en otros no es así, y corresponde a la crítica decidir, en cada caso, si la medida es relevante para la obra o no.

Una de las diferencias entre la pintura tradicional y la moderna, es que las superficies de esta última no necesariamente se han de considerar transparentes, a la manera renacentista. Son superficies que hay que "observar, más que mirar a través". La pintura moderna es un objeto por derecho propio, y no una grieta que se abre hacia un mundo ilusorio. Desbrocemos qué distingue las superficies de Hernández Pijuan contrastándolas con otra serie de superficies, las que encontramos en la legendarias *White Paintings* de Robert Rauschenberg, realizadas cuando el artista estudiaba en el *Black Mountain College* en 1951. Esta obra consistía en una serie de telas moduladas donde la pintura se había aplicado con rodillos, y las superficies pretendían reflejar los cambios de luz, o atrapar las sombras de los espectadores al pasar por delante. Otro caso famoso es la composición de John Cage 4'33, que "creaba un campo de silencio en el cual los ruidos de la vida cotidiana se transfiguraban en música".

La definición 5 de los "elementos de geometría": Euclides estipula que <una superficie es aquello que nada más tiene longitud y anchura>; y en la definición 7, <una superficie plana es una superficie que reposa uniformemente sobre sus líneas rectas>. La línea, pues, no penetra la superficie, no puede haber ninguna respuesta completamente satisfactoria a la pregunta de cual es la profundidad que tiene una línea euclidiana. En las *White Paintings*, el objeto físico existe en función de la superficie plana que esta lo hace posible, con el fin de que las luces y sombras puedan incidir. Por lo que hace a la obra, las superficies no son más que bidimensionalidad abstracta.

Por un contraste crucial, las superficies de Hernández Pijuan son físicas. Tienen substratos significantes. Su densidad física facilita la profundidad metafísica que pertenece a la obra. Hernández Pijuan siempre tiene la posibilidad de revelar el substrato, y es más importante que el espectador de la obra lo experimente como una abertura, como una vía de acceso a aquello que hay debajo de la superficie. En cierta medida, pintar, en su caso, es cómo labrar la tierra: una intervención física, una rotura de la superficie (¿el espacio de Lucio Fontana?). Esto confiere a sus pinturas una cualidad terrosa. Las superficies de Hernández Pijuan están construidas

para hacer aflorar lo que hay debajo (su perspectiva). Y también les confiere una "intimidad" como la que hay entre el labrador y la tierra, casi sexual. Esta afirmación es pertinente cuando las pinturas son completamente monocromas, sin formas ni imágenes impuestas. Ofrecen una invitación a imaginar sus profundidades, aunque no se haya revelado ninguna a través de aberturas. La superficie parece profunda. Es, realmente, "una superficie expresionista abstracta", a las cuales Rauschenberg se oponía en sus *White Paintings*. Contempladas dentro de la historia del arte, la pinturas de Hernández Pijuan, como las de su amigo Sean Scully, son "encarnaciones contemporáneas de las superficies profundas y llenas de vida que pertenecen, esencialmente, al expresionismo abstracto". Merleau-Ponty utiliza una expresión poética: <La carne del mundo>. En la obra de Hernández Pijuan, la superficie "es la carne de la obra". En opinión de A.Danto: hay una relación interna entre el abanico de imágenes que expresa el artista y la manera en que, como escribe Hegel: las imágenes son primero en la pintura. O, entendido que pintura y espacio son primero, el espacio mismo, en la obra de Hernández Pijuan, es imagen.

Hernández Pijuan comenta que las pinturas de Franz Kline le conmovieron profundamente, por "su sentido del espacio como elemento vivo y total del cuadro, y como un fondo sobre el cual se dibuja o se sitúa alguna cosa". Kline habría aplaudido esta percepción. Ha sido un lugar común para cualificar la obra de Kline de <caligráfica> (pintura signica oriental), hecha de contundentes trazos negros sobre superficies blancas. Pero Kline precisó con astucia que los calígrafos no pintaban los espacios blancos que envolvían los caracteres, mientras que en su obra los espacios blancos eran tan decisivos como las formas negras. Y es así como hemos de pensar-o experimentar-también las superficies de Hernández Pijuan. El espacio no es el detrás/fondo de la imagen; "espacio e imagen se entrelazan de una manera integral", como el mismo artista explica en el contexto: "Pintura y espacio: una experiencia personal", tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes:

El verdadero problema ha sido, y continúa siendo, encontrar un espacio como un protagonista total del cuadro. Diría que el espacio abierto del paisaje vivido, y no un espacio más imitativo del de "fondo-figura". Un espacio como un elemento vivo del cuadro, y no como un fondo sobre el cual se dibuja o se sitúa alguna cosa.

Se trata de una distinción profunda. Imaginémos un artista cromanyon que dibuja un caballo en una cueva. ¿Lo que hace es dibujar la figura sobre la pared de la cueva, como aquello que Hernández Pijuan denomina un <espacio imitativo>? ¿O hay un sentido más profundo, según el cual el espacio de la pared de la cueva es protagonista por él mismo, de manera que el caballo aflora mágicamente de las profundidades misteriosas de los muros (de la misma manera que, sumergida en el líquido del revelado, la imagen de un caballo emerge a partir de una placa fotográfica)? Los coetáneos del artista de la cueva sabían perfectamente como eran los caballos; en este sentido, el artista no les tenía que comunicar nada. Podemos imaginarnos el acto de crear una imagen como parte de un rito.

El término inglés "to draw" explica esta segunda manera de entender el acto creativo de los antiguos artistas de Chevigny. El significado más inmediato de to draw es hacer una marca en una superficie con un pincel, un lápiz o un carboncillo. Pero también significa <extraer>, <arrancar> (to draw out), como cuando un dentista arranca una muela o un médico extrae el veneno de una herida, o bien cuando, por medio de un interrogatorio, se arranca una confesión de un preso.

Hay suficientes razones para creer que Hernández Pijuan piensa en las imágenes como una cosa que se proyecta más allá o fuera (drawn forth) del espacio protagonista de la pintura, más que no que está dibujando encima (drawn on). En este último sentido, creo que vale la pena entender su maravillosa afirmación que: "La práctica de la pintura es una forma de conocimiento y no tanto de comunicación, como se afirma a menudo". Una vez más, nos encontramos con una palabra, "conocimiento", que tiene más de una posibilidad. También hay el sentido

poderoso bíblico en que se dice que Adán <conoció> a Eva, donde <conocer> significa compromiso carnal.

Hernández Pijuan distingue a menudo entre el conocimiento, como se ejemplariza en el acto de pintar, y aquello que denomina <comunicación>. Y a pesar de que el "espacio es protagonista", hay un sentido directo e inmediato que permite inferir una cierta intercomunicación entre el artista y el espacio. Hernández Pijuan dice que el significado de las pinturas no es, en su caso, lingüístico, como se deduce del hecho que dice que está más interesado en <como lo dice> que <en lo que quiere decir>. Esto implica que la explicación crítica, en su caso, consiste más en registrar los términos del discurso o del <decir> que no el <contenido> de aquello que se dice. El equilibrio es delicado en cada caso concreto, es evidente que hay una corriente crítica, que aborda la pintura desde una perspectiva "semiótica y sintáctica", que no se adecua a la obra de Hernández Pijuan., como tampoco se adecuaba la estética del expresionismo abstracto. La mentalidad que hay que activar para afrontar su obra es la del "sentimiento"; se trata de representar encontrando las formas que emergen del espacio por medio del acto pictórico. Así, cogiendo una de sus formas características, la del ciprés, lo que hace falta es "sentir cómo el artista, cómo el ciprés toma forma con una cierta inevitabilidad, y no limitarse a anotar, como en una interpretación de signos.

La obra de Hernández Pijuan es "un espacio de alguna cosa vivida", como un campo cultivado para extraer la subsistencia. El filósofo Heidegger se apropió para el título de uno de sus libros del término Holzwege, que hace referencia a los caminos que los leñadores abrían en los bosques, caminos que permitían entrar y salir, pero no atravesar el bosque. Heidegger se queja a menudo de que los filósofos han perdido el contacto con el Ser desde tiempos inmemorables, y asume el trabajo de hacernos dar cuenta de la proximidad del Ser. La palabra "espacio", entendida no como un fondo, sino como un todo integrador dentro del cual vivimos, tiene este sentido de plenitud, de aquello donde existimos, que era el punto de partida de Heidegger en Holzwege. Danto encuentra

muy simpático que Hernández Pijuan hable específicamente “de transitar por unos caminos en el espacio que no lo llevan a ningún sitio”, como si paseando por los paisajes de Folquer hubiera tenido la misma idea que tuvo Heidegger, enemigo de los sombríos bosques de Alemania. Pues hay que experimentar las pinturas en estos caminos a través del espacio, como medio de nuestro Ser. El Ser, en la filosofía de Heidegger, es, como el espacio en el caso de Hernández Pijuan, la condición primordial del pensamiento y del acto pictórico respectivamente; estos no son los puntos de donde partimos como pensadores y artistas, sino el lugar donde llegamos, cuando tomamos conciencia de hasta que punto nos hemos alejado y emprendemos, tomando prestado el símil que utiliza Hernández Pijuan, el “camino de vuelta a la tierra”. En su narración, esta “recuperación” se produce después de un período de alienación, cuando empezó a pintar “objetos de una gran simplicidad”, en vez de, bajo la influencia de sus modelos expresionistas abstractos, plasmar gestos en el espacio pictórico - es decir, sobre las superficies. A diferencia de la inmediatez que prometía el gestualismo, <creó una distancia> entre él y su obra, que <se convirtió en una obra académica, en el gesto por el gesto>. La salvación artística le llegó al descubrir el espacio como una cosa vivida, donde <los objetos formaban límites o referencias del espacio como un punto de inserción que traza un avión en el marco del cielo>.

El término límites remite a los dos sentidos de superficie: las superficies radicalmente externas de las White Paintings de Rauschenberg, y las superficies internas de Hernández Pijuan. Las <sombras y las luces> que se instalan de una manera efímera sobre las superficies blancas de Rauschenberg no son de ninguna manera límites. No definen el espacio donde reposan. No surgen de su interior, como el espacio real que se forma alrededor de una cosa o de un árbol o de una hilera de árboles, que después pueden ser retenidos en la pintura, o por la memoria de alguien que pasea por el campo o traza los límites, como un payés. Hay obras de Hernández Pijuan que consisten en simples marcas concéntricas circundantes, que implican las orillas de la pintura como una parte de la realidad del espacio delimitado. No encontramos esta implicación en

White Paintings, ya que no hay ninguna conexión interna entre las sombras y los bordes de la obra.

En las pinturas de Hernández Pijuan, las delimitaciones concéntricas son, orgánicas y de tanteo, como el camino que traza un caminante, humano o animal, siguiendo los contornos de un campo; *El camino*, 1998, (f. 513), otra *El camino de la perdiz*, 2001; son obras que producen la sensación de alguien que recorre un camino, paso a paso. Sea cual sea la interpretación de estas telas, toda la obra de Hernández Pijuan se fundamenta en la tierra misma (y, de nuevo, el término inglés *ground* que permite la doble lectura, de <tierra> y de <cimiento>) la tierra que hace crecer las cosas y donde las cosas revierten, el barro, el sol, el paisaje, la propiedad que puedes trabajar, plantar, legar y heredar, la que puedes cerrar y contemplar, la que tienes debajo de los pies cuando andas. Se trata de una concepción de la tierra que surge de una experiencia personal, y no de una aplicación del paisaje de ciertos principios conceptuales de la pintura contemporánea.

Hernández Pijuan se aparta del minimalismo entendido como filosofía y movimiento formal, a pesar de que pueda haber ciertas afinidades externas con el arte minimalista que se desarrolló en Nueva York a finales de los sesenta y que se internacionalizó en exposiciones como "Cuando las actitudes se convierten en forma", de Harold Szeemann, instalada en la Kunsthalle de Berna en 1969. Pero "el minimalismo- como lo practicaban, canónicamente, Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin y Carl André – "se materializó dentro de una red de proposiciones y contraposiciones filosóficas, ninguna de las cuales tiene la más mínima conexión con la visión de Hernández Pijuan". El minimalismo incorporaba la exploración de materiales, madera, láminas de metal, ladrillos etc. La pintura se incorporó al minimalismo sólo como referencia a un concepto de superficie que contrasta totalmente con Hernández Pijuan, el cual deja bien claro que: "he trabajado y continúo trabajando con materiales muy tradicionales: aceites, acuarelas, guaches, acrílicos, y más recientemente, por las necesidades de esta otra pastosidad del material, a menudo mezclo los óleos con un poco de esmalte industrial". "Mi pintura nunca ha querido

dar la sensación de espacio inmenso, no la de <all over>, ni el <dripping>, ni el gesto, ni la expresión de la pintura americana”.

Danto aprendió de su amigo Robert Motherwell un concepto que él denominaba <el principio creativo original>, al cual recurría para explicar el carácter idiomático personal de la gran pintura. “El problema americano” declaró en una entrevista, “es encontrar un principio creativo que no sea un estilo ni una estética impuesta; en este principio creativo, los artistas americanos modernos podrían dejar de ser manieristas”. Este principio transformó a Gorky - ejemplo que era un referente para Motherwell - de un manierista de los códigos modernos en un artista original. El problema era encontrar la manera para conseguir que una persona fuera auténtica con ella misma y, a la vez, fuera moderna. Motherwell insistía a menudo en la importancia del hecho de haber crecido en la California de preguerra, (“Las colinas de California son ocre la mitad del año”). Hernández Pijuan habla exactamente en los mismos términos cuando se refiere al paisaje rural donde creció.

Lo que sin duda es cierto es que, como escribe Hegel, “cada individuo es hijo de su época”, y por más alejado que haya estado Hernández Pijuan, tanto en la geografía como en el espíritu, de los centros metropolitanos donde, durante la década de los sesenta, emergieron el minimalismo y el conceptualismo, que definen una atmósfera en la cual él podía buscar su “principio creativo original”.

Las “superficies lisas y limpias” de las pinturas de Hernández Pijuan no son, pues, imitaciones de la realidad visual de los paisajes en los cuales ha vivido como individuo, sino estos paisajes transformados en espacio dentro de su estudio, que el artista explora de una manera que recuerda o reproduce la manera de bordear un campo, o de abrir un atajo en diagonal o de aquello que constituye la dispersa vegetación de los <paisajes secos y duros> de su mundo.

Los colores, tendentes al monocromo, de sus pinturas son los colores vividos de los espacios que envuelven sus paisajes: ocre y verdes, o los marrones de la tierra, o el blanco de una luz recordada. No hablamos del

pintor "plénair-ista", que coloca el caballete delante del paisaje e intenta tomar los colores cambiantes de la naturaleza a lo largo del día, como hacía Monet: "Mi manera de pintar tiene poco que ver con el impresionismo", afirmaba el artista en una entrevista con Maya Aguirino. Son los colores del paisaje recordados, que inundan los espacios circundantes. Y lo mismo se puede decir de las imágenes cuando emergen en el espacio pintado:

"Es como si, al pintar, descubriese la naturaleza a partir de aquello que pinto. Yo estoy trabajando en las buguenvil-lies y, de repente, las buguenvil-lies 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 vertical, se me convierte en un ciprés. De repente el ciprés, si cambio la posición del cuadro, se me convierte en una nube y estoy pintando nubes".

Dan Camerón: "Todos los artistas tienden a considerar el trabajo que hacen en el estudio como una prolongación del mundo exterior y, a la vez, como una huída de este mundo".

Durante los últimos treinta años, Hernández Pijuan se ha especializado en una forma de representación en la cual el paisaje es siempre el pretexto, pero casi nunca como parte de una convención pictórica en que el espectador puede identificar y aislar referencias concretas a la categoría histórica de este arte....sabemos que sus pinturas son paisajes, pero no siempre estamos seguros de como lo sabemos (dejando de lado los títulos). Una de las motivaciones más fuertes detrás de esta práctica parece ser la confrontación De Hernández Pijuan con el abismo creciente entre el paisaje como una categoría de la historia del arte, y como una manera de experimentar la naturaleza.

Por más rica y variada que haya sido la tradición paisajística, no tiene nada que ver, evidentemente, con la experiencia de la naturaleza desde la perspectiva de un científico, o de un payés. El impulso inicial de Hernández Pijuan de dialogar con la tradición paisajística está arraigado, en cierta medida, con su experiencia personal como observador o participante de la naturaleza. Esta aproximación al paisaje, válida en el

sentido más estricto, dejó de ser una opción creíble poco después de la invención del cubismo.

Lo que distingue el enfoque de Hernández Pijuan es que da un vuelco a la historia entera de la pintura paisajística: el deseo de recrear la imagen de la naturaleza es sustituida por la necesidad de coincidir con la naturaleza en un punto intermedio entre la contemplación y la acción. De entrada, parece que esta descripción implica una especie de rivalidad entre el artista y la naturaleza, que "sólo se puede resolver mediante el poder de la imaginación humana por hacer surgir alguna cosa de la nada". Experimentar una pintura de Hernández Pijuan "como un paisaje" requiere que se reconozca este término en relación con su etimología dentro de la historia del arte, y que se entienda el acto de contemplar la superficie, el color y la textura de una pintura abstracta en términos de esta misma tradición. No se trata de un acto de conocimiento, sino más bien de descubrimiento: un proceso consistente en examinar los límites perceptivos y cognoscitivos de uno mismo para entender la búsqueda del paisaje en términos de un acto muy amplio, el de construir significado a partir de una fuente ambigua. En la pintura de Hernández Pijuan, la obra de arte se convierte en la localización psíquica de los sentimientos de indefensión y/o de protección de cada uno; cada tela representa un esfuerzo acumulativo para crear la estructura apropiada que nutra un abanico de impulsos potencialmente contradictorios. En Hernández Pijuan se perciben referencias a Monet, Corot, Agnes Martin y Brice Marden, pero siempre de una manera más sugestiva que real.

Cuando alguien camina por la naturaleza, la perspectiva más consciente es la del movimiento hacia delante, y esta es la realidad que Hernández Pijuan procura describir. No es el paisaje como tal, ni los rastros que deja detrás, sino la imagen del viaje en nuestra mente, que es la exploración más elusiva, pero también, puede ser, la que nos recompensa más, de todas las que podemos recrear.

Arthur Danto- Dan Camerón-Valentin Roma.

Joan Hernández Pijuan. "Tornant a un lloc conegut, 1972-2002". MACBA, Barcelona, 2002.

Valentín Roma, señala que la principal aportación de Hernández Pijuan a la pintura española de los últimos veinticinco años es una consideración diferente del concepto de espacio pictórico, consideración que adquiere una dimensión todavía más interesante si tenemos en cuenta no sólo la tradición artística local, más inclinada hacia la iconografía, sino también los principales referentes internacionales de la última reformulación de la abstracción. Así, el misticismo espacial de Mark Rothko, el sentido coreográfico de Jackson Pollock o la idea de vacío en Franz Kline difícilmente pueden rastrearse en la obra de Hernández Pijuan; tampoco la inclinación tautológica de la pintura de Robert Ryman, la materialidad cromática de Sean Scully o el lirismo nostálgico de Agnes Martin, por citar algunas referencias con las cuales Hernández Pijuan se ha emparentado, sobretudo estas tres últimas. Su concepto de espacio se ha ido construyendo independientemente de los modelos ofrecidos de una manera sucesiva por cada momento artístico y, en cambio, ha incorporado elementos procedentes de la observación de pintores diversos y hasta un cierto punto antagónicos, como Zurbarán, Morandi, Lucio Fontana o Philip Guston, que constituyen un conjunto de miradas sesgadas que atraviesan la historia del arte.

Posiblemente, la idea de espacio no sólo es el eje articulador de la pintura de Hernández Pijuan, sino también su razón de ser. Un concepto de espacio, el que se desenvuelve en sus cuadros, alejado tanto de la entelequia formalista como de aquello puramente especulativo; una noción de espacio que se materializa y se construye de una manera simultánea con la práctica pictórica, y se reformula con ella misma, casi sin ningún tipo de apriorismo..

El espacio que manifiesta la pintura de Hernández Pijuan no es un sitio, un "nowhere" plástico sobre el que han quedado impresos, como en

negativo, ciertas resonancias producidas por la memoria, ecos de movimientos convertidos, sobre el soporte, con signos cambiantes y en rotación continua, tránsitos que se inscriben en un espacio tan arquetípico como real, donde el tiempo ya no es un elemento determinante, sino una alteración construida a partir del recuerdo.

Tal como acontece con la pintura de Morandi, en la obra de Hernández Pijuan el color constituye una especie de construcción emocional, una intrahistoria que reorienta el desenvolvimiento del cuadro. El color tiene en las obras de Hernández Pijuan un sentido unitario, que no sólo supone la construcción de una paleta cromática en la cual proliferan tonalidades que se dicen con esta sensibilidad pausada y hedonista, como los ocre, rosados, cadmios, dorados, verdosos etc.; también se puede detectar, sobretodo estos últimos años, un desenvolvimiento especial de dos colores, el blanco y el negro, que han otorgado a la pintura de Hernández Pijuan otra temperatura, un sentido aparentemente más radical, más enérgico. En esta dirección, la serie dedicada a Évora ya manifestaba una utilización de la luz que parecía debatirse entre la pulcritud de los fondos, casi immaculados, y la intervención incisiva del dibujo y la línea; siguiendo esta orientación, abiertamente expresada, encontramos en algunos cuadros de finales de los noventa unas texturas densas y alisadas, casi escultóricas, en las cuales el color negro adopta un sentido bidimensional y se convierte en una presencia que petrifica los diversos motivos inscritos en él, que tranquiliza los gestos, serena y fracciona los ritmos pictóricos.

Dentro de la obra de Hernández Pijuan, la simplicidad deja de ser un adorno o un atributo para convertirse en un argumento plástico, la simplicidad no es tan sólo la eliminación de los elementos accesorios, sino una actitud, una atmósfera, la búsqueda de un cierto sentido de la mirada, un marco desde el cual la pintura se va recogiendo hacia dentro de su propia naturaleza.

La simplicidad no es, en la obra de Hernández Pijuan, un eslogan formalista, ni un filtro para dimensionar, destilar y depurar la complicidad

de la realidad; no es un método de análisis de las cosas, sino una afirmación de su condición estricta.

Hay una nueva definición paisajística en la obra del artista, una aproximación que, evidentemente, no tiene nada que ver con el naturalismo, ni tampoco con las visiones neorrománticas; para él, el paisaje es un leimotif que orienta sutilmente el trabajo del pintor y que, lejos de vertebrar de una manera estricta su trabajo, se manifiesta como una especie de caja de resonancia donde se recogen diversos conceptos. Entre estos, puede ser el más destacado el de la memoria, que se manifiesta como un recuerdo espacial, una revertebración abstracta suscitada a partir de la contemplación. Memoria y paisaje son, dentro de la pintura de Hernández Pijuan, categorías complementarias que se formulan a través del medio pictórico. Desproveída de su carácter literal, la memoria abandona el territorio de la biografía para instalarse en otro tiempo y en otro sitio que no tiene nada que ver con la nostalgia, sino con la reinención llevada a término por el hecho plástico.

Valentin Roma

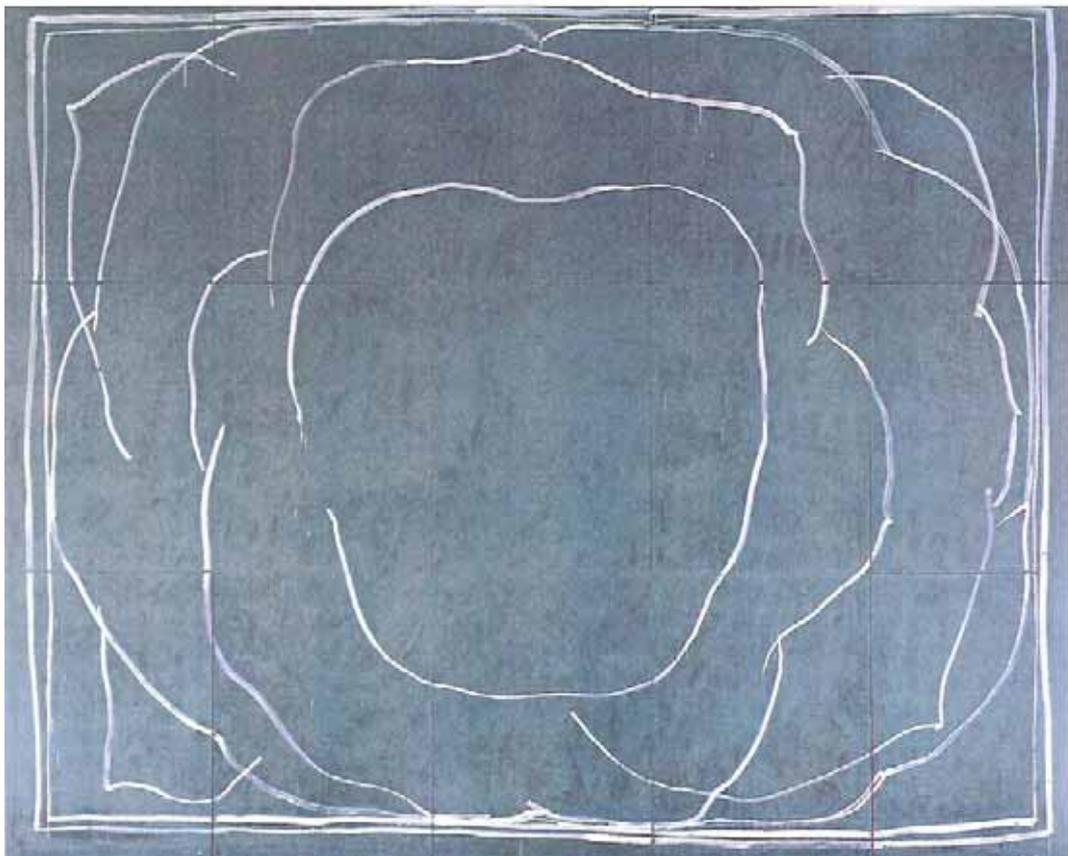
Joan Hernández Pijuan. Tornant a un lloc conegut, 1972-2002. MACBA, Barcelona, 2002.

*El eje sobre el que gira esta muestra es un decisivo cuadro <<cabrón>> (así llamado por los quebraderos de cabeza que le dio) pintado en 1989 y que el pintor lo tituló *La morera i els núvols*. En aquellos años el artista <<deja de utilizar los pinceles y comienza a emplear las herramientas de un albañil o de un labrador>> y es entonces, según Pérez Hernando, cuando <<empieza a ser Hernández Pijuan>>. Albañil, porque con la llana aplica prestamente capas de óleo de distintas no-colores y porque de los desgastados ladrillos de una vivienda romana en Herculano ha hecho uno de los más bellos iconos; labrador, porque los surcos que deja el arado en esos campos de los que nace toda su obra son otro de sus temas*

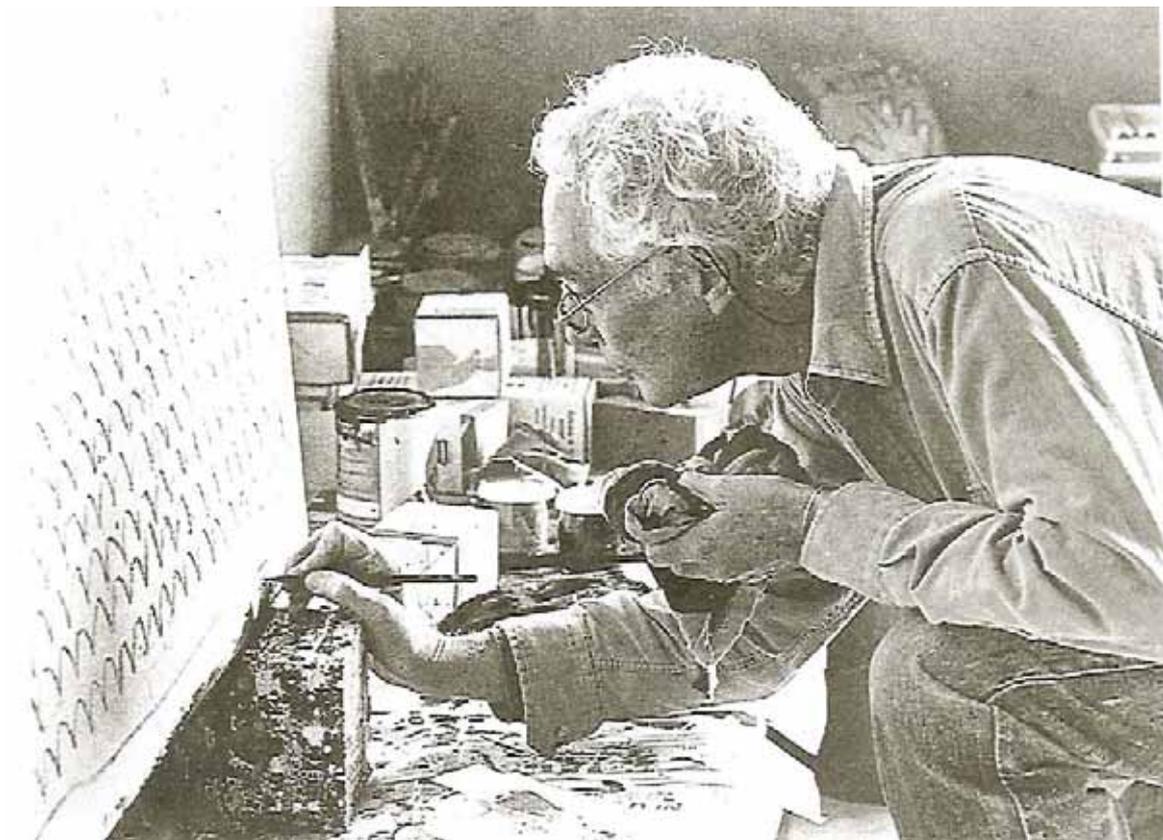
predilectos y porque en la materia densa y aún blanda graba con premura su extraordinaria dibujo de 'brut'. La obra de Hernández Pijuan nace del paseo tranquilo por el campo y desemboca en la invención de un espacio - siempre acotado, rodeado de trémulas líneas - y una materia pictórica en la que queda atrapada la emoción; no es paisajismo, sino paisaje destilado, puro signo.

Javier Rubio Nomblot

Surcos y sendas. Hernández Pijuan. Obra sobre papel (1987-2002). ABC. Cultural, Barcelona 11 de diciembre 2004.



Flores para los campeones I, 1990, acrílico sobre madera, 450 x 575 cm., (f.448).



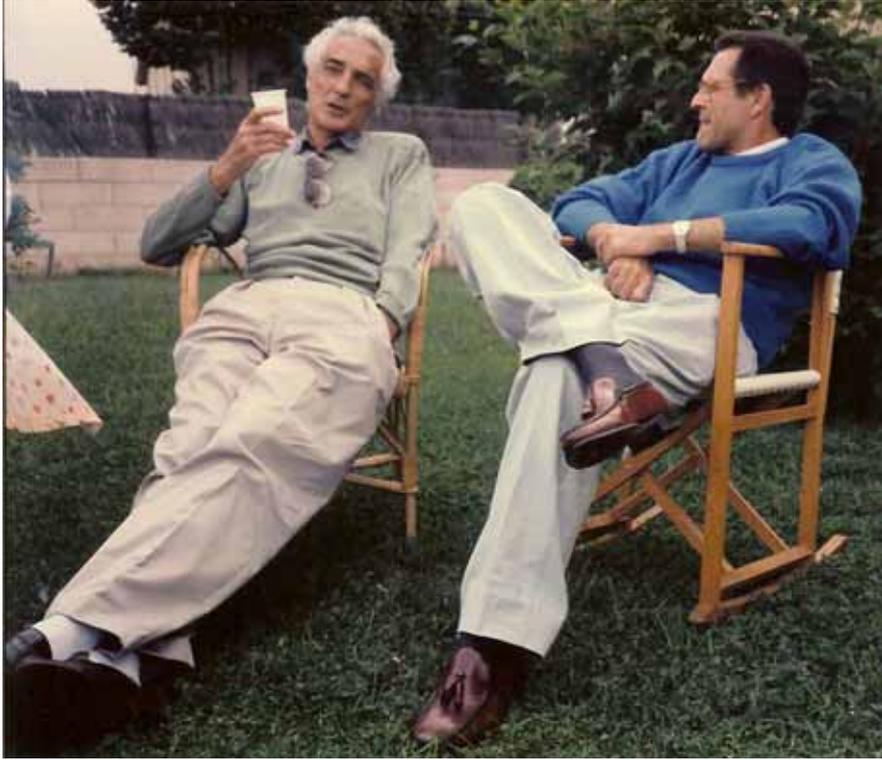
El artista en su taller

Escritos del artista y sus comentarios personales



Pensar con la mirada...este saber convertir la mirada en pensamiento desde los resortes que dan a la mirada valor de pensamiento.

Joan Hernández Pijuan.



Hernández Pijuan dialogando con Ramón Badrinas

III. ESCRITOS DEL ARTISTA Y SUS COMENTARIOS PERSONALES.

1978

El color, la luz y el movimiento.

“En el interior del espacio delimitado de un paisaje. Estos son, además de las implicaciones culturales, los puntos de partida de mi obra actual. Para llegar al color definitivo sigo un largo proceso. Llego a él lentamente. Tras elegir el soporte, y a partir de una experiencia, doy una primera capa de color, a menudo complementaria del color intuido. Generalmente se trata de una capa sumamente líquida- de líquido a graso- para acelerar el secado y, al mismo tiempo, para seguir un orden técnicamente correcto. A partir de la segunda capa, empiezo a tomar en consideración los resultados intuidos, buscando ya el color prefigurado una textura que a la postre dé vibración-luz y movimiento.

Este proceso, superponiendo pequeñas pinceladas de color, suelo seguirlo hasta encontrar el color-resultado final. El color debe dar un resultado estrechamente ligado a la idea del espacio buscado; por consiguiente, siempre las dimensiones del soporte elegido y las del espacio creado son las que determinan el color resultante,

Al término, todo configura una totalidad: la materia utilizada - óleos guaches - para otorgar una textura, el color y unas “tensiones íntimamente ligadas” que delimitan la superficie.

Los resultados finales que busco, claros y carentes de retórica, proponer unos cuadros “desde y por medio de sí mismos”.- J.Hernández Pijuan⁴⁸⁴.

484 HERNANDEZ PIJUAN, Joan. Conversaciones.

1979

Experiencia frente a idea.

“La pintura no es tanto un mundo de ideas como de experiencias, y éstas las pones en práctica pintando”. *Espacio verde con huevo*, 1973, (f.349)⁴⁸⁵.

El motivo y la pintura.

“En el inicio de mi trabajo sobre el paisaje, sobre aquello que llamo paisaje, y que lo llamo así porque está tomado muy directamente del paisaje, en este inicio todo salió porque donde pintaba había unas ventanas que recortaban un campo de trigo”.

“Quiero decir que al principio sí que había una intención, no diré imitativa, pero sí una abstracción pictórica de aquel paisaje. Lo que pasa es que, por el mismo proceso del trabajo, todo eso ha ido eliminándose, y me voy quedando con unos colores que me sugieren ese paisaje, y situándolos sobre una superficie de un tamaño determinado que manda sobre esos colores”⁴⁸⁶.

1988

Pintura y conocimiento.

“La práctica de la pintura es una forma de conocimiento y no tanto de comunicación como generalmente se afirma; es una forma de aprendizaje continuo en el que la duda está siempre presente. No es un hecho puntual, ya que no acepta ni principios ni finales lógicos. Habrá que aprender que la pintura no es algo para hacer bonito sino que es algo

485 *Ibidem*.

486 *Ibidem*

para dar un sentido. Ha de ser reflejo de uno mismo y tiene que partir de la necesidad de pintar”⁴⁸⁷.

El Paisaje y el espacio, lo íntimo y lo abierto.

“Nuestra masía 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. Ésta 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”⁴⁸⁸.

Trabajar en el estudio.

“Hay días en que se hace difícil 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

487 *Ibidem*.

488 *Ibidem*.

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”⁴⁸⁹ .

1989

La enseñanza del arte.

“Enseñar el arte es imposible. Me limito a corregir faltas de ortografía. Las más habituales en la escuelas de Bellas Artes, que no en los alumnos, provienen de enfatizar la pintura que ya está hecha. Creo que el alumno debe encontrar su propio lenguaje y no pintar como ya se ha hecho”⁴⁹⁰.

1992

Por una práctica directa.

“La pintura debe ser lo suficientemente directa para que no sea esclava de ella misma. Transformar unos materiales dispuestos sobre una superficie en algo que nos da, un lenguaje claro, la clave de una emoción. Sobrepassar el hecho puramente artesanal o de oficio para que la razón quede cuestionada por el pensamiento, éste por la misma pintura y por eso que llamamos sensibilidad”. *El sol se pone en Comiols II*, 1990, (f. 442)⁴⁹¹ .

489 *Ibidem*

490 FERNANDEZ CID, Miguel. “Hernandez Pijuan según Hernández Pijuan”, *Revista Época, Madrid* 1994, p. 38.

491 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *Conversaciones*.

28 Septiembre 1994.

Desde el Sentimiento de la Mirada. *Inauguración del curso académico 1994-1995.*

“Entiendo que el debate del arte vivo, el de las nuevas ideologías y tecnologías, debe estar presente en la Universidad, aceptando el enriquecimiento que, desde una perspectiva multicultural, ofrece la misma realidad del arte actual. Me referiré solamente a aquello que entiendo como taller. Al que entiendo como una práctica y el que entiendo por práctica, y el porqué de la práctica. El porqué de un enseñanza de el arte desde la propia realidad, es decir, desde aquella que dará a la mirada valor de pensamiento”.

“Cualquiera que sea capaz de estar un rato en el campo sentado sobre una piedra, es capaz de ver mi pintura: Agnes Martin. Esta frase recogida de la pintora canadiense Agnes Martin, publicado en el catálogo de su reciente exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, me da pie para centrarme, de entre todo el conjunto de materias, únicamente en esta serie de pensamientos sobre la creación artística. Así intentaré darles significado y peso universitario en el ámbito de aquello que entendemos por asignaturas de taller de la Facultad de Bellas Artes, la docencia de las cuales está mayormente impartida por profesores directamente vinculados a la propia creación artística. Artistas/ profesores que para dar sentido a su trabajo como profesores tendrán que seguir seriamente su propio trabajo para no caer en el que Yves Michaud llama ‘pedagogismo’: no hay nada que traiga más confusión que este artista / profesor que ha marginado su propia práctica para convertirse en profesor de taller.

Para llenar el contenido de esta función específica de la Facultad de Bellas Artes, tendremos que admitir que uno de los pensamientos que éstas pueden aportar estará fuertemente vinculado a la práctica, a la aproximación de la creación artística. Estar en esta aproximación comportará entender la solicitud del creador, no como un momento de la

realización 'sino como un paso armónico de la vida ordinaria al espacio de la creación' como dice el pintor y escritor Ramón Gaya en uno de sus escritos: 'Lo que es sentirse casi indefenso delante de la obra, sentirse delante del vacío, delante del blanco, delante de la duda'. Estos momentos serán importantes para la toma de decisiones. En la decisión que aportará sentido. En esta decisión primera, que generará todo el proceso".

"Para estar en este momento, contará más la 'sensibilidad', la 'emoción', la actitud, el sentir, conocimientos que, si son posibles como tales, nos introducirán más en la verdad, que en el proceso más ligado a planteamientos 'razonables' o del que, desde esta razón, podríamos entender por 'reflexión'. El trabajo en el arte no puede reducirse a un pensamiento dirigido. La materia, los medios, el momento y una multitud de accidentes - el imprevisto, el indeterminado, el azar, aportan a la obra una cantidad de condicionamientos que la llevan a ser racionalmente inconcebible".

"Esta reflexión debe ser, evidentemente, en 'el trabajo, generada por la emoción', en el mismo momento de la toma de decisiones. Son sobre estas decisiones y su resultado de donde surgirá el nuevo pensamiento que se crea, por el mismo proceso, en el avanzar de la obra. Reflexión motivada por este diálogo, no monólogo, que se tendrá que establecer entre el creador y su obra para llegar a la verdad, verdad que será en lo esencial, y no en lo anecdótico de las cosas. Verdad de aquello que se encuentra en el debate que se establece entre lo que conocemos y aquello que está por hacer, aquello que nos sorprende, aquello que 'encontramos'; la belleza, así como la verdad, es alguna cosa relativa al tiempo que se vive y al individuo apto para concebirla. Hay una razón directa entre la 'expresión de la belleza y la potencia de percepción adquirida por el artista', dijo el pintor Gustavo Courbet en su discurso en la Academia, en el año 1861. El diálogo con el soporte y la materia, hará que el material deje de ser materia para convertirse en obra, en significación. Es cuando aparece esta vibración de un estado de plenitud que situará la

obra más allá de lo que podríamos entender como <manualidades o “artesanías”>”.

“La ‘emoción, el sentimiento, la tensión’ no son conceptos que se puedan medir y no son, tampoco, ‘corregibles’, pero tampoco el arte lo es, como a menudo se dice, totalmente subjetivo. Estos conceptos, traducidos en obras, será difícil darlos con palabras –‘palabras sobre palabras’-, según dice José María Valverde, pero lo haremos más posible cuando, con la mirada, intentemos profundizar para encontrar este sentido y con él esta palabra justa que determine la obra o que nos aproxime. Así y todo, demasiado a menudo se piensa que todo se puede dar con palabras. Hay muchas respuestas emocionales que dan y que no se pueden traducir. Estas respuestas emocionales son, a menudo, malas, que se representan en la obra de arte.

“Rilke en ‘Cartas sobre Cézanne’ se pregunta, también, sobre la palabra que uno escribe: ‘Ayer por la tarde me pregunté sobre mi intento de explicar la mujer en la butaca roja podría darte alguna idea del cuadro’. No estoy seguro de haber acertado ni tan sólo con la relación de sus valores: más que nunca me parece que sobran las palabras, y no obstante, la posibilidad de forzarlas a servir habría de existir, con tan sólo conseguir de mirar el cuadro como naturaleza: entonces, como cosa que es, también se tendría que poder aclarar de alguna manera”

“Hay que intentar, entonces, como en la contemplación del paisaje D’Agnes Martin, <este saber convertir la mirada en pensamiento: pensar con la mirada>”.

“En el proceso y en su resultado intervendrán mecanismos interiores movidos por lo que determinamos como la sensibilidad, sensibilidad definible que podrá acercarnos a la obra como un ‘retrato’ o la prolongación de su autor, por su actitud frente de la obra, por la manera que nos da otra visión, otra comprensión de la realidad, por su calidad técnica y formal que se traducirá en lenguaje coherente con aquello que se quiere decir, con lo que se dice y como se dice. Una obra que, cuando sale del taller en que ha estado realizada, <dejará de ser un

objeto solamente de uso personal de su creador, para convertirse en objeto de reflexión del espectador, de la sociedad>".

"No se trata de hacer arte, sino de obtener el misterio de la presencia de aquella presencia".

"Será evidente que, en la enseñanza del taller, no se tratará de hacer 'artistas' pero sí de obtener, de adivinar, de sentir el 'misterio de la presencia de arte'. Una pretensión sería la de dar a la educación artística, por medio de la práctica, 'el sentido y la esencia de la comprensión': la comprensión de uno mismo, del espacio real, del espacio del arte y del que nos envuelve".

"La sociedad, no la universidad, es la que define la realidad del arte. La universidad mide y cataloga el arte desde la historia, señala alguno de los contenidos de la educación artística o dibuja la teoría desde una investigación que entenderemos como universitaria, pero siempre desde una perspectiva de un tiempo en el cual la sociedad ya habrá definido y asumido aquellos momentos, más inmediatos, de la creación".

"Pienso, que en el momento de la aventura de la realización, de este 'estar', como decía antes, enfrente del vacío, enfrente de la duda, enfrente de encontrar sentido a un color, una línea, un volumen, una situación, un sentido, al fin, a la traducción de una vivencia o de una emoción, será también posible que la universidad, por medio de los talleres de las facultades de Bellas Artes aporte, si más no, además de las experiencias de tipos técnicos, las motivaciones conceptuales, no las soluciones, que tendrán que ser la base de la enseñanza de las prácticas artísticas".

"No se tratará, pues, de hacer arte...sino de obtener, por medio de la motivación del taller, el sentimiento de aquello tan abstracto que define, desde esta realidad de indefinible, el misterio de una presencia"

"Estas enseñanzas, 'basadas en un soporte conceptual y en su práctica', tendrían que fusionar 'concepto y realización'. No hay bastante con la idea, la práctica tendría que aclarar lo que sentimos por concepto, con la forma de expresión. Será su resultado 'conceptual y material' donde encontraremos la obra. Es decir, aquel objeto que tendremos que

mirar para acceder al fondo de su realidad y que nos ayudará, cuando está definido con claridad, a la comprensión de aquello que nos rodea. No se trataría de la mitificación de la obra, ni de la defensa de la acción gratuita, sino de avalar un trabajo en que estén presentes el rigor conceptual de planteamiento y el de la realización intencionada”.

“Por todo esto serán más cuestionables como obras las que no ultrapasen propuestas solamente técnicas. Las técnicas, son evidentemente necesarias para ayudar a aclarar y encontrar el lenguaje idóneo, corren el peligro, cuando los magnifiquemos, de convertir este lenguaje en algo únicamente basado en las habilidades manuales. Pero es ésta, la técnica, lo que se puede aprender, lo que se puede enseñar. (<Cuando hablaba de temas como los de la creación, decía el arquitecto José Antonio Coderch: lo que se puede aprender puede no servir para nada>). Lo otro, lo que ‘no se puede enseñar, nada más se podrá aprender desde la motivación y aclaración de este conjunto de pensamientos que forman concepto, emoción y su traducción material’. Traducción material que será, al fin, el motivo de la reflexión”.

“La enseñanza de taller es difícil y complejo y no demasiado traducible, para ‘entender’, ejercicios nada más a nivel formal en que la evidencia del trabajo manual puede hacer desaparecer aquellas soluciones que aportan una mayor profundidad para la comprensión. Comprensión que también vendrá dada por ‘descubrimiento de la manera’ y por este aprender a materializar nuestro sentimiento. Será más el dibujo, no lo que está delante sino ‘aquella comprensión’ de lo que está delante. Desde el arte ningún dibujo, generalizando, tendrá ningún sentido si no arrastra una fuerte carga de credibilidad, de rigor, de claridad, tanto en su planteamiento como en su realidad”.

“En esta comprensión del arte desde el taller, tendrá especial importancia las prácticas que entendemos como más directas, es decir, aquellas en que la huella, el rastro, el poso es aquel que, habiendo estado dado, está como a tal sin más interferencias de tipo técnico ‘el dibujo, la pintura entendida genéricamente’, que por su inmediatez, darán un tiempo de elaboración medida en ellas mismas y que tendrán que

'esperar su propio tiempo de carga emocional'. Tiempo, éste, en que a menudo se confunde emoción e idea. Diría que en todas las prácticas artísticas, la idea puede no tener más que un valor anecdótico. 'Con la creación se responde con emociones, no con ideas'. Lo que contará será esta transformación de la emoción en materia, y la materia en elemento de expresión, en elemento poético".

"Sobre este tema, para aclarar, si hace falta, el concepto, me gusta transcribir una conversación entre el pintor Degás y el poeta Mallarme, conversación citada por Paul Valery en 'Poesía y pensamiento abstracto': Dice un día Degás a Mallarmé que su oficio es infernal. 'No consigo hacer lo que quiero y no obstante, estoy lleno de ideas...' Mallarmé le responde: 'No es con las ideas, apreciado Degás, con lo que se hacen los versos. Es con las palabras' ".

"Repito, lo que será el primer valor de todas las prácticas de taller será el valor conceptual y/o emocional con el cual se impregna de contenido la obra. Este valor no es extrapolable a ninguna otra área de conocimiento exceptuando las que se ocupan de las prácticas artísticas, y, aunque son denominadas prácticas, lo serán porque hay que realizarlas, ya que son su propia realidad y punto de partida del debate que generen".

"En este concepto, en su comprensión y para llegar a asumirlo será implícita la práctica, ya que es la que desencadenará el proceso de clarificación y comprensión de uno mismo, de la propia obra y también de la obra de los otros, sea esta histórica o actual, no tanto desde las vertientes más teóricas o eruditas sino desde las que mueven los mecanismos de la comprensión del arte desde las prácticas artísticas, es decir, <desde los resortes que dan a la mirada valor de pensamiento>".

"En el camino del arte, donde nada más se puede orientar, sería pretencioso pensar que Bellas Artes puede señalar una vía. Pero en esta aproximación al arte, que si lo que se pretende, se tendrá que inducir a la libertad de toda esta infinidad de conceptos sin valor, 'para llegar al punto en que sea la mente la que nos dicte, desde la emoción', lo que habrá que hacer. Lo que habrá que hacer para <encontrar un lenguaje dentro de un lenguaje>".

“Sería bueno que las facultades de Bellas Artes, en sus talleres, se ocupasen de producir las condiciones que despertasen la espontaneidad de sus estudiantes desde unas disciplinas y unas estructuras sólidas. Estructuras de reflexión en la expresión y no caer en ‘estereotipos de la creatividad’. Estereotipos a menudo señalados por un programa y no por un estilo de enseñanza. Un taller no ha de enseñar un programa. Desde el programa se enseñarán siempre las habilidades o las técnicas, nunca las prácticas reales. Prácticas reales que, en el debate con personalidades fuertes, podrán ayudar a definir la personalidad y el pensamiento del alumno”.

“Para acabar, nada más sugerente que un pensamiento de María Zambrano publicado en la introducción de su libro: ‘Algunos lugares de la pintura’. Dice: ‘La pintura es una presencia constante, existe para mí, ha existido siempre, como un lugar privilegiado donde detener la mirada. Lugares privilegiados, algunos, donde la semilla esencial del arte se dan con abundancia e intensidad. El que yo no haya pintado es, diría, casi una prueba de la esencia, de la sustancia que contiene para mí la pintura. Sólo la contemplación, mirar una imagen y participar de su hechizo, de lo revelado por su magia invisible, me ha sido suficiente. Estando atraída por ella, nunca he sentido la tentación de hacerla. Yo no era pintora, como sé que no soy música’. Y acaba: ‘Me ha llevado la pintura a escribir sobre ella. Le estoy agradecida porque ha sido como un espejo, en el que no sólo podía ver, sino que además tenía que hablar de lo que veía, para desvelarlo, para desvelar el enigma que encierra la pintura’. Enigma que, incluido en todas las prácticas artísticas, situará nuestro pensamiento, esta presencia, marcando nuestra identidad. La que es dibujada desde el sentimiento de la mirada”⁴⁹².

492 HERNANDEZ PIJUAN, *Desde el Sentimiento de la Mirada*. Inauguración del curso académico 1994-1995. Conversaciones.

1994

Transformar emociones en materia.

“En todas las prácticas artísticas, la idea puede no tener más que un valor anecdótico. A la creación se responde con emociones, no con ideas. Lo que contará será esta transformación de la emoción en materia, y la materia en elemento de expresión, en elemento poético. *Árbol sobre blanco*, 1993, (f.468)⁴⁹³.

Sobre Joan Hernández Pijuan. CajAstur 1987-1999

“La práctica de la pintura es una forma de conocimiento y no tanto de comunicación, como generalmente se afirma; es una forma de aprendizaje continuo en el que la duda está siempre presente”⁴⁹⁴.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 14 octubre 1998 - 11 enero 1999. Dibujos Germinales, 1998-1999.

“(.....) En el trasfondo de estas obras seguirán interviniendo los elementos de siempre. Es decir, las divisiones en horizontal o vertical y el espacio. Estas divisiones y el hecho de enfatizar el soporte como elemento importante podrán radicalizar también los formatos. El trabajar sobre una superficie que no aparenta mayor profundidad o más espacio que el que representa provoca una selección de formatos que deberán emparentarse con el resultado final. Habrá quizás un empeño de no querer pintar el ‘cuadro’ y sí querer pintar ‘espacios o ambientes’: ‘Muchas veces, más que crear un cuadro, lo que pretendo es crear un ambiente: que el cuadro sea capaz de conformar un ambiente’, *Paisaje con encina*,

493 Hernández Pijuan, Joan. Conversaciones.

494 Hernández Pijuan, Joan. Catálogo exposición, CajAstur 1987-1999.

1974, **(f.366)**; *Lápiz 96,5 cm. Lápiz plomo, (f. 359)*⁴⁹⁵. Así pues, formatos muy horizontales, en dípticos y trípticos, en doble hoja; verticales, muy altos y estrechos, que deberán situarse no tanto como cuadros, en el sentido tradicional de la palabra, sino como espacios modulados, casi de silencio”.

“(....) La opción del soporte es siempre importante cuando se pretende un resultado claro, mínimo. A esta elección de soporte y formato habré dedicado especial atención, además de al lienzo, al papel, en el que encuentro no un soporte cualquiera, sino, por sus propias y determinadas características, algo así como la piel de la pintura. Con sus diferencias en límites y barbas, en manipulación, blandura de material y calidez de lo visual, < prácticamente el concepto es siempre el mismo, pero la materialización de la obra varía según el soporte>”⁴⁹⁶.

Hernández Pijuan, 4 abril – 6 mayo de 2000. Galería Soledad Lorenzo.

“Al retomar a primera hora de la mañana, cuando mi vivir pasa de la ciudad al campo, uno de los caminos que, aunque tantas veces andado, sigue sin conducirme a parte alguna, descubro, entonces, un paisaje que siendo el mismo se me aparece como nuevo, pues en él siempre hay detalles que van a distinguirlo del de los días anteriores: ese matiz en la luz, un rumor indefinido, una flor que amanece, otra huella del tractor o esa línea, hasta ahora no vista, en el horizonte. Y me recreo, en un caminar solitario, en esas nuevas sensaciones de los momentos donde nada parece moverse, en los que el campo dibuja otra vez las flores del jardín, la mirada descubre otra horizontalidad en los lindes, la luz deviene dorada, florecen los almendros y los cerezos y el paisaje se viste de blanco”

495 Hernández Pijuan, Joan. *Dibujos Germinales, 1998-1999*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1999, p. 57. Fragmentos, Joan Hernández Pijuan, *Pintura i espai: Una experiència personal*. Presentado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, en diciembre de 1987

496 *Ibidem*, p. 46.

“Son las vivencias que acotadas en un cuadro, señaladas en un dibujo, han ido perfilando lentamente mi trabajo. Un trabajo que de forma esencial depende de problemas pictóricos, de la modulación de la misma pintura, de sus tensiones, del diálogo con el espacio pictórico y de los límites que señala la superficie. Una pintura en la que utilizo materiales tradicionales – lienzo, papel, óleos, guaches, etc., que me proporcionan la ‘pastosidad’ y las texturas deseadas, así como la sensualidad visual que la obra reclama y con la cual intento distanciarla, quizás, de lo que sería solamente imagen y de ese sentido literal que vértebra la realidad más inmediata”.

“Mi gusto es por la pintura pintada”.

Hernández Pijuan, “La mirada sobre el cuadro”, 9 de abril 2000: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Discurso leído por el académico electo Exmo. Sr. D.Joan Hernández Pijuan.

“Señores académicos: Siendo como soy hombre de síntesis, poco amante de retóricas, vais a permitirme que sea breve en las formas rituales.

Como indico en el título y subtítulo de mi discurso de ingreso, éste va a estar dedicado a mi experiencia en la enseñanza y a lo que esta dedicación pueda haber aportado a mi obra.

Mi vinculación a la enseñanza se inicia a finales de los años setenta, al invitarme D. José Milicua, a participar en el nuevo plan de estudios que debía inaugurar el paso de escuela superior a facultad, ‘que como importante novedad ofrecía un sistema opcional que restara rigidez y diera mayor autonomía al alumno’. Estas notas no pretenden dibujar un sistema de enseñanza, ni una pedagogía artística, ni sentar base alguna para un programa de las enseñanzas artísticas, van a intentar, tan sólo, desarrollar unos pensamientos sobre mi experiencia en el ámbito de la enseñanza de la pintura en lo que hoy y, como he dicho, desde finales de

los setenta, vienen siendo en España, facultades de Bellas Artes. 'Incluso en un arte como la pintura, que lleva el testimonio de un oficio', 'los grandes éxitos son ajenos al oficio', como dijo Gastón Bachelard⁴⁹⁷. En principio se pretende enseñar lo que no se puede enseñar pero sí aprender; algo en lo que sólo se puede incidir desde lo que yo entiendo por motivación y, en algunos casos, como aclaración de conceptos 'y en la valoración de la mano como medio de pensamiento'. 'En efecto, como dice Emmanuel Hossuet, la experiencia de su mano en el tacto, en la acción y en la creación parece indicar que si el pensamiento es la condición de la mano, la mano es también la condición del pensamiento'⁴⁹⁸. Ya Gustave Courbet cuestionó la enseñanza del arte en su intervención en el congreso de Amberes en agosto de 1861, cuando en su discurso, entre otras cosas dijo: 'Yo no puedo enseñar mi arte, ni el arte de otra escuela, puesto que niego la enseñanza del arte, o dicho en otros términos, que el arte es individual y es para todo artista, el talento resultante de su propia inspiración y de sus propios estudios sobre la tradición; el arte o el talento, según mi criterio, será para un artista el medio de aplicar sus facultades personales a las ideas y a las cosas de la época en que vive'⁴⁹⁹; hay; una serie de alumnos ansiosos de aprender, sobretudo en los talleres, de seguir sintiéndose protegidos, a los que intentaremos ayudar a que se encuentren a si mismos en la búsqueda de su propia personalidad, de su propio lenguaje, una búsqueda en la que nuestra intervención no deberá proyectarse más allá de lo estrictamente preciso, como una ligera presencia de ese difícil saber cuándo y como se incide, que no es, principalmente, con la palabra grandilocuente, por el argumento erudito, ni por la corrección formal, y sí, muy a menudo, estableciendo un diálogo cotidiano claro e impregnado de fuerte credibilidad".

"Con frecuencia he defendido <la práctica del arte como forma de conocimiento>. Una forma de conocimiento que trate de aprender la

497 BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*, Breviarios, fondo cultura, Mexico, p. 98.

498 HOUSSET, Emmanuel. *La main*, Institut d'Arts Visuels, Orleans, p. 102.

499 COURBET, Gustave. *¿Peut-on enseigner l'art?*, Envois- l'echoppe, Caen, p. 26.

pintura desde la misma práctica, desde la misma pintura, que será conceptualmente distinta de ese otro saber que dan los libros o la teoría, que aportarán, sin duda, 'cultura e inteligencia al artista', aunque no contribuirán necesariamente a la cultura e inteligencia de la pintura, ni a la inteligencia del placer de la pintura, ni a la del placer que la pintura provoca en el espectador. Gastón Bachelard recoge en 'La poética del espacio' un pensamiento paralelo del crítico Jean Lescure en un estudio sobre la obra del pintor Lapique. Dice: 'Aunque su obra testimonia una gran cultura y un conocimiento de todas las expresiones dinámicas del espacio, no las aplica, no las convierte en recetas, es preciso, pues que el saber vaya acompañado de un olvido igual al saber mismo. El no – saber no es una ignorancia sino un difícil acto de superación del conocimiento'. 'Sólo a ese precio una obra es, a cada instante, esa especie de comienzo puro que hace de su creación un ejercicio de libertad'. 'Se reclama al acto creador que ofrezca tanta sorpresa como la vida'. Y acaba: 'el artista no crea como vive, vive como crea'⁵⁰⁰; el porqué de una aproximación a la enseñanza del arte desde su propia realidad, es decir, desde aquella en que la mirada adquiere un valor propio".

"En diversas ocasiones me he servido de un bello y poético pensamiento de la pintora canadiense Agnes Martin –'todo aquel que sea capaz de estar un rato en el campo, sentado sobre una piedra, es capaz de ver mi pintura'⁵⁰¹, para definir mi propia 'pedagogía', ya que lo tomo como esa necesaria reflexión sobre la creación artística o sobre una aproximación a la misma". "Estar en esa aproximación comportará entender la 'soledad' del creador no como momento de la realización sino como paso armónico de la vida ordinaria al espacio de la creación"⁵⁰². El paso que supone sentirse casi indefenso frente a la obra, sentirse frente al vacío, frente a la duda. Esos momentos serán importantes para la toma de decisiones. Es la decisión lo que aportará sentido. Esta decisión primera

500 BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*, Breviarios. Fondo de Cultura Económica, Mexico, p. 63.

501 MARTIN, Agnes. "Pensamiento escrito en los muros de su exposición en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía", Madrid, noviembre-enero de 1994, Madrid.

502 GAYA, Ramón. *Obra completa*, pre-textos. Valencia, p. 83.

que generará todo el proceso. Para 'estar' en este momento contará más la 'emoción', la actitud, el sentir, conocimientos que si son posibles como tales, nos introducirán más en esta otra 'realidad' que procesos más ligados a planteamientos "razonables" o lo que desde esta razón podríamos entender como "reflexión". El trabajo en arte no se puede reducir a un pensamiento dirigido. La materia, los medios, el momento y una multitud de accidentes – lo imprevisto, lo indeterminado, el azar – aportan a la obra tal cantidad de condicionantes que la llevan a ser racionalmente inconcebible".

"Esta reflexión debe formar parte, del trabajo, debe ser generada por la emoción en el momento mismo de la toma de las decisiones. Es de estas decisiones, y a su resultado de donde surgirá el nuevo pensamiento que se crea, por el mismo proceso, en el avanzar de la obra. Reflexión motivada por este diálogo, no monólogo, que se deberá establecer entre el creador y su obra para alcanzar la verdad, verdad que radicará en lo esencial y no en lo anecdótico de las cosas. Verdad que uno encuentra en el debate que se establece entre lo que ya conocemos y lo que está por hacer, lo que nos sorprende, lo que 'encontramos'. Como decía Courbet: 'La belleza, así como la verdad, es alguna cosa relativa al tiempo que se vive y al individuo apto para concebirlo'. Hay una razón directa entre la expresión de la belleza y la potencia de percepción adquirida por el artista⁵⁰³. La verdad que puede aparecer cuando se produce el diálogo con el soporte y la materia hará que el material deje de ser materia para convertirse en obra, en 'significado'. Es entonces cuando aparece esta vibración de un estado de plenitud que sitúa la obra más allá de lo que podríamos entender como artesanías".

"La emoción, el sentimiento, la tensión son conceptos que no se pueden medir y que tampoco son 'corregibles', pero tampoco el arte es, como se afirma a menudo, totalmente subjetivo. Estos conceptos, traducidos en obras, será difícil definirlos en palabras – 'palabras sobre palabras' – como le gustaba decir a José María Valverde, pero esto se hará más posible

503 COURBET, Gustave. *¿Peut – on enseigner l'art?*, Envois – L'echoppe, Caen, p. 86.

cuando, con la mirada, intentemos profundizar para encontrar este sentido y, con él, la palabra justa o más aproximada que determine la obra. Aún así, con demasiada frecuencia pensamos que todo puede decirse con la palabra. 'Hay, sin embargo, muchas respuestas que nos dicta la emoción que no tienen traducción'. Estas respuestas emocionales son, con frecuencia, las representadas en el cuadro".

"Deberíamos intentar, pues, como en la contemplación del paisaje de Agnes Martin, ese saber convertir la mirada en pensamiento: pensar con la mirada".

"En el proceso y su resultado intervendrán mecanismos interiores movidos por lo que determinamos como sensibilidad, sensibilidad que podrá acercarnos a la obra como 'retrato' o prolongación de su autor, por su actitud frente a la obra, por la manera en que nos da otra visión, otra comprensión de la realidad. La calidad técnica y formal se traducirá en un 'lenguaje coherente con lo que se quiere decir, con lo que se dice y cómo se dice'. Una obra, que, cuando salga del taller en que ha sido realizada, dejará de ser un objeto de mero uso personal del creador para convertirse en objeto de reflexión del espectador, de la sociedad".

"Es evidente que en la enseñanza de taller no se tratará de 'hacer artistas' – el artista, si está, ya se hará - aunque sí trataremos de obtener, de evidenciar, de sentir, el misterio de la presencia del arte. Una pretensión sería dar a la educación artística, por medio de la práctica, 'el sentido y la esencia de la comprensión': la comprensión de uno mismo, del espacio real, del espacio del arte y del espacio que nos rodea".

"Opino, no obstante, que en el momento de la aventura de la realización, de ese 'estar', como decía antes, frente al vacío, frente a la duda, frente al hallazgo del sentido de un color, de una línea, de un volumen, de una situación, de un sentido, en fin, a la traducción de una vivencia o de una emoción, será también posible que el taller aporte las motivaciones conceptuales – no las soluciones -, que tendrán que ser la base de la enseñanza de la prácticas artísticas".

“No se tratará, pues, de hacer arte, sino de obtener, por medio de la motivación en el taller, el sentimiento de eso tan abstracto que define, desde lo indefinible, el misterio de una presencia”.

“Estas enseñanzas, basadas en un soporte conceptual y en su práctica, <deberán fusionar concepto y realización>”. No será suficiente con la idea⁵⁰⁴, y será la práctica la que deberá clarificar lo que entendemos por concepto. Será en su resultado – conceptual y material – donde

504 PANOFKY, Erwin. *Idea*, Ediciones Arte Cátedra, 1981, Madrid, p. 39. : Platón que fundamentó el sentido metafísico de la Belleza de una forma válida para todos los tiempos, y cuya teoría de las IDEAS ha ido cobrando cada vez mayor importancia también para la estética de las artes figurativas, no logró, sin embargo, juzgar éstas ecuanímente. De hecho, sería ir demasiado lejos el querer definir la filosofía platónica como absolutamente “antiartística” y pretender que ella hubiera negado completamente al pintor y al escultor la facultad de contemplar las ideas; (sobre la doctrina platónica de lo bello en el arte cfr. Recientemente Ernst Cassirer, en *Vorträge der Bibl. Warburg*, II, 1923) porque así como Platón distingue en todos los aspectos de la actividad humana, y especialmente de la filosofía, entre un modo verdadero de ejercitarla y uno falso, entre uno recto y uno no recto, cuando habla de las artes figurativas, contrapone a los representantes - tan frecuentemente criticados - de la que sólo saben imitar la apariencia sensible del mundo corpóreo, a aquellos artistas que- en la medida que ello es posible en una actividad que actúa en la realidad empírica –“tratan de hacer valer la IDEA en sus obras”, y cuyo trabajo incluso puede servir de “Paradigma” para el legislador: < Cuando éstos pasan después (es decir, después de preparar la tabla y esbozar las líneas principales) a la ejecución>., así se dice de estos pintores que, en terminos platónicos, podríamos quizá definir como “poiéticos” o “heurísticos”, < dejan a menudo que su vista se pose alternativamente en uno y otro lado, es decir, una vez sobre aquello que es verdaderamente justo, bello, prudente, etc., y otra sobre aquello que es considerado como tal entre los hombres, y con mezclas y combinaciones crean, con sus propios materiales, la imagen humana para cuya concepción se dejan guiar por aquello que Homero llamaba divino o semejante a lo divino, cuando se manifiesta entre los hombres > (Platón, *República*, VI, 501). Sin embargo, a pesar de tales consideraciones y otras parecidas, (cfr., por ejemplo el párrafo citado en la nota 33) la filosofía platónica ha de ser considerada, si no completamente antiartística, si por lo menos ajena al arte , y así se comprende que casi todos los posteriores – sobre todo Plotino – “hayan visto en sus frecuentes ataques contra las artes <<miméticas>> una condena general de las artes figurativas en cuanto tales”. Ya que, al aplicar Platón como medida de valor de la producción plástica y pictórica el concepto extraño a ella de “una verdad conceptual”, es decir, de una concordancia con las IDEAS , su sistema filosófico no puede ofrecer ninguna posibilidad para una estética de las artes figurativas considerada como campo espiritual ‘sui generis’. Por ello, él debía necesariamente lograr reducir el ámbito de aquellas manifestaciones artísticas a la limitada medida en la que él, desde su punto de vista, podía aprobarlas; e incluso atendiente a este estrecho círculo, el arte tenía, en su opinión, un valor limitado: si la misión del arte ha de ser la “verdad” con respecto a las IDEAS, compitiendo, por tanto, en cierto modo con el reconocimiento racional, su finalidad tiene que ser necesariamente el reducir el mundo visible a formas inmutables generales y eternas, renunciando así a aquella individualidad y originalidad en la que estamos acostunbrados a ver el carácter distintivo de sus creaciones. ‘El valor de una creación artística no se determina, por tanto, de distinta forma que el valor de una investigación científica para Platón más que una invención de formas nuevas e individuales, es un descubrimiento de principios eternos y universalmente válidos, tal como los contiene sobre todo la matemática’.

encontraremos la obra. Es decir, <aquel objeto que tendremos que mirar para acceder al fondo de su realidad y que nos ayudará, cuando esté definido con claridad, a la comprensión de nuestro entorno>. No se trataría de la mitificación de la obra, ni de la defensa de la acción gratuita sino de avalar un trabajo en el que estén presentes el rigor conceptual de planteamiento y el de una realización intencionada o encontrada en la 'claridad' del momento de la realización".

"Por ello serán más cuestionables como obras las que no sobrepasen propuestas meramente técnicas. Las técnicas, siendo evidentemente necesarias para ayudar a aclarar y a encontrar el lenguaje idóneo, corren el peligro, cuando las magnificamos, de convertir ese lenguaje en algo únicamente basado en habilidades manuales. Lo que se puede enseñar es la técnica, si bien 'lo que se puede aprender puede no servir para nada', como creo que dice un dicho y repetía con frecuencia el arquitecto José Antonio Coderch. Lo que 'no se puede enseñar' solamente podrá aprenderse desde la motivación y la aclaración del 'conjunto de pensamientos que forman el concepto', emoción y su traducción material. Traducción material que en su fin será el motivo de la reflexión. El taller consistirá más en dibujar, pintar, o fotografiar, no lo que hay enfrente, sino 'aquella comprensión' de lo que hay enfrente. Desde el arte ningún dibujo, generalizando, tendrá sentido si no arrastra una fuerte carga de credibilidad, de rigor y de claridad en su ejecución".

"En el taller de pintura, tendrá especial importancia entenderla como práctica directa, es decir, aquella que en la huella, el rastro, el poso es el que, habiendo sido dado, quedará como tal o cubierto en 'arrepentimiento' por esta otra decisión y sin más interferencias que la misma pintura, que por su misma inmediatez dará un tiempo de elaboración medido en ella misma y deberá 'esperar o buscar su propio tiempo de carga emocional'. Tiempo, éste, en el que con frecuencia se confunden 'emoción e idea'. Diría que en todas las prácticas artísticas, la idea puede no tener más que un valor anecdótico. 'A la creación se la responde con emociones, no con ideas'. Lo que contará será esta

transformación de la emoción en materia y de la materia en elemento de expresión, en elemento poético”.

“Esta práctica de la pintura es la que desencadena el proceso de aclaración y comprensión de uno mismo, de la propia obra y también de la de los otros, sea ésta histórica o actual, no tanto desde una perspectiva teórica o erudita sino desde la que mueve los mecanismos de la comprensión del arte desde las prácticas artísticas, es decir, desde esta ‘inteligencia que dará a la mirada valor de pensamiento, para llegar al punto en que sea la mente la que nos dicte, desde la emoción, lo que debemos hacer’. Lo que debemos hacer para encontrar ese otro lenguaje dentro del lenguaje”.

“En mi largo recorrido por los terrenos de la práctica de la pintura, la mayoría de la gente ve por el intelecto mucho más frecuentemente que con lo ojos que precisan más según un léxico que a través de las retinas, como dijo Paul Valery⁵⁰⁵. Y he intentado siempre adecuar la palabra a lo que la obra presentada ofrece y no a lo que ya sé o creo que es. ‘Palabras y silencios’ que habrá que ajustar en la contemplación para que tengan sentido, para que nos hablen de lo que está visible o de eso más oculto que puede hallarse en su interior”.

“En nuestro concepto de la enseñanza va a estar siempre nuestra pintura, nuestra propia personalidad, además del artista - profesor haya figurado algún profesor de teoría del arte, para que este debate adquiera la riqueza de la diversidad: diversidad de conceptos, de lenguajes, de opiniones y de miradas”.

“Diría que la enseñanza, como imposible de enseñar, ha sido posible en cuanto lo que prevalece ‘es la mirada sobre el cuadro’ y no tanto la pretensión de enseñar como éste debe pintarse. Y ha sido esta forma de entender la enseñanza de la pintura lo que ha posibilitado esos años de dedicación sostenida por una doble motivación: he aprendido más como enseñante que cuando fui enseñado y he disfrutado del contacto permanente con gentes muy jóvenes que forman ya diferentes

505 VALERY, Paul. *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid, p. 96.

generaciones. Razones éstas que contribuyen a la reflexión sobre mi propia obra, por lo que ésta va también a enriquecerse al no aceptar quedarse en lo ya sabido, en lo que podría pensar dibuja el propio estilo y aunque éste esté ya definido debo cuestionarlo para actuar con más libertad y permanecer en la búsqueda de 'eso otro, a fin de que el cuadro no pierda esa tensión necesaria', que siempre debe estar presente, para convertirse en obra".

"Luego en la 'soledad del trabajo', habrá que hacer un esfuerzo para alejarse de tantas imágenes, de tanta pintura. Pero esta reflexión, el esfuerzo empleado, ese 'vivir la pintura' desde la enorme pasión de los que empiezan y el separarme del ensimismamiento del propio estudio me ha ayudado a mantener la ilusión y la pasión. A no envejecer demasiado deprisa".

"Algunos rasgos de la contestación del Exmo. Sr. Miguel Rodríguez Acosta: ...el cauce inteligente que Hernández Pijuan ha sabido conducir el caudal limpio de su obra.....con su consejo aportará las mejores 'reflexiones', los frutos más excelentes de su bagaje personal. Hay que reconocer que la Academia mostró desinterés y, lo que es peor, llegó a ignorar en ocasiones lo que acontecía fuera de su estricto circuito, dando de lado al pensamiento y a las artes que cultivaban en otros puntos, en otras regiones, en otras tierras lejos de Madrid. Nótese, como fiel reflejo de lo enseñado, la desafortunada ausencia en nuestro museo de obras pertenecientes a la riquísima nómina de pintores y escultores de valía que integraron las escuelas catalanas, levantina, gallega, vasca y andaluza".

Nos ha hablado de la imposible enseñanza de la pintura.....el sugestivo subtítulo de su discurso bastaría para que pudiéramos formar una idea exacta de la capacidad elíptica de su arte que es la misma de su pensamiento.....la pedagogía artística fue el más importante objeto social de la Academia.....su dedicación pedagógica...la reflexión de Hernández Pijuan arranca de una premisa ciertamente contradictoria y, además, desalentadora. Es imposible enseñar la pintura. Se puede enseñar el oficio, se puede orientar el alumno en la búsqueda de la propia personalidad, en la consecución de un lenguaje propio, pero ¿se le puede enseñar la

esencia del arte?, ¿no es ése un aprendizaje personal e intransferible?.....al embarcarse en la enseñanza artística lleva consigo el equipaje valioso de su propia experiencia.para él, la práctica docente es 'una labor no muy alejada de su propia creación'. La diferencia entre una y otra estriba en que en pintura hay que traducir ideas y emociones a materia, mientras que en la enseñanza necesita verterlas a 'palabras, o a silencios'. Su idea de la pedagogía artística se nutre del concepto y del método de su pintura. En ambos casos es fundamental el 'cultivo de la mirada como herramienta de reflexión y comprensión de las cosas, de lo esencial de las cosas, que es donde radica la verdad'.

Su experiencia como pintor ha condicionado la manera de afrontar lo que llama opción, es decir, el taller....para referirse al lugar donde se aprende el oficio....un oficio que no es el de la mera habilidad manual sino, en el sentido más amplio y noble del término, el oficio de artista, aquel cuyo cometido consiste en materializar con maestría formal la emoción y el pensamiento.....ese taller, un canal donde fluyen las motivaciones conceptuales y el lugar para iniciarse en la pintura entendida como "forma de conocimiento".....habrá que orientar al alumno por el camino que cada cual elija, sabiendo que sólo él puede recorrerlo y que debe hacerlo a solas....aunque siempre se podrá cultivar una atmósfera didáctica propia a la impregnación del conocimiento.....una de las ventajas del trabajo colectivo, en razón del impulso que nace del motor de la emulación, así como del contraste, del diálogo y de la discusión....la riqueza del taller consiste precisamente en la diversidad de las sensibilidades....fomentando al mismo tiempo un sentido autocrítico siempre alerta.....formación que exige además de todo lo que ha enumerado Hernández Pijuan, "insistencia y perseverancia". Si es que existe la inspiración, conviene que le sorprenda trabajando: (Picasso).....al igual que su pintura, su opción como enseñante detenta valores de "pureza y modernidad y aspira al horizonte de un arte sin fronteras"....."Santos Tarruella ha sabido definir su ansia de depuración al referirse a los momentos...en que la pintura de Hernández Pijuan...alcanza los niveles más altos de la contención, del depurado sentir y de la

elegancia, por hondura simplificadora, más exquisita""Fernando Zobel apuntaba los adjetivos que, a su entender, mejor cuadraban a Hernández Pijuan: limpio, sutil, riguroso, cerebral, elegante"⁵⁰⁶.

Joan Hernández Pijuan, Seminario de Sargadelos.

"Una vez superado el pueblo, la fábrica se me aparece, desde el exterior, como un enorme collage. Cuando accedo a ella es un laberinto, como una caja de sorpresas en la que todo, finalmente, va a encajar. Hay mucha disciplina y 'el rigor y el orden' son fundamentales para la fabricación de esas delicadas piezas que han dado prestigio nacional e internacional a la porcelana de Sargadelos".

"El paisaje de esa Galicia profunda en que la fábrica está situada, la misma fábrica; el silencio de los talleres hicieron de mis días de trabajo un retiro espiritual en los que tuve que superar la sorpresa y el pudor que normalmente me acompaña cuando voy a iniciar un trabajo lejos de mi ambiente y en un material que no conozco. Empecé con timidez, a emborronar platos y vasijas, fuentes y soperas hasta que, perdida esa primera timidez y hechas, después de las sorpresas del fuego, las primeras elecciones para alcanzar después de otros intentos, estos resultados. Resultados en los que me quedé, en paralelo con muchos de mis cuadros, en los bordes. Bordes que, en estas vajillas adquieren, quizás, la pretensión de que mis líneas o mis colores no interfieran en lo que creí fundamental. Es decir: en el gusto de lo que en ellos se va a servir.

Y esta experiencia está ahora aquí terminada y limpia, convertida en distintos elementos de una nueva vajilla para el disfrute, y así lo espero, de una buena mesa: **(fs. 567-568-569)**"⁵⁰⁷.

Hemos transcrito esta exposición de Sargadelos de Hernández Pijuan, por estar fielmente a altura de una narración de Alain Robbe - Grillet.

506 Hernández Pijuan, Joan. "La mirada sobre el cuadro", 9 de abril 2000, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

507 Hernández Pijuan, Joan. Seminario de Sargadelos, Sargadelos 31 de Diciembre, 2001.

Joan Hernández Pijuan, 2002 mayo.

“Durante las siestas de los días del mes de agosto, tumbado ‘en la gandula’ saboreando el café, bajo la sombra cálida de los porches, cuando el calor pesa como una losa en el silencio de la hora más alta y sólo la suave marinada que se inicia hace batir a las persianas en una música cadencial que acompaña al canto de las cigarras más lejanas en los rastrojos detrás de la casa. A esta hora no hay pájaros. Solamente esta nada que me acompaña y que me lleva a disfrutar, ‘en un tiempo casi quieto, de mis silencios’. Es una pesantez soportada con los ojos cerrados, en momentos en los que, medio dormido, puedes entrever a través de las pestañas, la claridad dorada reflejada de la hierba agostada de un patio, también adormecido, bajo un sol de las tres de la tarde”.

“A menudo intento reencontrar esas sensaciones cuando estoy trabajando; un trabajo que de forma esencial depende ‘de problemas pictóricos, de sus tensiones, del diálogo con el espacio y los límites que señala la superficie’. Diría que estas sensaciones podrían ser traducidas a la hora de cotejar el cuadro con la pastosidad de la pintura al óleo, en la densidad del color, en la aparente monocromía, en el formato y a menudo también, en una memoria más puntual, en los amarillos de nápoles de los ‘Paisatges d’agost’, en los blancos densos u ocre de ‘Campos de flores’ o en los sienas de ‘Tierras rojas’, todo en una pretensión de encontrar otra profundidad visual”.

“Aunque al final, la intención primera no es otra que la de hacer pintura”⁵⁰⁸.

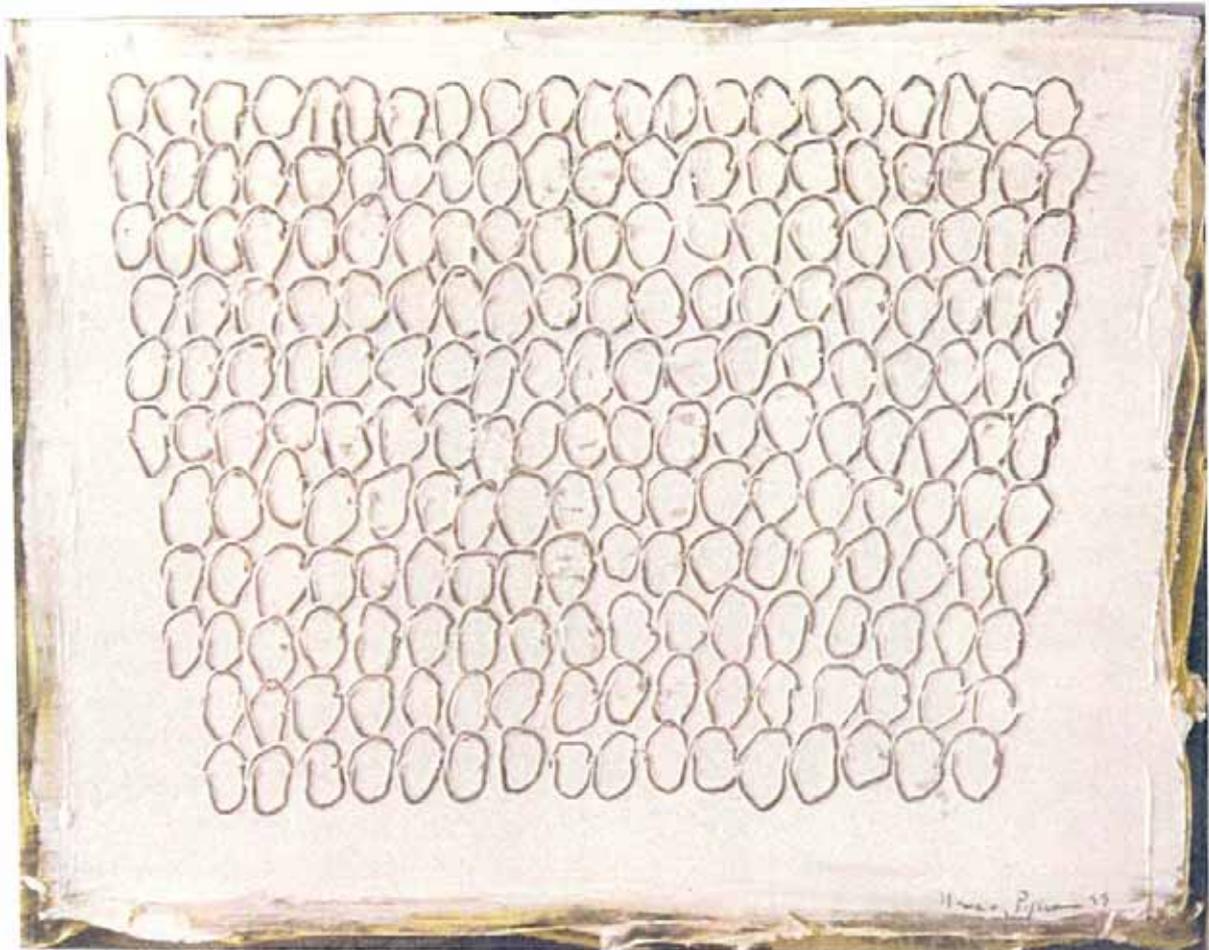
Hernández Pijuan, Tornant a un lloc conegut.

“A menudo pienso que mi pintura está a caballo entre aquello que podríamos llamar ‘figuración o abstracción’. Y curiosamente, sin ser un pintor de paisaje de una manera tradicional, este espacio - abstracto -

508 Hernández Pijuan, Joan. Conversaciones.

que pinto, se reconoce como un espacio de mi paisaje. Y aun que los cuadros sean blancos, negros, amarillos, sienas o verdes, se reconoce que este espacio pertenece a este paisaje”.

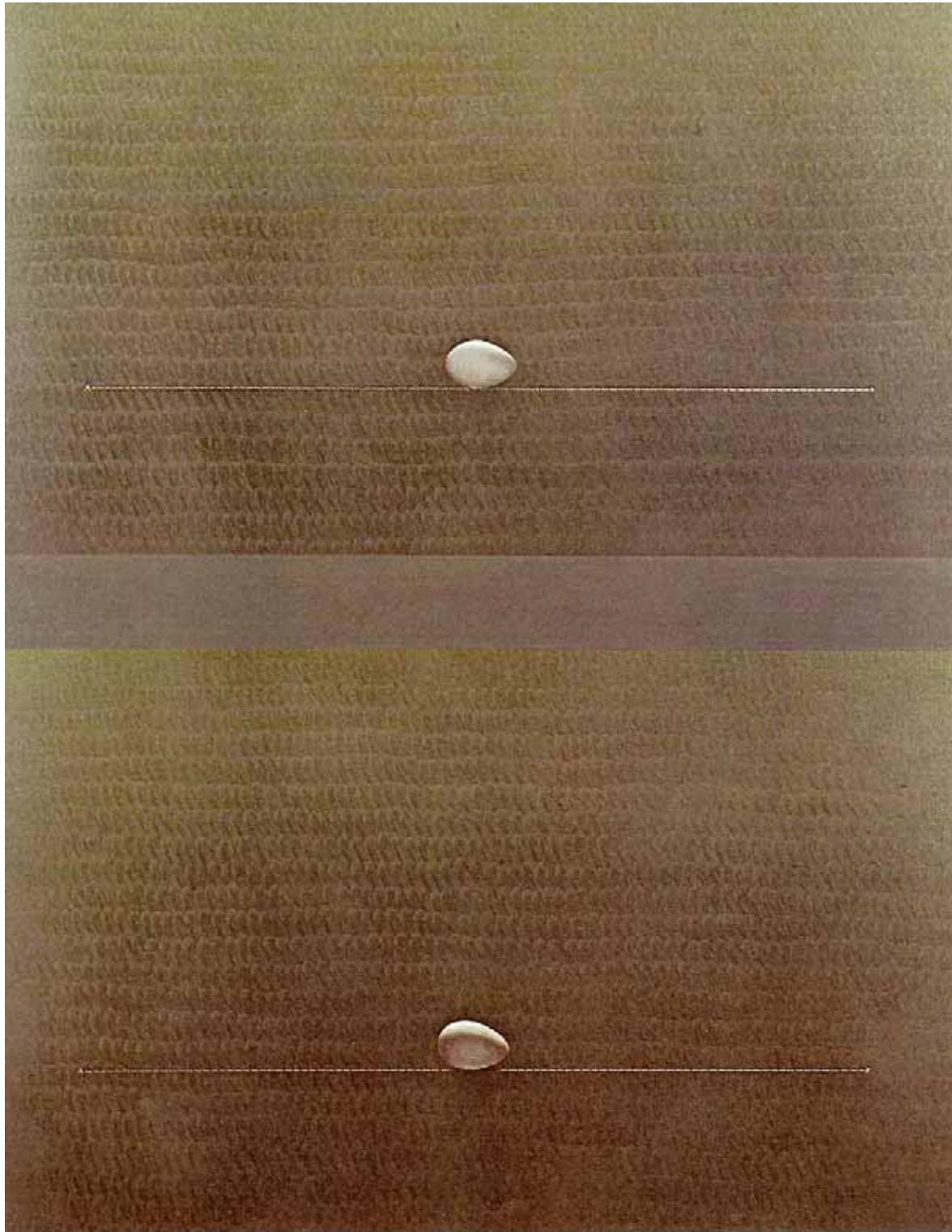
“(…) Espacio, color y luz, aunque no son imitativos, sí que entretejen mi pintura, y añado otros conceptos más abstractos, como la ‘tensión, sensualidad y tactilidad’, conceptos que también <siento> en este paisaje⁵⁰⁹.



Almendros en flor, 1999, 33 x 41 cm., (f. 515).

509 Hernández Pijuan, Tornant a un lloc conegut, Barcelona MACBA, 21 enero 2003.

BIOGRAFÍA



Doble espacio con dos huevos, 1973, 116 x 89 cts.



Caminos, 1999, 22 x 33 cm., (f. 524).

BIOGRAFÍA.

I. RECORRIDO POR LA BIOGRAFÍA DEL ARTISTA.

CRONOLOGÍA

1931

Nace en Barcelona

1945-47

Alumno de la Llotja, Escuela de Artes y oficios de Barcelona

1952-56

Alumno de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona

1953

Primeras exposiciones colectivas con obras de estilo expresionista y resonancia existencial. Exposición Municipal de Bellas Artes, Barcelona II Bienal Hispano Americana de Arte, La Habana. Exposición Feria Santiago de Chile.

1954

Exposición "Premios Condado San Jorge" Barcelona.

1955

Celebra la primera exposición individual en el Museo Municipal de Mataró, presentada por Rafael Santos Torroella. Exposición "Homenaje a Goya", Madrid.

III Bienal Hispano americana de Arte, Barcelona.

Segundo premio de pintura "Peintres Residents" Cité Universitaire, París.

1956

Miembro fundador de Grupo "Silex", participa en diversas exposiciones. Exposición grupo "Silex", Alicante y Cartagena.

IX Salón de Octubre, Barcelona. II Salón Revista Villanueva y Geltrú, Igualada, Tarragona, Tortosa, Reus, Cervera, Badalona, Valls, Lérida, Vich, Zaragoza y Valencia.

"Esquematiza su expresionismo, que comienza a manifestar una preocupación por los volúmenes, gusto por la sobriedad y clara intención de ordenar los elementos".

1957

Premio de la Dirección General de Bellas Artes. Exposición Nacional de Alicante.

X Salón de Octubre. Museo de Arte Moderno. Barcelona.

I Salón de Mayo, Barcelona.

"Su estancia en París le permite una vivencia directa y una interpretación personal del arte informal".

Estudia grabado y litografía en la Escuela de Bellas Artes de París.

1958

1958 Premio a los expositores del Pavellón Español en la II Bienal del Mediterraneo.

II Bienal del Mediterráneo, Alejandría (Medalla, premio a los expositores del Pabellón Español)

Segundo premio de pintura "Peintres Résidens", Cité Universitaire París.

Regresa a Barcelona, y después de una exposición en las Galerías Syra," inicia una pintura de acción de contrastes y explosiones violentas con predominio de negros y blancos".

1959

Exposición " Veinte años de pintura española", Lisboa y Oporto.

III Salón de Mayo.

"Espacio y color en la pintura Española de hoy.

"Museo de Arte Moderno, Rio de Janeiro.

1960

Primer premio de pintura "Primer Salón de Jazz", Granollers (Barcelona)

Le encargan los decorados para Medea Encantadora de José Bergamín, estrenada en Barcelona.

"Arte actual español" Aschaffenburg (Alemania).

"Espacio y color en la pintura española de hoy", Museo de Arte Moderno, Sao Paulo.

II Premio Granollers de Pintura.

1961

"Contrastes en la pintura española de hoy", Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio, Museo Nacional de Arte Moderno de Nagoya, San Francisco, International House, Denver y Nueva York.

Ateneo de Madrid.

Circulo de Bellas Artes, Lerida.

1963

Galería René Metras, Barcelona.

1964-1965

Realiza una serie de cinco litografías con las que el editor Gustavo Gili inicia la nueva colección " Les Estampes de la Cometa", que se exhiben este mismo año en la Galería René Metrás de Barcelona y son galardonadas en 1965 con el **"Premio Maribor en la VI" Bienal Internacional del Grabado de Ljublijana.**

1965

Subirachs-Hernández Pijuan. Galerie Semiha. Huber, Zurich.

1966

La nueva serie de litografías Las Celdas es premiada en la I Bienal Internacional del Grabado de Cracovia. "El trazo gestual se convierte ahora en un elemento geométrico o anatómico. Siente un interés cada vez más fuerte por la superficie vacía, por la relación entre el espacio y el objeto que los rodea.

Galería Juana Mordó, Madrid.

Hernández Pijuan-Sidney Noland, Avant Garde Gallery, Johannesburg.

1967

"Se acerca al género de la naturaleza muerta al incorporar una sección de una manzana, un huevo o una copa. Generalmente aislados, estos objetos reales dan una dimensión metafísica al espacio".

Maia Galerija, Ljubljana, obra gráfica.

Grafike Kabinet, Zagreb, obra gráfica.

Umetnosta Galerija, Maribor, obra gráfica.

Galería Galdeano, Zaragoza.

1968

"Arte de la segunda mitad del siglo XX". Casal de la cultura de la Diputación de Gerona.

"Spanische Kunst der Gegenwart" Kunsthalle, Nuremberg.

"Hedendaagse Spaanse Kunst" Museo de Boymans, Rotterdam II Bienal Internacional de Grabado, Cracovia (Polonia).

Forum Stadpark, Graz, obra gráfica.

Sala Gaspar, Barcelona.

1969

"Art Espagnol d'aujourd'hui". Musee Rath, Ginebra.

1970

Premio de la redacción Vijesnik u Srijedu de Zagreb, e la II Bienal Internacional de dibujo de Rijeka.

1971

International exhibition of prints. Montreal Museum of fine arts.

Exposición individual, "Kunstmark", Colonia.

Galerie Ariadne, Colónia.

Galerías SKIRA, Madrid.

Subirachs-Hernández Pijuan, Galría lanua, Barcelona.

1972

"En síntesis, esta década de los setenta supone el progresivo descubrimiento de nuevas dimensiones pictóricas a partir del tema del paisaje. Primero aparece la regla y los espacios milimetrados. Después la vivencia del paisaje

real comporta acentuar la ficción de la perspectiva mediante texturas, gradaciones, etc".

Galeria Carl van der Voort, Eivissa.

1973

Galeria Rene Metras, Barcelona.

1974

Para Le Estampes de la Cometa de la Editorial Gustavo Gili, realiza la carpeta de aguafuertes y aguafinta

Escala 1.100.

1974

Galeria Val i 30, Valencia.

Galerie Eva Callejo Spirer, Ginebra, obra gráfica.

Galeria Iolas Velasco, Madrid.

Galeria Arta, Ginebra.

1975

Galeria 42, Barcelona, obra gráfica.

Galerie Semiha Huber, Zurich.

Galerie Nouvelles Images, La Haya, obra sobre papel.

1976

"Estudios de color, luz y movimiento sobre el espacio delimitado de un paisaje. Tanto la serie de litografías: *Proyectos para un paisaje*, que edita Grupo 15 de Madrid, como los diez aguafuertes que realiza en 1977 para la Polígrafa de Barcelona son visiones fragmentarias de campos casi monocromos, la noción de color ha dado paso a la atmósfera.

Es contratado como profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona".

Biblioteca Popular, Caixa d' Estalvis Laietana, Mataró.

Galeria Ciento, Barcelona.

Art 7'76, Basilea, Galería Semiha Huber i Galerie Eva Callejo.

Fic, París, Grupo Quince.

ARTEXPO, Barcelona, Grupo Quince.

Sala Libros, Zaragoza.

1977 / 1979

El Cabinet des Estampes del Musée d'Art et d'Historie de Ginebra, presenta la exposición y el catálogo razonado de su obra gráfica, *Hernández Pijuan*.

L'OEuvre gravé. Prólogo de Charles Goerg.

1980

La trama de pinceladas minuciosamente superpuestas se va abriendo, dejando vibrar el color de las capas inferiores.

Realiza una nueva serie de veinte aguafuertes para la Polígrafa de Barcelona.

Forma parte de la comisión de actividades de la Fundación Miró de Barcelona.

1981

Premio Nacional de Artes Plásticas.

"La pincelada se abandona a la inmediatez. Recorridos a base de pequeñas manchas que establecen naturales trayecto visuales".

1983

La mirada al paisaje se configura como un recorrido global a lo particular, de la referencia a las grandes superficies moduladas o vibrantes, pasa a la alusión a las plantas y flores, que concentran todas las sensaciones y a menudo nos hablan en voz baja".

1984

Comienza a trabajar en la serie de los cipreses.

Dirige uno de los talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

1985

La Generalitat de Catalunya le concede la Creu de Sant Jordi.

1986-1987

Dirige: uno de los talleres de Arte Actual de las Palmas de Gran Canaria; uno de los Talleres de Pintura de la Escuela Eina de Barcelona. Invitado a participar en el taller Workshop. Art Triangle de Barcelona.

1988-1989

Lectura de la Tesis Doctoral "Pintura i Espai: una experiència personal". Es catedrático de Pintura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

1990

Realiza dos murales para el "Pavelló Sant Jordi" del anillo Olímpico de Montjuïc, Barcelona.

1991

Se presenta en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el catálogo y la exposición de los últimos diez años de Obra Gráfica. " Obra Gráfica 1980-1990".

1992

A partir de 1987, sus obras son más de síntesis, que vienen a compendiar una serie de constantes y de rasgos característicos de su lenguaje, pero también aspectos nuevos, siendo tal vez la tensión dibujo-pintura el más significativo. Se presenta en el Centre Cultural Tecla Sala de L'Hospitalet de Llobregat la exposición, *Pinturas 1972-1992*.

Dirige uno de los talleres de pintura de Arteluku en San Sebastián.

Decano en funciones de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

1993

La exposición, *Espacios de Silencio, 1972-1992*, se presenta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y en el museo de Monterrey (México).

Realiza un techo - mural para el Aula Ramón y Cajal de la Universidad de Barcelona.

1994

En los años noventa el dominio del color vuelve a ser casi absoluto y la aparición de la "gelosia" (celosía), que cierra la ventana o la puerta al paso abierto desde el interior al exterior de los años ochenta. Cultiva la memoria, pero no desde la nostalgia sino desde la "creación", desde el "sentimiento" que le mueve a buscar nuevas salidas a su ansia creadora.

Decano electo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

Sensación y lugar. 1983-1993, exposición itinerante por Burgos, Granada y Logroño.

1995

Las obras de este período participan de una estética característica de los últimos años, en que la densidad y la manera de trabajar la materia sobre el lienzo son las protagonistas, junto con el dibujo que conforma las líneas formales. Surcos, caminos, montañas son símbolos que forman su particular paisaje y lo hace realidad a partir de su experiencia pictórica.

1996

Pinta un mural para la iglesia de Santa María de Castelldefels por encargo del Servei de Patrimoni Local de la Diputació de Barcelona

Es elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

1998-1999

Sentimiento de paisaje, 1976 -1998, exposición itinerante que se presenta en el Refettorio delle Stellini. Galleria Credito Valtellinese de Milán y posteriormente en el Kunstverein de Frankfurt.

1987-1999. Hernández Pijuan- CajAstur.

2000-2001

Retrospectiva de dibujos en el museo "Rupertium" de Salzburg (Austria).

Académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Participa en la carpeta *Suite Europa* del Ministerio de Asuntos Exteriores en conmemoración de la Presidencia Española de la Comunidad Europea.

Sus obras reflejan surcos, huellas, huellas en los límites, campos dorados, caminos, montañas, árbol, casa con jardín, memoria, ciruelo.

2002-2004

La Fundación Museo del Grabado Contemporáneo de Marbella presenta y cataloga once años de creación gráfica: *Obra gráfica II (1991-2002)*.

Realiza un techo mural para la nueva sala del gobierno del Ayuntamiento de Barcelona titulado *Núvol en forma de malla per l'Ajuntament de Barcelona*.

El Museu d'Art Contemporani de Barcelona Macba, presenta la exposició retrospectiva, *Volviendo a un lugar conocido. Hernández Pijuan, 1972-2002*. Exposición que itenera por el Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel; la Kontshalle Malmö, Malmö y en la Galleria Comunale d'Arte Moderna de Bolonya.

Ornamentos en los límites del lienzo, árboles "des del meu balcó", son símbolos que forman su particular paisaje y lo hace realidad a partir de su experiencia pictórica; continúa la misma técnica desde el año 1987. Consolidando dicha técnica (modo de expresión) en esta exposición seleccionada por María Corral.

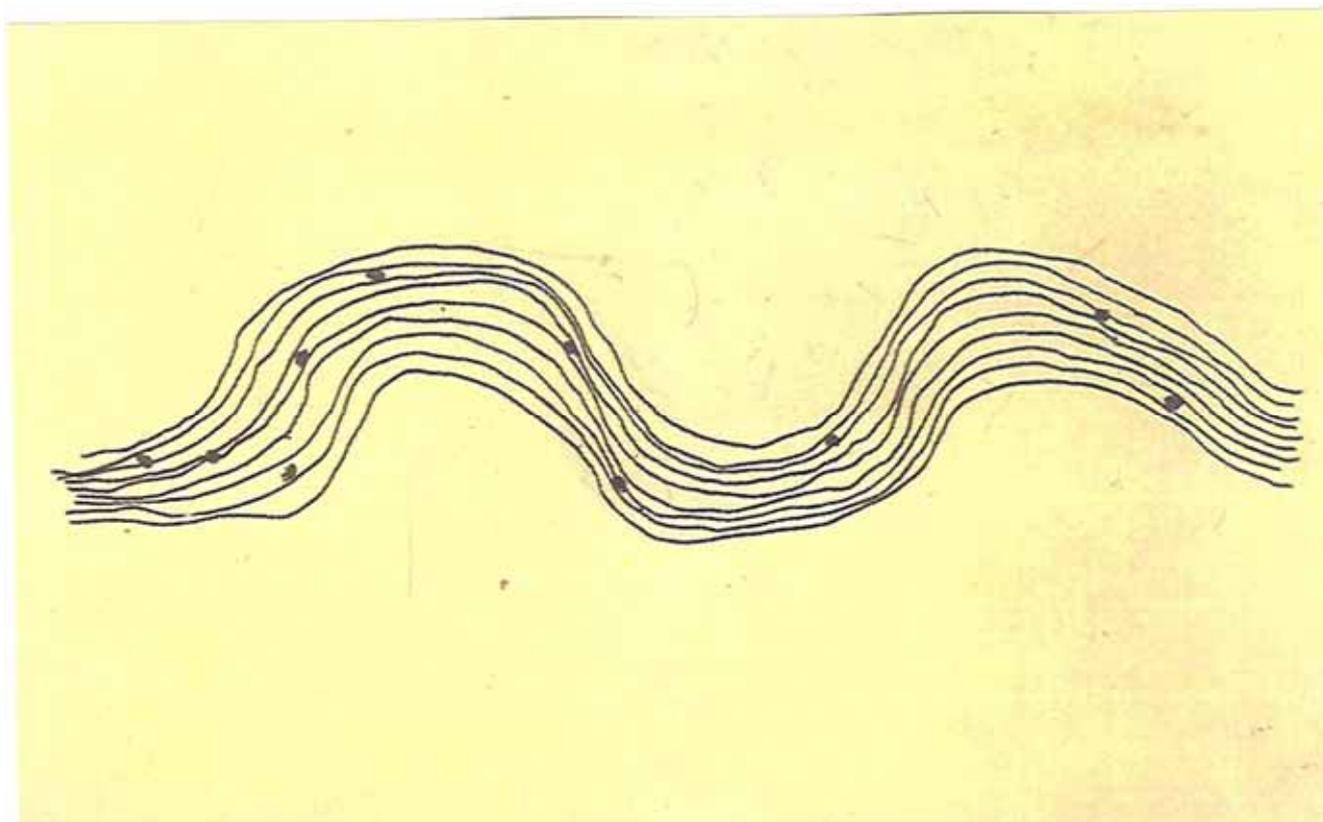
2004

El Ayuntamiento de Barcelona le concede el Premi Ciutat de Barcelona de Artes Plásticas, Febrero.

Galería La Caja Negra, *En la piedra*; Arco Madrid.



Cuatro flores, 2002, 162 x 145 cm., (f. 557).



ST (Amnistía Internacional), 2000. Aguafuerte sobre papel chino contracolado sobre Arches, ST (Amnistía Internacional), 2000. Aguafuerte sobre papel chino contracolado sobre Arches, 16,5 x 25,5, (f. 634-15).

II. PREMIOS.

- 1965 Primer premio pintura " El deporte en las Bellas Artes"
Premio "Maribor" en la Vi Bienal Internacional de Grabado de Ljubljana.
Primer premio pintura y medalla de oro n la III Bienal Internacional de Arte de Zaragoza.
- 1966 Premio de Grabado en la I Bienal Internacional del Grabado de Crocovia (Polonia),
- 1970 Premio de la Redacción " Vjesnik u srijedu" de Zagreb, en la II Bienal Internacional de dibujo de Rijeka.
- 1976 Profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona.
- 1981 Premio Nacional de Artes Plásticas.
- 1985 La Generalitat de Catalunya le concede la Cruz de Sant Jordi.
- 1988 Lectura de la Tesis Doctoral, Pintura i Espai una experiència personal
Catedrático de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.
- 1994 Decano electo de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.
- 2000 Es elegido académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.
- 2004 Premio Ciutat de Barcelona.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

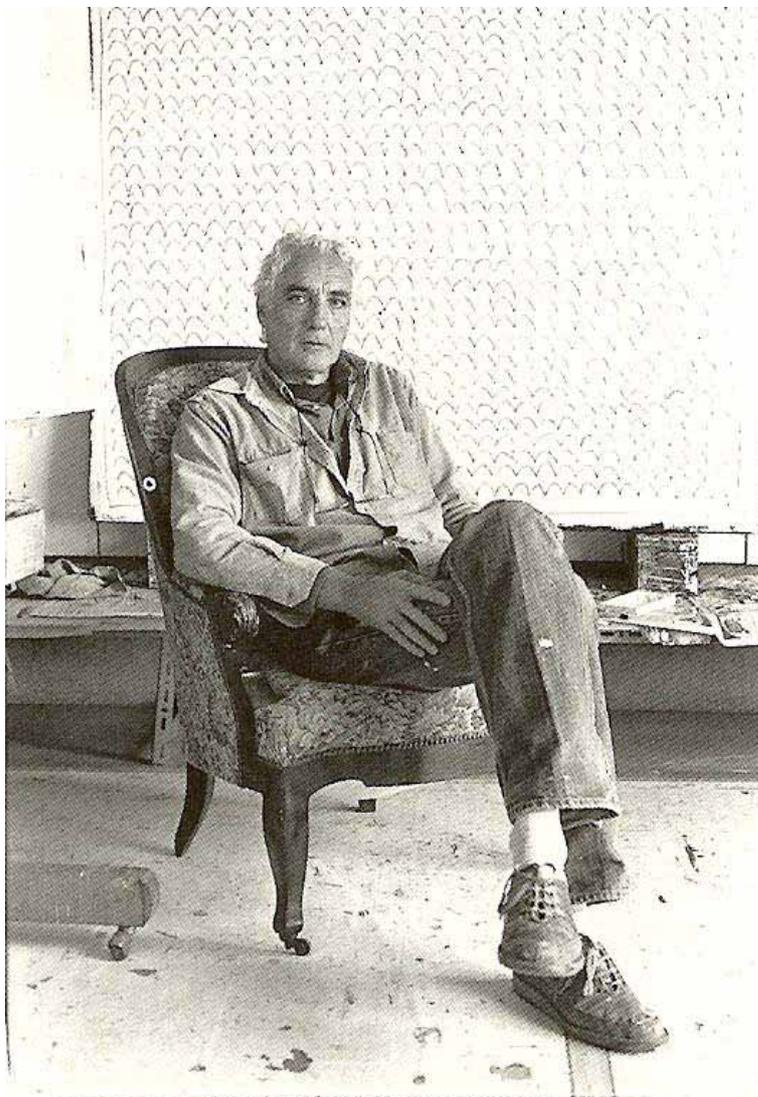


Foto: Jordi Nizora

Dr. Joan Hernández Pijuan en su estudio.

III EXPOSICIONES INDIVIDUALES.

1955

Museo municipal, Mataró.

1956

Club des 4 Vents, París.

1958

Galería Syra, Barcelona.

1960

Alcoy-Hernández Pijuan, Frankfurt.

1961

Ateneo de Madrid, Madrid.

Cercle de Belles Arts, Lleida.

1963

Galería René Metras, Barcelona.

Círculo de la Amistad, Córdoba.

1965

Subirachs-Hernández Pijuan, Galería Semiha Huber, Zurich.

1966

Galería Juana Mordó, Madrid.

Hernández Pijuan-Sindey Noland, Avant Garde Gallery, Johannesburgo.

1967

Maia Galerija, Ljubliana. Obra gráfica.

Grafike Kabinet, Zagreb. Obra gráfica.

Umetnostna Galerija, Maribor. Obra gráfica.

Galeria Galdeano, Zaragoza.

1968

Forum Stadtpark, Graz.

Sala Gaspar. Barcelona.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

1971

Galería Ariadne, Colonia.

Galería Skira, Madrid.

Subirachs-Hernández Pijuan, Galería Ianua, Barcelona. Obra sobre papel.

1972

Galería Carl van der Voort, Ibiza.

1973

Galería René Metras, Barcelona.

1974

Galería Val i 30, Valencia.

Galería Arta, Ginebra.

Galería Iolas Velasco, Madrid.

1975

Galerie Smiha Huber, Zurich.

Galería Nouvelles Images, La Haya. Obra sobre papel.

1976

Biblioteca Popular, Caixa d'Estalvis Laietana, Mataró.

Galería Ciento, Barcelona. Obra sobre papel.

Art 7'76, Basilea. Galerie Smiha Huber, Pintura; Galerie Eva Callejo, obra sobre papel.

FIAC, París, Grupo Quince. Obra gráfica.

ARTEXPO, Barcelona, Grupo Quince.

Sala Libros, Zaragoza.

1977

Galería Cànem, Castellón.

Galerie Gabriele von Loeper, Hamburgo. Obra sobre papel.

Artefiera, Bolonia. Grupo Quince, Madrid.

Galería Val i 30, Valencia.

Galerie Callejo & Monod, Ginebra.

Galería Vandrés, Madrid.

1978

Galerie Numaga, Auvernier.

ART FAIR, Washington, Galería Joan Prats.

Galería Vandrés, Madrid.

Galería Juan Más, Madrid. Obra sobre papel.

Galería Pecanins, Méjico D.F. Obra sobre

papel.

1979

Galería Joan Prats, Barcelona.
Galería Ciento, Barcelona. Obra sobre papel.
Galerie Arta, Ginebra.
Cabinet des Estampes" Ginebra, retrospectiva.
Galerie Cramer, Ginebra. Obra gráfica.
Galerie Nabega, Ginebra. Obra sobre papel.
Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.
Sala Libros, Zaragoza.
"Art 10'79" Basilea, Galería Joan Prats.

1980

Galeria Academia, Salzburgo.
"Sa Pleta Freda", Son Servera, Mallorca.
Galerie G. de May, Lausana.

1981

Galerie Kornfeld, Zurich.
Galería Joan Prats, Barcelona.
Galería Uno Cadaques.
Espai Roca, Sabadell.
Sala Libros, Zaragoza.
Colegio de Arquitectos de Aragón Zaragoza.
Obra de 1970-1981.
Guild Gallery, Nueva York.

1982

Grupo Quince, Madrid. Obra sobre papel.
Yamaguchi Gallery, Osaka.
Galería Contratalla, Tarragona.
Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
"Premios Nacionales de Artes Plásticas, 1981"
Casa Municipal de Cultura, Avilés.
FIAC, New York. Galería Joan Prats, Barcelona.
Galerie Calart, Ginebra.

1983

Joan Prats Gallery, Nueva York.
Galería Yerba, Murcia.
Galería 3 i 5, Gerona.
Galería Els Setze, Martorell.
Institut d'Estudis Catalans, París.

1984

"Musée Puig, C.D.A.C.C.", Perpiñan.
Galería Theo, Madrid.
Sala Libros, Zaragoza.
"Institut d'Estudis Ilerdencs", Lleida.
Galerie Numaga, Auvèrnièr. Suisse.
Galerie Calart, Ginebra.
Cicle d'art avanguarda. Lleida

1985

Joan Prats Gallery, Nueva York.
Sala "Caixa de Barcelona", Barcelona.
Galería Joan Prats, Barcelona.
Sala Luzán, Zaragoza.

1986

Chicago Internacional Art Exposition, Chicago.
Galería Joan Prats.
Galerie Numaga, Auvèrnièr.
Galerie Calart, Ginebra.
Joan Prats Gallery, Nueva York.
River Gallery, West Port, Connecticut.

1987

Flanders Contemporary Art, Minneapolis,
Minnesota.
River Gallery, West Port, Connecticut.
Michel Dunev Fine Arts, San Francisco.
ARCO, Galería Joan Prats, Madrid.
Galería Altair, Ciudad de Mallorca.
Espais. Centre d'Art Contemporani, Girona.
Galería Sebastià Petit, Lérida.

1988

Joan Prats Gallery, Paintings and watercolours. Nueva York.
Centre Municipal de Cultura, Alcoy.
Caixa d'Estalvis Provincial d'Alacant, Alicante.
ART KÖLN, Colònia. Galería Joan Prats.

1989

Galería Joan Prats, Barcelona.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

Galería Nimaga, Auvernier.
Galerie Calart, Ginebra.
Galería Soledad Lorenzo. Madrid.
Casa Municipal de Cultura, Avilés.
Galería BAT, Madrid.
Galerie von Braunbeherens, Munich.
Galerie Carinthia, Klagenfurt.

1990

Flanders Contemporary Art, Minneapolis,
Minn.
Galerie Carinthia, Viena.
Joan Prats Gallery, Nueva York.
Galería Palma 12, Vilanova i la Geltrú.

1991

Francony Japan, Tokio.
Museo de Bellas Artes, Bilbao, obra gráfica 1982-1991.

1992

Studio G7, Bolonia.
Galerie Renos Xippas, París.
Centre Cultural Tecla Sala, L'Hospitalet de
Llobregat. *Pintura 1972-1992*.
Art Gallery Tàpies, Kobe, Japon.
Expo' 92, Sevilla. Pabellón de Cataluña.
Galerie Numaga, Auvernier.

1993

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
Hernández Pijuan. *Espacios de Silencio, 1972-1992*. Madrid y Museo de
Monterrey, Monterrey, Mexico.
Galería Numaga, Auvernier.
Galería Calart, Ginebra.
Galería Joan Prats, Barcelona.
Joan Prats Gallery, Nueva York.
Galería de Arte Robayera, Miengo, Cantabria.
Art 24'93 Basilea, Galería Joan Prats, Barcelona.
Galería Trece, Ventalló (Alt Empordá), Gerona.
Sensación y lugar 1983-1993. Muestra itinerante por la Caja de Ahorros
Municipal de Burgos. Casa del Cordón, Burgos.

1994

Diputación Provincial, Palacio de los Condes de Gabia, Granada y Sala Amós Salvador del Cultural Rioja, Logroño.

Galerie Mielich-Bender, Munich.

Memòria de paisaxe Sala de exposiciones Isaac Díaz Pardo. Auditorio de Galicia. Santiago de Compostela.

Noticia de un paisaje. Museo Comarcal del Maresme, Mataró.

Galerie Renos Xippas, París.

1995

Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

Obra Gráfica, Sala d'Exposicions del Museu de la ciutat Casa Polo. Vila- Real, Castelló.

Galería Altxerri, San Sebastián.

Hernández Pijuan. Recorrido 1958-1995, Fundación Marcelino Botín, Santander.

1996

Art Gallery Tàpies, Kobe, Japon. Obras de pequeño formato.

Galerie Renate Bender, Munich.

Papers. Galería Charpa. Valencia.

Repetir la mirada, Sala de exposiciones del Banco Zaragozano, Zaragoza.

Hernández Pijuan. Paisatges essencials, Sala de exposiciones de la Fundación Caixa de Manresa, Manresa.

Galerie Renos Xippas, París.

1997

Galerie Accademia, Salzburg.

Terres de Ponent, Espai Guinovart, Agramunt.

Galería Joan Prats, Barcelona.

1998

El jardín, Obra gráfica, Galería Estiarte, Madrid.

Sentiment de paisatge 1972-1998. Exposición itinerante por el Refettorio delle Stellite. Gallerie del Crédito Valtellinese, Milan y Frankfurter Kunstverein,

Frankfurt.

Galerie Renate Bender, Munich.

Galerie Renos Xippas, París.

Centro Cultural Pelaires, Palma de Mallorca.

1999

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

Galería Lekune. Pamplona.
Galería Marisa Marimón, Ourense.
Galería Van der Voort. Ibiza.
Frankfurter Kunstkabinet, H. Bekker vom Rath, Frankfurt.
Galería Lutz and Thalmann, Zurich.
Centro de Cultura Cajastur, Palacio Revillagigedo, Gijón. 1987-1999, 2000.

2000

Hernández Pijuan Drawings 1972- 1999, Rupertinum, Museum, Salzburg.
El Sonido de Paisaje, Galerie Academia, Salzburg.
Galerie Baukunst, Colónia, Galleria Anna d'Ascanio, Roma.
Obra sobre papel, Galería Renate Bender, Gallery, Munich.
Galería Soledad Lorenzo. Madrid.
Fariones, Galería La Caja Negra, Madrid
Orígenes. Galería Cyprus. Sant Feliu de Boada. Baix Empordá. Girona.
Obra sobre papel. *L'Art fa Ciutat*. Centre Jujol-Can Negre, Sant Joan Despí, Barcelona.
Obra gráfica. La Caja Negra. Madrid. Las treinta aguatinas grabadas sobre planchas de cobre.
Blanca, Sala de exposiciones Verónicas, Murcia.
El sonido de paisaje, Galería Anna d'Ascanio, Roma.
Obra sobre papel, Frankfurter Kunst Kabinett, Francfort.
Galería Renos, Xippas, París.
El sonido de paisaje, Galerie Baukunst, Colonia.

2001

Galería Colón XVI, Bilbao.
Ramis Barquet Gallery, New York.
Galería Joan Prats i Artgràfic, Barcelona.
Art Bruxelles, Brussel-les, Galería Academia, Salzburg.
Galería Freihausgasse der Stadt Villach, Villach, Austria.

2002

Capella de Sant Corneli, Cardedeu, Barcelona.
Galerie Dittmar, Berlin. Obra sobre papel.
Galería Academia, Salzburg.
Caminar en l'espai, Sala d'art Josep Bages – Torre Muntadas, El Prat de Llobregat.
Darrera Escena, Casal Solleric, Palma de Mallorca.
Centre Cultural Contemporani Pelaires, Palma de Mallorca.
Galería Colón XVI. Joan Hernández Pijuan. Bilbao.
Galerie Lutz and Thalmann, Zurich.
Galería der Voort, Ibiza.
Micus dialogue con Hernández Pijuan, Espacio Eduard Micus, Ibiza.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

Obra gráfica III (1991-2002), Fundación Museo del Grabado Contemporáneo, Marbella, Málaga Baukunst Gallery, Colonia.

Detrás del ciprés está la montaña, Galería Soledad Lorenzo, Madrid. Cal Talavera, Verdú, Lleida.

Park Ryu Sook Gallery, Seul, Corea.

2003

Tornant a un lloc conegut... Hernández Pijuan 1972-2002, exposición retrospectiva en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona Macba.

Joan Hernández Pijuan. La poésie faite oeuvre, Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel.

Exposición itinerante por la Kontnshalle Malmö, Malmö, y la Galleria Comunale d'Arte Moderna Bolonia.

Obra gráfica << De fariones >>, Galería Vértice, Oviedo.

Obra gráfica III (1991-2002), Fundación Ramiro de Maeztu, Estella, Navarra.

Hernández Pijuan Galerie Spirale Arte, Milán.

Obra sobre papel. Kaj Forsblom Gallery, Helsinki.

Obra gráfica, Gertsev Gallery, Moscú.

Obra sobre papel, Galerie Lutz und Thalmann, Zurich.

Hernández Pijuan. Óleos y dibujos. Fundación Duques de Soria, Centro Cultural Palacio de la Audiencia. Soria, julio.

Obra sobre papel, Galería Fúcares, Almagro.

Grabados, Ayuntamiento de Salás de Pallars, Lleida.

Galerie Renate Bender, Múnich.

Hernández Pijuan. Pinturas y Dibujos 1958-2003. Acadèmia de Belles Arts, Sabadell, Barcelona.

Hernández Pijuan, Centro Cultural Pelaires, Palma de Mallorca.

2004

Grabados 2003, La Caja Negra, Madrid. *En la piedra*; Arco, Madrid.

Ramis Barquet Gallery, Nueva York.

Galería Rafael Pérez Hernando, Madrid.

Relevos: Hernández Pijuan-Nico Munera, Sala de exposiciones caja Madrid, Barcelona.

Sala del Jardín Botánico, Madrid; Sala Casa Díaz Cassou, Murcia.

Xippas Galerie, París.

Galerie Dittmar, Berlín.

Papers, Galería Palma XII, Vilafranca del Penedès.

Galerie Rosa Turesky, Ginebra.

En la piedra. Obra gráfica 2004, La caja Negra, Mexico.

Museo Morandi, Bolonya. (Dibujos).

Galería Rafael Perez Hernando, Madrid. (Dibujos).

Hernández Pijuan, 1993-2004, Fundación Rodríguez-Acosta, Granada y Centro Cultural Caja Granada.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

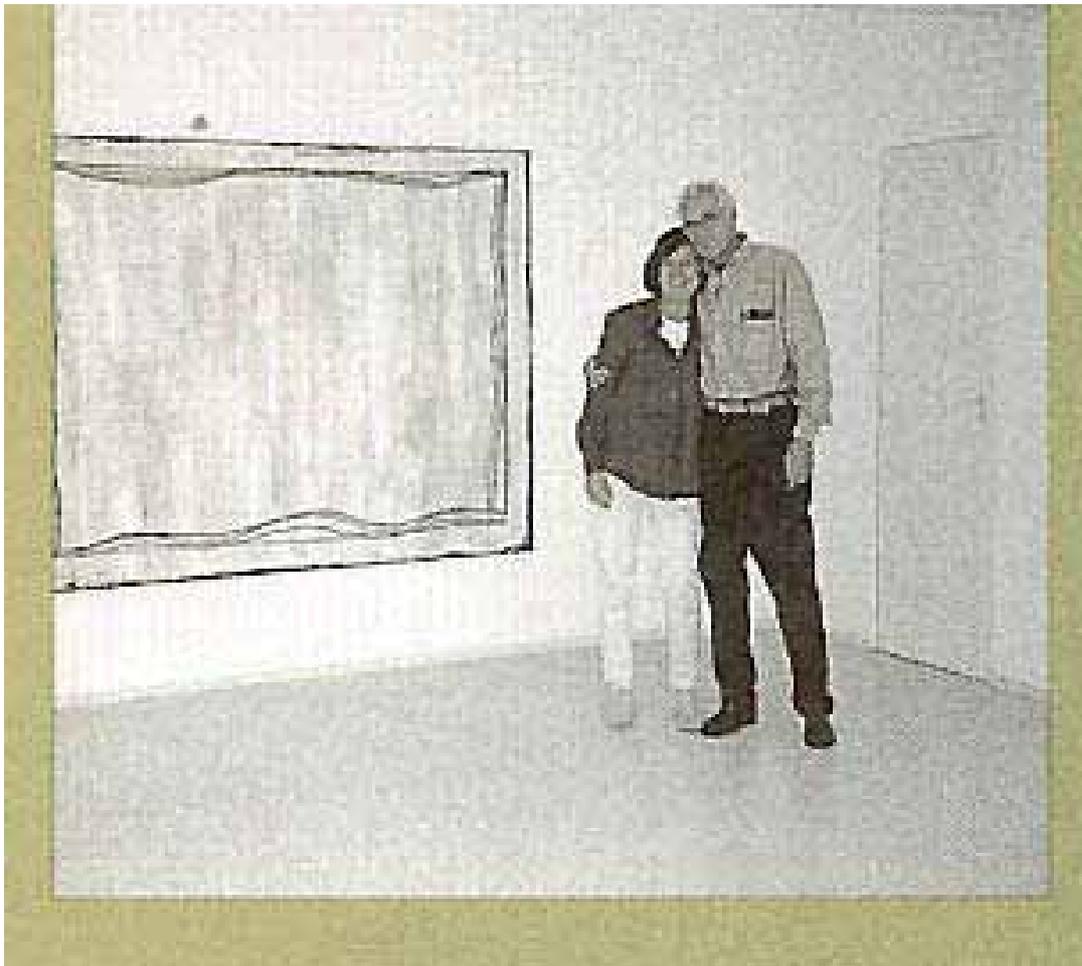
Grabados. Colección Gertsev. Instituto Cervantes, Moscú.

2005

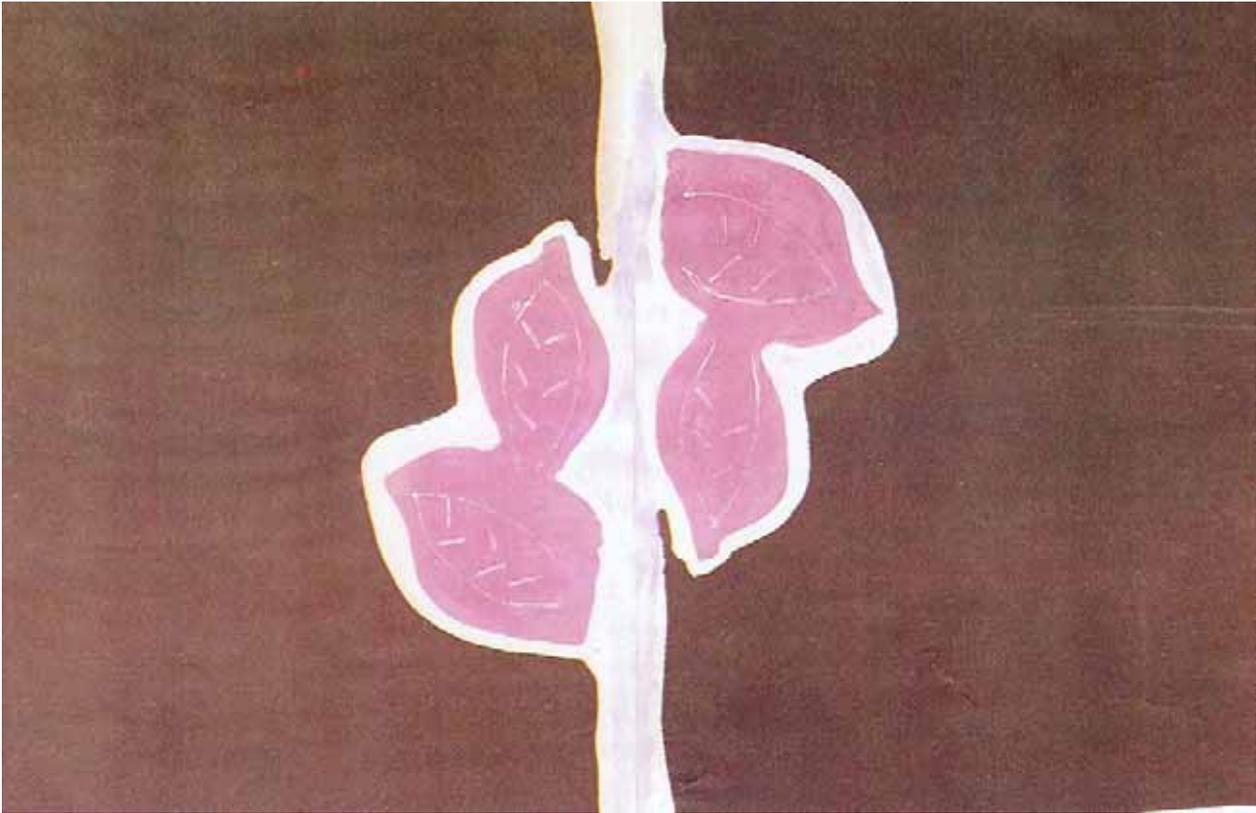
Galería Joan Prats. Hernández Pijuan, Enero- febrero 2005.

Galería Ramis Barquet, Joan Hernández Pijuan. Works on Paper, January 20-March 11.

Mario Mauroner Contemporary Art Viena. "...Memoria del Sud", 3 März 2005 um 19 Uhr.



Dr. Joan Hernández Pijuan con su esposa, Elvira Maluquer



Violeta sobre negro, 1986, Aguatinta, aceite sobre papel, 105 x 150 cm., (f. 625).

IV. EXPOSICIONES OBRA GRÁFICA.

1968

El grabado en España, Conservatorio de las artes del Libro, Baecelona.

1964

Individual Galería René Metrás, Barcelona. Además de pinturas y guaches, presentó la serie de cinco litografías editadas el mismo año por Gustavo Gili, con las que se iniciaba la colección "Las estampas de La cometa".

1965

VI Exposición internacional de Grabado de Ljubljana.

Pemio Maribor. Una selección de las obras presentadas en esta convocatoria, entre ellas la de Hernández Pijuan, fue mostrada en diversas ciudades inglesas al año siguiente.

1966

Exposición Nacional de Estampa Popular, Amigos de la Música, Hospitalet de Llobregat.

I bienal de Internacional de grabado de Cracovia. Premio ex – aequo por las Las Celdas, la serie de cinco litografías editadas también en la colección "Las Estampas de la Cometa", en 1966.

1967

Individuales de obra gráfica en las siguientes salas: Mala Galerija , Ljubljana; Grafike Kabinet, Zagreb; Umetnostra Galerija, Maribor.

VII Exposición Nacional de Grabado de Ljubljana . Participó con Las Celdas. Paix, Humanisme et Amitié entre les peuples, Umetnostna Galerija, Slovenj Gradec, Yugoslavia.

Artistas del grabado contemporáneo, Sala Gaspar, Barcelona. El arte de grabar, colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona.

1968

Forum Stadpark, Graz, Austria. Individual pintura y obra gráfica. Sala Gaspar, Barcelona.

II Bienal Internacional de Cracovia. Premio ex – aequo.

XVIII Salón de Grabado, Madrid.

1971

Hernández Pijuan- Subirachs. Dibujos y obra gráfica, lanua, Barcelona.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

Individual pintura, dibujo y grabado (edición especial de cuatro aguafuertes) galería Ariadne, Colonia.

Salón Internacional del grabado, Museo de Bellas Artes de Montreal. Muestra itinerante por diversas ciudades canadienses.

1972

Individual de pintura y grabado Carl van der Voort. Ibiza.

III Exposición de Arte Actual, Torre del Merino, Santillana del Mar.

1973

Individuales pintura, dibujo y obra gráfica, Galerías René Metrás y Dalla, Barcelona.

Individual (edición especial de cuatro aguafuertes) Fischer Fine Art, Londres.

Individual Galería Lúzaró, Bilbao.

III Exposición d'Art Actual, Tremp.

1974

Individual obra gráfica Galería Eva Callejo, Ginebra.

Individual Galería Iolas Velasco, Madrid (Presentación de la carpeta de aguafuertes editada en "Las Estampas de la Cometa": Escala 1: 100.)

1975

Individual obra gráfica 1969-1975 y Escala 1:100 Galería 42. Barcelona obra gráfica.

Individual obra sobre papel, galería Nouvelles Images, La Haya. Graphica Creativa, Alvar Aalto Museum, Helsinki.

1976

Individual obra sobre papel Galería Ciento, Barcelona.

Individual obra sobre papel, Galería Eva Callejo, Ginebra. Fiac, París y ARTEXPO, Barcelona: One man show Grupo Quince (Serie de 6 litografías Proyectos para un paisaje, realizado el mismo año)

Obra gráfica del Taller Ibograf 1966-1976, Museo de Arte Contemporáneo, Ibiza.

1977

Individual Galería Cànem, Castellón.

Individual Galería Gabriele von Loeper, Hamburgo.

Arte Fiera, Bolonia: One Man Show Grupo Quince (con proyectos para un paisaje).

Individual Grupo Quince, Madrid.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

Galería Joan Prats, Barcelona (Colectiva de obra gráfica en la que se muestran los diez aguafuertes realizados para Ediciones La Polígrafa este mismo año).

1978

Wash Art, Washington: One man show Galería Joan Prats.
Individual obra sobre papel Galería Joan Mas, Madrid.

1981

Yamaguchi Gallery, Osaka, obra gráfica.

1983

Museo de Arte Contemporáneo Eivissa, obra gráfica 1977-1983.

1986

Artgrafic. Obra gráfica. Barcelona.

1987

Art Galery Tàpies, Kobe, obra gráfica.

1989

Galería d'art.Hernández Pijuan, gravats i linòleums. 7 febrero.

1990

Artgrafic, Barcelona.

1991

Museo de Bellas Artes, Bilbao, obra gráfica.

1995

Obra Gráfica, Sala de exposiciones del Museo de la Ciudad," Casa Polo", Villa Real, Castellón.

1998

El jardín, obra gráfica, Galería Estiarte, Madrid.

2000

Obra gráfica. La Caja Negra. Madrid. Las treinta aguatinas grabadas sobre planchas de cobre.

2002

Obra gráfica III (1991-2002), Fundación Museo del Grabado Contemporáneo, Marbella, Málaga Baukunst Gallery, Colonia.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

2003

Obra gráfica << De fariones>>, Galería Vértice, Oviedo.

Obra gráfica III (1991-2002), Fundación Ramiro de Maeztu, Estella, Navarra.

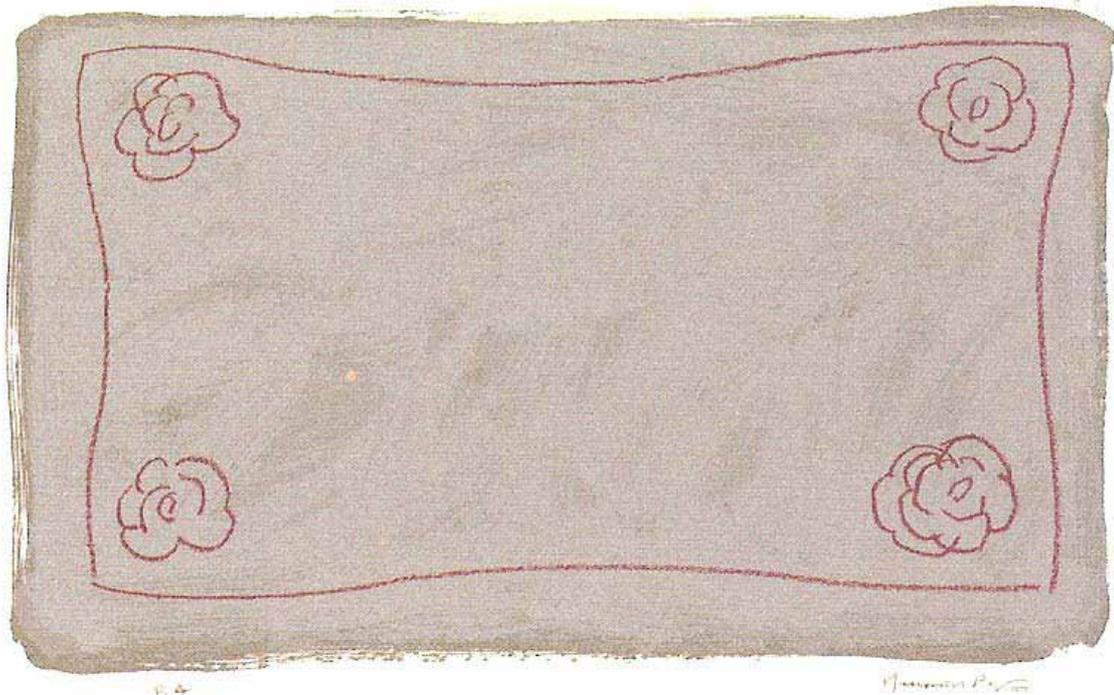
Obra gráfica, Gertsev Gallery, Moscú.

Grabados, Ayuntamiento de Salás de Pallars, Lleida.

2004

Grabados 2003, La Caja Negra, Madrid. *En la piedra*; Arco, Madrid.

En la piedra. Obra gráfica 2004, La caja Negra, Mexico.



Flores ornamentales, 1987. Litografía. Soporte: Guarro, 28 x 47 cm., (f. 626-1)

V. OBRAS EN MUSEOS Y COLECCIONES PÚBLICAS

Atlanta Museum, Georgia USA.
Ayuntamiento de Barcelona.
Ayuntamiento de Palma de Mallorca.
Ayuntamiento de Miengo, Cantabria.
Banco Central Hispano, Madrid.
Banco Zaragozano, Zaragoza.
Biblioteca Nacional de Madrid.
Brooklyn Museum, USA.
Banco di Lavoro, Madrid.
Cabinet des Estamps, Ginebra.
Caja de Ahorros de Asturias, Cajastur, Oviedo.
Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza.
Caja de Ahorros Municipal, Burgos.
Ciudad Bolívar, Colombia.
Col.leccio d'Art "Sa Nostra", Palma de Malorca.
Colección Art Contemporani Fundació "La Caixa", Barcelona.
Colección de Arte Contemporáneo, Caja Madrid, Madrid.
Col-leccio d'Art Contemporani Fundacio "la Caixa", Barcelona.
Colección Arte Contemporáneo Consorcio del Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela.
Colección de Arte del Siglo XX. Museo de la Asegurada, Alicante.
Colección Arte Contemporáneo, Mdrid.
Colección Banco Central Hispano, Madrid.
Colección de Arte Contemporáneo, Caja Madrid, Madrid.
Colección Caixa d'Estalvis de Balears "Sa Nostra" Palma de Mallorca.
Colección The Chase Manhattan Bank, New York.
Colección Iberia de Arte "El Aire", Madrid.
Colección Fundesco, Madrid.
Col-lecció Fundació Museu d'Art Contemporani, Barcelona, MACBA.
Colección Fundación Juan March, Madrid.
Col-lecció Fundació Caixa Manresa, Manresa.
Colección Caja de Ahorros Municipal de Burgos.
Colección Banco Zaragozano, Zaragoza.
Colección Granada de Fondo, Diputación Provincial de Granada.
Colección Municipal, Ayuntamiento de Miengo, Cantábria.
Colección Banco de España, Madrid.
Colección UBS S.A., Lausanne.
Diputación Provincial de Cáceres, Cáceres.
Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya.
Fons d'Art de la Fundació EINA, Barcelona.
Fondo Cultural Nacional, Luxemburgo.
Fundación "La Caixa", Barcelona.
Fundación Juan March, Madrid.

Fundación Juan March, Palma de Mallorca.
Fundación Caixa Manresa.
Kunstmuseum Lütlich, Bélgica.
Kunstmuseum Leverkusen, Alemania.
Kunstmuseum, Lodz, Polonia.
Ministerio de Fomento. Madrid.
Moderna Galerija. Ljubljana.
Morgan's Paint Foundation, Bolonya.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.
Moderna Galería de Lubiana.
Museo de la Diputación Foral de Álava.
Museo de la Asegurada, Alicante.
Museo Salvador Allende, Santiago de Chile.
Museo de Villafamés, Castellón de la Plana.
Museo de Bellas Artes, Bilbao.
Museo des Beaux-Arts, Liège, Belgique.
Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.
Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.
Museo de Arte Español Contemporáneo. Fundación
Juan March, Palma e Mallorca.
Museo de Arte Moderno de Skopie.
Museo de los Países Catalanes, Bañolas, Gerona.
Museo de la Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo,
Tenerife.
Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Macba.
Museo del Arte Lodz. Polonia.
Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Museo Nacional de Cracovia.
Museo Nacional de Varsovia.
Museo National de Poznan.
Musée d'Art et d'Histoire, Ginebra.
Museo de Tenerife, Canarias.
Patrimonio Nacional, Madrid.
National Museum, Cracòvia.
The Museum of Contemporary Art, Hèlsinki.
The Metropolitan Museum, Nova York.
The Museum of Modern Art, Nova York.
The Bayer Foundation in America, Nueva York.
The Baltimore Museum of Art, USA.
The Chase Manhattan Bank, N.Y.
The Houston Fine Art Museum, USA.
Umetnosta Galerija, Slovenj Gradec, Eslovènia.
U.B.S. Lausana.
Museu Morandi. Bolonya.

VI. EXPOSICIONES COLECTIVAS.

1956

IX Salón de Octubre, Barcelona.

1957

X Salón de Octubre, Barcelona.

I Salón de Mayo, Barcelona.

1958

II Bienal del Mediterráneo.

1959

Veinte años de pintura española. Lisboa y Oporto.

Espacio y color en la pintura española de hoy. Museo de Arte Moderno, Rio de Janeiro.

1960

Arte español actual, Aschaffenburg, Alemania.

XXX Bienal de Venecia.

Before Picasso, after Miró, Guggenheim Museum, Nueva York.

Espacio y color en la pintura española de hoy, Museo de Arte Moderno, Rio de Janeiro. Buenos Aires.

1961

Contrastes en la pintura española de hoy, Museo Nacional de Arte Moderno, Nagoya; Museum of Modern Art, San Francisco.

Affirmation, Musée des Beaux Arts, Lieja.

VI Bienal de Sao Paulo.

1962

Pintura y Escultura Contemporánea Española, Malborough Gallery, Londres.

1963

VII Bienal de Mainichi, Tokyo.

1967

Homenaje a Picasso, Salón del Tinell, Barcelona.

Spanische Kunst der Gegenwart Kunsthalle, Nuremberg.

Hedendaagse Spaanse Kunst, Boymans Kunstmuseum, Rotterdam.

1968

Spanische Kunst Heute. Städtische Kunstgalerie, Bochum.

10 Artist of the Catalan School. The National Gallery of Canada. Ottawa.

1969

"Spanische Kunst der Gegenwart", Kunsthall, Nuremberg.
Hedendaagse Spaanse Kunst, Museo Boymans, Rotterdam.
II Bienal de Grabado, Cracovia, Polonia.

1970

XXXV Bienal de Venecia.
II Bienal Internacional de Dibujo, Rijeka, Yugoslavia.

1971

Exposición Internacional de Grabado, fine Art Museum, Montreal.

1975

Contemporary Spanish painters, New York Cultural Center, Nueva York;
North Carolina Museum of Art; Raleigh Meadows Museum and Sculpture
Court, Dallas; Edwing A. Museum of Art, Wichita, Kansas.

1981

Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980
Museo Municipal, Madrid.

1983

4 pintors catalans, Atelier Hilbur, Karlsruhe.
El gravat de creació. Calcografía contemporània a Catalunya", Centro
Cultural de la "Caixa de Pensions", Barcelona.
Arte Abstracto Español en la Colección de la Fundación Juan March,
Fundación Juan March, Madrid e itinerante por España.
Arte Español en el Congreso, Congreso de los Diputados, Madrid.

1984

Adquisiciones Chase Manhattan Bank, Banco Exterior, Madrid y Nueva
York.

1985

Pintar con papel, Circulo de Bellas Artes, Madrid.

1986

Arte Español en Nueva York", Colección Amos Cahan, Fundación Juan
March, Madrid; "Caixa de Barcelona, Barcelona y Palau Solleric, Ciudad
de Mallorca.

1987

Inicis d'una Col.lecció. L'Art Espanyol en la Col.lecció de la Fundació La
Caixa, Barcelona.

1988

Naturalezas españolas 1940-1987, Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.
XXV años de Arte Español Contemporáneo en la sala Luzán. Zaragoza.
Pintura Española. Aspectos de una década, 1955-1965, Sala de la
Fundación Caja de Pensiones, Madrid.

1989

30 Jahre Spanische Malerei und Skulptur von 1960 bis zur Gegenwart
Städtische Kunsthalle Mannheim; Kunstverein, Hannover.

1990

Art Espagnol des Années 80, dans la collection de la Fundació Caixa de
Pensions, Centre Régional d'Art Contemporaine Midi-Pyrénées,
Perpinyà.

1991

A Arte Espanhola Na Coleccção Da Fundació "la
Caixa", Barcelona. Años 50-80. Fundaçào de Serralves, Oporto.

1992

Los 80 en la colección de la Fundación "la Caixa". Estación Plaza de
Armas, Sevilla.
Pasajes, Pabellón de España en la EXPO 92. Sevilla.
Constans de l'Art Catalá, Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona.
Tropismes. Col.lecció d'Art Contemporari Fundació "La Caixa", Tecla
Sala,
L'Hospitalet de Llobregat.
Ung Spansk Kunst, Herning Kunst Museum, Herning, Dinamarca.

1993

Desde la pintura, Museo Rufino Tamayo. México.
Homenaje a Santiago. Dez Pintores Espanois, Museo de Pobo Galego,
Santiago de Compostela.
Deri Positionen, Galerie Mielich-Bender, Munich.

1994

"El color de las vanguardias". Pintura Española Contemporánea 1950-
1990 en la Colección Argenteria, Salas de la Comunidad Autónoma de
Madrid.
Donaciones de Obra Gráfica a la Biblioteca Nacional, Ministerio de
Cultura, Biblioteca Nacional.
El color de los sueños, Galería Jorge Mara, Madrid.
Artistas españoles. Obras de los 80 y 90 en las colecciones del museo,
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

1995

Le Paysage Retrouvé i Salón de Mars.

Galerie Renos Xippas, París.

Hernandez Pijuan y Perejauma, stand de la Galería Joan Prats a la Foire d'Art Actuel, Brussel-les.

Plier, Galeria Numaga, Auvornier, Suiza.

Orígenes. Homenaje al artista primitivo. Galería Cyprus Art, sant Feliu de Boada, Girona.

Bruder Vogel, Shwester Blume, Galerie Carinthia, Klagenfurt, Austria.

Malpais, Galería Soledad Lorenzo, Galería Joan Prats Barcelona.

1996

Des formes de la Nature. Maison de la Culture, Namur, (Bélgica).

Fons per una Col·leccio. Exposició inaugural del Macba, Barcelona.

Essències, Col·lecció Ernesto Ventós. Palau de la Virreina, Barcelona.

1997

En torno al paisaje: De Goya a Barceló, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Pintura dels setanta a Barcelona. Superfície i color.

Museu d'Art Contemporani Macba, Barcelona.

1998

Dibujos Germinales, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Arteries, Collection of Contemporary Art Fundacio "la Caixa".

Konstahalle Malmö, Malmö, Suecia.

1999

Artistas solidarios. Teléfono de la solidaridad, una iniciativa del "Magazine".

Interiores. Visiones íntimas de un siglo. Sala Alameda, Diputación Provincial de Málaga.

Before Miró, after Dali. Catalan Masters of the XX Century. Exposició itinerante; Museu Nacional de Arte de Rumania, Gallery Zacheta, Museum Narodowe Crakowie.

La esencia del papel, Galeria Marin Galy, Málaga.

Dibujos germinales. 50 artistas españoles desde 1945. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

2000

Was aber ist das schön?, Galerie Carinthia, Klagenfurt, Àustria.

Homenatge a Alberti. Fundacio Caixa Girona, itinerant per Catalunya.

Homenatge a Guillem Viladot, Espai Guinovart, Agramunt, Lleida.

L'intelligenza della mano, da Picasso a Beuys, La Triennale Europea dell'Incisione, Castello di Gorizia, Galleria d'Arte Moderna, Udine, i Rupertinum, Salzburg.

Col·leccio, Col·leccio Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona.

Imágenes yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción en la colección BBVA. Itinerante por España.

El Manual Ecléctico. Exposición conmemorativa de los diez años de la Galería Maior, Pollensa, Mallorca.

Dibujos Germinales. Spanische Zeichnungen seit 1945, Sprengel Museum Hannover.

Grabado: la huella del artista, col·lecció d'obra gràfica de la Fundació "la

Caixa", itinerant per Espanya.

Aspectos de la colección. Colección de Arte Contemporáneo Fundación

La Caixa, sala d'exposicions de la Fundació La Caixa, Madrid..

2001

Avant Miró après Dalí- l'Art Catalan du XX siècle. Museu Arqueològic de la

Vall d'Aosta.

La Col·leccio. Museu s'Art Contemporani de Barcelona, Macba, Barcelona.

2002

Darrera Escena, Casal Solleric, Palma de Mallorca.

Suite Europa, presidència espanyola del Consell d'Europa, a Brussel·les i itinerant per diversos països.

Presentació de la Col·leccio d'Art Contemporani de la Fundació La Caixa,

CaixaForum, Barcelona.

Gravat: l'empremta de l'artista, Auditorium de Sa Mònica, Cala Millor, Mallorca.

Presentació de la Col·leccio MACBA, Barcelona.

Mestres Catalans del segle XX, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla.

2003

+ - 25 años de Arte en España; Creación en libertad, Museo Valenciano

de la ilustración y la Modernidad, València.

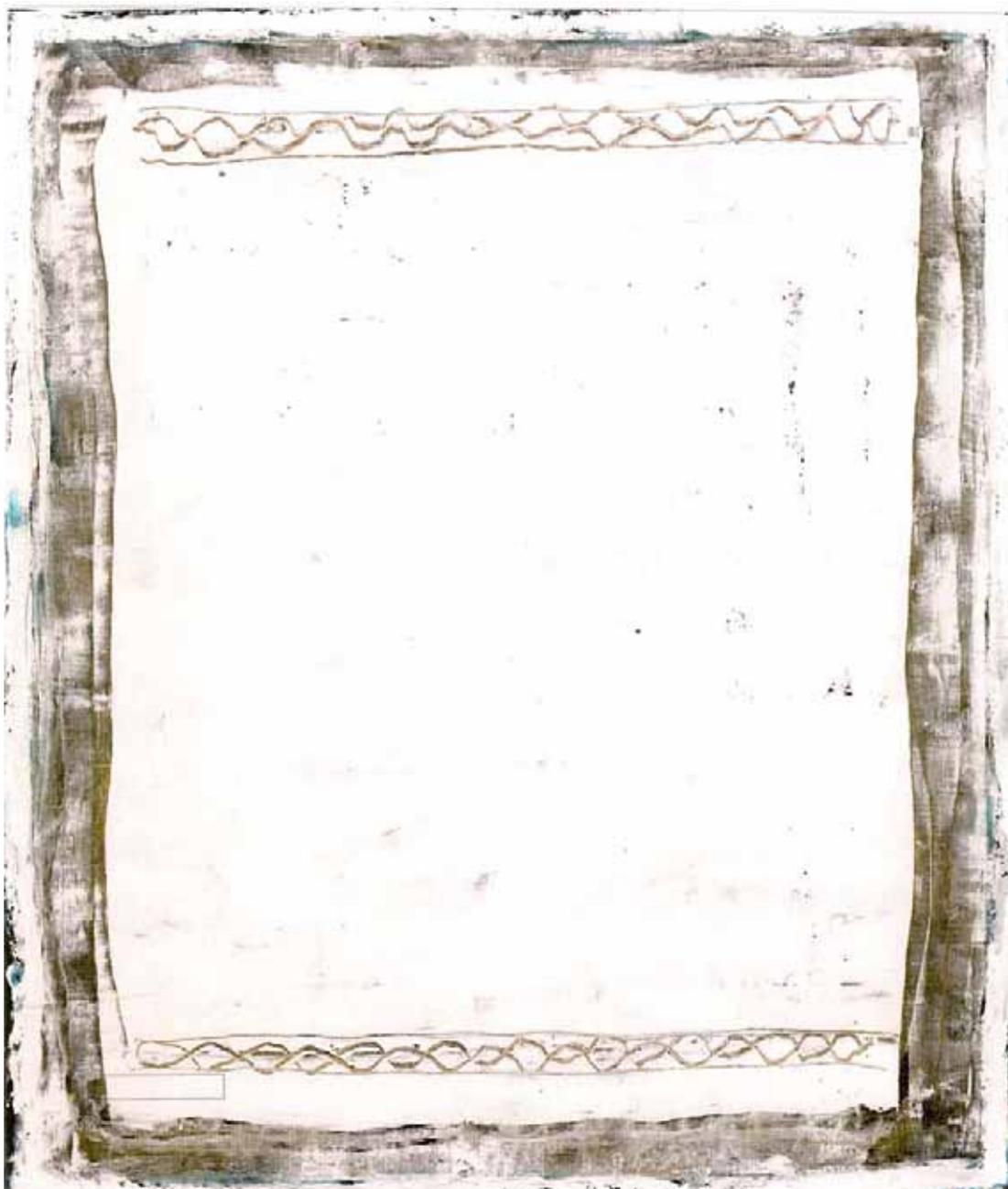
2004

Relevos: Hernández Pijuan-Nico Munuera, Sala de Exposiciones Caja Madrid, Barcelona; Salas del Jardín Botánico, Madrid; Sala Casa Diaz Cassou, Murcia.

Testimonio 2002-2003, Centre de Arte Almudi, Múrcia.

2005

51 Bienal de Venecia, 10 junio-6 noviembre. Hernández Pijuan, Francis Bacon, Philip Guston, Antoni Tàpies, Marlene Dumas, Thomas Schütte, Juan Uslé, Agnes Martin, Elija-Liisa Ahtila, Perejaume, Tacita Dean, Francesco Vezzoli y su Trailer for a remake of Gore Vidal's Caligula.



Pintura blanca, 2004. Óleo sobre tela, 180 x 150 cm., (f. 570).

BIBLIOGRAFIA DE LA TESIS: Libros, Catálogos y Prensa.

LIBROS.

- ABBOT, Edwin A. *Planilandia*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1976.
- ALLOT, Miriam. *Nouvelists on the novel* (versión castellana: *Los novelistas y la novela*). Editorial Seix Barral, Barcelona, 1966.
- ANGULO IÑIGUEZ, D. "Pintura del siglo XVII", en *Ars Hispanae*, XV, 1958.
- ANIK, Allan. TOULMIN, Stephen. *La Viena de Wittgenstein*, Taurus Ediciones S.A. Madrid, 1987.
- ARANEGUI GASCÓ, Carmen. MOHEN, Jean Pierre. ROUILLARD, Pierre. *Los Íberos. Principes de Occidente*. Fundación "la Caixa", 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno*, Fernando Torres Editor, Valencia 1984.
- ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo*. Ed. Bruguera, Barcelona 1983.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Alianza Editorial, Madrid 1981.
- ASHTON, Dore. *La escuela de Nueva York*, Cátedra, Madrid 1988.
- AYLLÓN, José. *Proyectos para un paisaje*, Ediciones Rayuela, Cuadernos Guadalimar, Madrid, 1979.
- AZÚA, Félix. *Protect me from what i want*. Editorial Anagrama, Barcelona 2002.
- AZÚA, Felix. *Protect me from what i want*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2002.
- BACH, Richard. *Juan Salvador Gaviota, un relato*. Ed. Pomaire. Barcelona, 1973.
- BACHELARD, Gastón. *L'Air et les Songes*. París, 1943.
- BACHELARD, Gastón. *La Poética del espacio*, Breviarios. Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- BALDASS, Castiglione. *Il Cortigiano IV, 50*.
- BANACH, Joan. *Perfil. Hernández Pijuan*, de Joan Iriarte i Joan Antón Benach, Àmbit Serveis Editorials, Barcelona, 1985.
- BARRAL i ALTET, Xavier. *Retallar el blau*. Assaig sobre l'art català del segle XX, Editorial Barcanova, Barcelona, 2001.
- BASSANI, Ezio. *Le primitivisme dans l'art du 20e Siècle, La peinture Italienne*, París, 1991.
- BAYLE Françoise. *Entender mejor la pintura en Orsay*, Artlys, París, 2001.
- BAYLEY, Harold. *The lost Language us Symbolism*, Londres, 1952.
- BENEDETTI Mario. *El amor, las mujeres y la vida*. Visor, Madrid, 1997.
- BERENSON, Bernard. *Estética e historia en las artes visuales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.

BERGER, Jhon. *Algunos paseos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Ediciones Árdora, Madrid, 1997.

BERGER, Jhon. *Mirar*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2001.

BERTRAND, Pascale. *Nicolas de Staël*, Retrospectiva 6 marzo- 30 junio 2003, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, París, 2003.

BLANCH, M^a Teresa. *Significació humana i pictórica en els paisatges d'Hernández Pijuan*. Ediciones Polígrafa, Barcelona 1979.

BONET, Juan Manuel. *Museo Abstracto Español*. Cuenca. Fundación Juan March, Madrid, 1998.

BONET, Pilar. *NATURES. Una travessa per l'art contemporani*. Muse d'Art Contemporani, Alexis & Rockman, MACBA, 2000.

BOUSOÑO, Carlos. *Selección de mis versos*. Ed. Cátedra, Madrid, 1990

BOZO, Dominique. *Matta, L'èchiquier de Matta*, Ediciones Centre Georges Pompidou, París, 1985.

BRAUN, Bárbara. *Pre-Columbian art and the post-Columbian world*, New York, 1993.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiología*, Alberto Corazón Editor, Madrid 1971.

BOZAL, Valeriano. *El Gusto*, Visor, Dis. S.A., Madrid, 1999.

BUCKLEY, Ramón. *Problemas Formales en la Novela Española Contemporánea*. Ediciones, Península, Barcelona, 1968.

BUCKLEY, Ramón. *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, ed. Península, Barcelona, 1989.

CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Ediciones Minotauro, Buenos Aires, 1974.

CALVO SERRALLER Fco. *Reflexiones de un crítico de arte*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999.

CAMBRON, Pierre, (comisario). COSTA ROMERO de TEJADA, Alberto. *Afganistan, una historia milenaria*. Fundación La Caixa, Barcelona, 2002.

CARDIN, Alberto. *Guerreros, Chamanes, y Travestis*, Tusquets Editores, Barcelona, 1984.

CASANOVA, Agustín. *Historia de la Filosofía*. Ediciones Barcelona, Barcelona, 1970.

CELANT, Germano. *Del Arte Povera a 1985*, Exposición celebrada del 24 de enero al 7 de abril de 1985, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Palacio de Velazquez, Parque del Retiro, Madrid, 1985.

CENNINI. *Tratto delle pittura*, cap. I, recogido por J.V. Schlosser, Jahrb. D. Zentr.-Komm., 1998.

CEPOLLARO, Andrea. *Il ritualemitrico*, Roma, 1954.

CHENG, François. *Vacío y Plenitud*, Ediciones Siruela, Madrid, 1993.

- CHILDE, G. *Society and Knowledge*, p. 72-73.
- CHOMSKY, Noam. *El análisis formal de los lenguajes naturales*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1963.
- CIRICI, Alexandre. *Maestros actuales de la pintura y escultura catalana*, Hernández Pijuan, Editorial Labor, Barcelona, 1974.
- CIRLOT, Juan- Eduardo. *Arte contemporaneo*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1985.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *El mundo del objeto*, Editorial Anthropos. Barcelona, 1986.
- CIRLOT, Lourdes. *El grupo Dau al set*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1986.
- CIRLOT, Lourdes. *Las últimas tendencias pictóricas*, Editorial Vicens-Vives, Barcelona, 1990.
- CIRLOT, Lourdes. *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*. Ediciones Anthropos, Editorial del Hombre, Barcelona, 1983.
- CLARK, Kennet. *Civilización*. Dos volúmenes. Alianza editorial, Madrid, 1984.
- CORRAL de, Maria (comisaria), *Giorgio Morandi 1890-1964*. Ediciones Centre Cultural de la Caixa de Pensions, 18 Febrer - 24 març 1985, Barcelona, 1984.
- CORRAL, Maria (Direc. Exp.). *BEUY-KLEIN- ROTHKO. Profecía y transformación*. Fundación Caixa de Pensions, Madrid, 1987.
- COMBALÍA DEXEUS, Victoria. *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1975.
- COMFORT, Alex. *The novel and our time*, Editorial Gallimard, París, 1999.
- CONTI, Flavio. *Como reconocer el arte Barroco*, Editorial Mádica y Técnica, dirigida por José Milicua, Barcelona, 1980.
- DALÍ, Salvador. *Genio y figura de la pintura española*. Alma de España, Barcelona 1951.
- DAGEN, Philippe. *Henri Matisse. Le peintre, le poète, le sauvage*, Flammarion, París, 1998.
- DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma, Madrid, 1985.
- DEGLI, Marine. *Esculturas. África, Asia, Oceanía, Américas*. Editions Musée du Louvre des Sessions, París, 2000
- DESROCHES, Jean-Paul *Asia, ruta de las estepas. De Alejandro Magno a Gengis Kan*. Fundación Aleskseev, Andrey, La Caixa, Barcelona, 2000.
- DIDEROT, Denis. *Pensamientos sueltos sobre pintura*. Editorial Tecnos, Madrid, 1998.
- DIEZ DE LA FUENTE, Marisa. *Espai Vau- Pic Adrian*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barna, 1997.
- DOÑATE, Luis. *Natures. Una travesa per l'art contemporani, Els anys seixanta, Una aproximació diferent*, Ediciones 62, Barcelona, 2000.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

- DORFLES, Gillo. *Últimas tendencias del arte de hoy*, Labor, Barcelona, 1966.
- D'ORS, Eugenio. *Tres horas en el Museo del Prado*, Editorial Tecnos.S.A., Madrid, 1989.
- DUBUFFET, Jean. *Mesas paisajistas, paisajes de lo mental, piedras filosóficas*, Escritos sobre arte, Ediciones Barral, Barcelona, 1975.
- ECO, Umberto. *Obra abierta*, Ediciones Ariel, Barcelona, 1979.
- ECO, Humberto. *La Estructura Ausente*, Ed. Lumen, Barcelona, 1981
- EGGUTI, Arne. *Paintings, Sketches and Studies*, New York, 1948.
- ENEL. *La langue sacrée*. París, 1932.
- ESPINÁS, Josep M. *Temps Afegit*. Ediciones La Campana, Barcelona, 2001.
- FELIPE, León. *Versos y oraciones del caminante*. Colección Visor Poesía, Madrid, 1993.
- FERNANDEZ MOLINA, Juan. *Hacia lo esencial*, Cuadernos Guadalimar, Madrid 1978.
- FERRATER, Gabriel. *Sobre pintura*, Editorial Paidós, Barcelona, 1982.
- FERRIER, Jean Louis. *Les Primitifs du XXe siècle, Art brut et art des malades mentaux*, Editorial Pierre Terrail, París 1997.
- FERMINE, Maxence. *Nieve*, Ediciones Anagrama, Barcelona, 2001.
- FINI, Leonor. SARGATAL, Alfred y otros. Max Ernst. *Escrituras*, Editions Gallimard, París, 1970.
- FONTANA, Lucio. *Cocetti spaziali*, Ediciones Einaudi, Turin, 1970.
- FOUCAULT, E. *Esto no es una pipa*. Ensayo sobre Magritte. Editorial Anagrama, Barcelona, 1981.
- FRÉCHURET, Maurice. *Le Musée Picasso D'Antibes*, ADAGP, París, 1998. Association des Amis du musée Picasso, Chateau Grimaldi, Antibes, 2000.
- FREUD, Sigmund. *Psicoanálisis del arte*. Alianza Editorial, Madrid, 1979.
- FROMM, Erich. *El dogma de Cristo*. Ediciones Paidós Ibérica, 2ª reimpresión en España, Barcelona, 1984.
- Fundación Letamendi-Forns. *Ritmos Biológicos*, VI Symposium Internacional de la ciencia del hombre, Editor Francisco Arasa, (Conferencias en Parador Nacional de Sigüenza), Barcelona, 2000.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Antología Poética*. Ediciones Orbis, S.A. Barcelona, 1997.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Libro de Poemas (1921)*. Colección Austral. Espasa Calpe, Barcelona, 1985.
- GAUDI, Antoni. *Manuscritos, Artículos, Conversaciones y Dibujos*. Artes gráficas Soler, Valencia, 1982.

GAUDÍ, Antoni. *Manuscritos, Artículos, Conversaciones y Dibujos*. Consejería de Cultura del Consejo Regional. Murcia, 1982.

GAYA NUÑO, Juan Antonio. Biografía y estudios críticos Frati, Tiziano. *La obra pictórica completa de Zurbarán*. Noguer- Rizzoli Editores, Milán, 1973.

GAYA, Ramón. *Obra completa, pre-textos*. Valencia. Noguer- Rizzoli Editores, Milán, 1973.

GEIST, Sidney. *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle, Brancusi, Modigliani Amadei*, Vol I-II, París 1991.

GILI, Gustavo. *Resumen gráfico de la Historia del Arte*. Editorial Gustavo Gili, Mexico 1983.

GOETHE. *47 Poemas*. Grijalbo Mondadori. S.A., Madrid, 1998.

GOLDMAN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Le Semafore, París, 1998.

GOMBRICH, Ernts.H. *Arte e ilusión*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

GOMBRICH, Ernts.H. *El sentido del orden*. Editorial Gustavo Gili, Baecelona, 1980.

GOMBRICH, Ernst H. *Breve historia del mundo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

GOMBRICH, Ernst.H. *Historia del Arte*, Editorial Debate, Madrid, 1997.

GORDON, Donald E. *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle, L'Expresionnism, Alemande*, Vol II, París 1991.

GOYANES, Baquero. *Problemas de la novela contemporánea*. Editorial Labor, Barcelona, 1980.

GUASCH, Anna Maria. *Arte e ideología en el Pais Vasco: 1940-1980*, Ediciones Akal, 1985, Madrid.

GUASCH, Anna Maria. *El arte del siglo XX en sus exposiciones.1945-1995*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.

GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2000.

GUICH, Juan. *Tele/Exprés*, Barcelona, 24 noviembre 1985.

GUIDIERI, Remo. *Hernández Pijuan*, Eiciones Polígrafa. Barcelona, 1991.

GUILLAMON, Juliá. *Avui del diumenge*, Barcelona, 24 noviembre 1985.

GUILLÉN, Julio. *Lenguaje y Poesía*. Alianza Editorial, Madrid, 1984.

HADJINICOLAOU, Nicos. *L'objet de la discipline de l'histoire de l'art et le temps de l'histoire des arts*, en *La Sociología del arte y su vocación interdisciplinaria*. Ediciones Siglo XXI, Madrid, 1975.

HADJINICOLAOU, Nicos. *Historia del Arte y lucha de clases*. Ediciones siglo XXI, Madrid, 1975.

HADJINICOLAOU, Nicos. *La producción artística frente a sus significados*. Siglo XXI Eitores, 1981.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. Guadarrama-Punto Omega, Ediciones Labor, Barcelona 1982.

HEGEL. *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*, tomo III. Filosofía del Espíritu. Ediciones Península, Barcelona 1968.

HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *Pintura y espacio: una experiencia personal*, presentada en la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad de Barcelona, Barcelona, febrero 1988.

HAWKING, Stephen. *Historia del tiempo: del big bang a los agujeros negros*, Editorial Crítica, Barcelona, 1988.

HILDEBRAND A. Von. *El problema de la forma en la obra de arte*, Ediciones Visor. S.A. Madrid, 1988.

HILLER, Susan. *The Mith of primitivism, Perspectives on art*, London and New York, 1991.

HOCKNEY, David. *El conocimiento secreto*, Ediciones Planeta, Barcelona 2002.

I. CHING, *El libro de las respuestas*, Grijalbo, Barcelona, 1999.

JANSON, H.W. *Historia del Arte*, Editorial Labor, Barcelona, 1972.

JARAUTA, Francisco. LOPEZ, José. *Piet Mondrian-La Nueva imagen en la pintura*. CAJAMURCIA, Murcia, 1993.

JULIAN, Imma. *Gaceta del norte*, Madrid-Barcelona, Año IV, nº 81, Barcelona 20 julio 1976.

KANDINSKY, Wassily. *Cursos de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

KANDINSKY, Wassily. *Punto y línea sobre el plano*, Barral Editores, Barcelona, 1970.

KARIN, Thomas. *Arte actual*, Editorial Labor, Barcelona, 1978.

KLEIN, Robert. *La forma y lo intangible*. Taurus Ediciones S.A., Madrid, 1982.

KULTERMANN, Udo. *Historia de la Historia del Arte. El camino de una ciencia*. Akal Ediciones, Col. Arte y Estética 36, Madrid, 1996.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Breve Historia de la Pintura Española*. Editorial Tecno, Madrid 1953.

LASSAIGNE, Jackes. *La pintura española*, Ediciones Cátedra, Barcelona, 1952.

LASSAIGNE, Jackes. *La pintura flamenca, El siglo de Van Eyck*. Skyra, Carroggio Ediciones, Barcelona, 1977.

LAU Theodora. *Horóscopos Chinos*, Talleres de Riparis S.A. J.G. Buenos Aires, Argentina, 1987.

LAUDE, Jean. *Le Primitivisme dans l'art du 20e siècle*, Vol I-II, París 1991.

LEVIN, Gail. *Le Primitivisme dans l'art du 20e Siècle, L'Art Américain*. Vol I-Vol II, París, 1991.

LICHTENBERGER, André. *L'Home et son devenir selon le Védânta*. Les Petits Fils de Plon et Nourrit et Cie., París, 1941.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

LOEFFLER, M. *Le Symbolisme des contes de Fées*. París 1949.

LOPEZ MONTEAGUDO, Nuria. *Vida y Genoma*. Es responsable de la Sección Vida Y Genoma, Edita Museu de les Ciències "Príncipe Felipe". Ciudad de las Artes y las Ciencias, Conversaciones con Nuria Lopez, Valencia, 2004.

LLOYD, Jill. *Emil Nolde ethnographic still lifes: primitivism, tradition and modernity*, New York, 1991.

MACHADO, Antonio. *Campos de Castilla (1907-1917)*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995.

MARCHAN FIZ, Simon. *El Universo del Arte*, Salvat Editores, S.A., Barcelona, 1981.

MARTIN Jean-Hubert, (Comisario). *ÁFRICA: Magia y Poder. 2500 años de Arte en Nigeria*, Fundación La Caixa, Barcelona, 1988.

MARX, Carlos. *18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Ediciones Sociales, Barcelona, 1948.

MARX, Carlos. *Introducción general a la Crítica de la Economía Política (1857)*, Cuadernos de Pasado y Presente, Mexico, 1974.

MAURER, Evan. *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle, Dada et Surréalisme*, París 1991.

Mc. CORMICK, Jhon. *Catastrophe and imagination*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1965.

MESSINA Maria Gracia. *La muse d'oltremare, Erotismo e primitivismo dell'arte contemporáneo*, Torino, 1993.

MILICUA ILARRAMENDI, José. *Zurbarán*. Noguer Rizoli Editores, Milán, 1973.

MILLÁN, Fernando. *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*, Ádora Ediciones, Madrid, 1998.

MILLET, Catherine. RESTANY, Pierre. *Tendencias actuales*. Tercera parte, Carrogio Ediciones, Barcelona 1984.

MINGUEZ, José Antonio. *Introducción. Platón Obras completas*. Aguilar S.A. Ediciones, segunda edición, Madrid, 1981.

MOMIGLIANO, Flamina. *I Ching. El libro de las respuestas. El libro de las mutaciones*. Grijalbo, Barcelona 1999.

MONDRIAN, Piet. *La nueva imagen en la pintura*. Artes gráficas Soler, Valencia, 1993.

MORALES PADRÓN, Francisco. *Las Pintaderas Canarias*. Colección Guagua. Las Palmas de Gran Canaria, 1983.

MOUSEL, Philippe. *Decouvrons l'art di XX siècle, L'univers e les découvertes de Brancusi*, París 1993.

NEWMAN, Bernat. *Art of the Southseas*, 1946.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

ORESTE DEL BUONO-DE VECCHI, Pierluigi. *Piero della Francesca*, Clasicos del Arte, Noguer Rizzoli Editores, Barcelona, 1974.

PANOFKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*, Alianza Esditorial (Universidad), Madrid, 1982.

PANOFKY, Erwin. *Idea*, Ediciones. Cátedra, Madrid, 1981.

PARROT, André. *El Universo de las formas-Sumer*. Aguilar S.A. Ediciones, 4ª edición, Madrid, marzo 1969.

PATER, Walter. *El Renacimiento*. ICARIA Editorial, Barcelona, 1982.

PERÁN, Marti. *Natures, Una travesa per l'art contemporani*, Edhasa, Barcelona, 1983.

PERMANYER, Luis. *Tápies i les civilitzacions*, Edhasa, Madrid-Barcelona, 1983.

PESSOA, Fernando. *Noventa poemas últimos, 1930-1935*. Poesía. Editorial Hiparión, Madrid, 1995.

PIERANTONI, Ruggero. *El ojo y la Idea. Fisiología e historia de la visión*. Editorial Paidós, 1980.

PINEDO, Ramiro. *El simbolismo en la escultura española*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1930.

POISONT, Jean Marc. *Natures, Una travesa per l'art contemporani*, Editorial Barcanova, Barcelona, 1993.

PRICE, Sally. *Arte primitivo en tierra civilizada*, Madrid, 1993.

PRICE, Sally. *Espaces de l'art*. Ecole National supérieure des Beaux-Arts, París, 1995.

PUIIG, Arnau. *Les Avantguardes artístiques Catalanes*. Capellades, Biblioteca Cultural, Editorial Barcanova, S.A., Barcelona, 1993.

PUNYET MIRÓ, Joan - ASHTON, Dore. *Calder*, Fundació Miró, Barcelona, 1977.

RACIONERO, Luis. *Textos de estética Taoista*, Alianza editorial, Madrid, 1997.

RAFOLS, J.F. *Modernisme i modernistes*. Ediciones Destino, Barcelona, 1982.

RATZENBÜCK, Josef. *VVAA. Ursprung und Moderne (Antigüedad y Modernidad)*. Neue Galerie de Stadt, Linz, 1990.

REUTER, Jas. *Paul Klee, Diarios 1898-1918*, Madrid, 1987.

RHODES, Colin. *Primitivism and Modern Art, Standing Nude 1911-1912*, London, 1944.

RIQUER, Borja de. *Cronología dels Països Catalans. Historia, societat, economia, cultura, ciencia*. Portic, Biblioteca Universitaria, Barcelona, 1999.

ROBBE – GRILLET, Alain. *La Celosia*, ediciones Seix Barral S.A., Barcelona, 1965.

ROBBE – GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*, ediciones Seix Barral, Barcelona, 1965.

ROJAS, Carlos. "Hernández Pijuan", *Cuadernos Guadalimar 9*, Madrid, 1968.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

ROMA, Valentin. *Hernández Pijuan, obra 1986-1998*, Palma de Mallorca, Centro Cultural Contemporáneo Pelaires, octubre-diciembre 1998.

ROSENBERG, Harold. *American Action Painters*, Art News, diciembre, 1952.

ROSENSTOCK, Laura. *Le Primitivisme dans l'art du 20e siecle, La création du monde*, vol I-II, París 1991.

ROSSI BORTOLATTO, Lugina. *Claude Monet*, obra completa. Ediciones Noguer, Barcelona, 1974.

RUBERT de VENTOS, Xavier. *El arte ensimismado*, Ediciones Peninsula, Barcelona, 1978.

RUBERT de VENTOS, Xavier. *Teoría de la Sensibilidad*, Ediciones Peninsula, Barcelona, febrero, 1989.

RUBIN William et altres. *Primitivism in 20 th. Century Art. Afinity of the Tribal and teh Modern*. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984.

RUBIN William. VVAA. *Le Primitivisme dans l'art du 20e siecle, Le Primitivisme Moderne*, Arnaldo Mondadori, Verona, Vol I –Vol II, París 1991.

RUGERO, Pierantoni. *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1984.

RUSHING, Jackson. *Native American Art and the New York Avan-Garde, A History of cultural primitivism, 1910-1940*, N.Y. 1978.

SADABA, Javier. *Filosofía contada con sencillez*, Maeva Ediciones, Madrid, 2002.

SALINAS, Pedro. *Poesías completas*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

SANCHEZ ALBORNOZ, Claudio. *Nuevas páginas sobre el pasado de España*, Barcelona 1979.

SANCHEZ ROBAINA, Andrés. *Pintura dels setanta a Barcelona, Superficie y color*, Museo Arte Contemporáneo de Barcelona, 19 septiembre- 6 enero 1998.

SANTOS TORROELLA, Rafael. "El silencio de las cosas", Texto escrito en noviembre 1968 y publicado, "Hernández Pijuan", *Cuadernos Guadalimar 9*, Ediciones Rayuela, Madrid, 1979.

SAURA, Antonio. *Lección de Sao Paulo. Arte vivo*, Valencia, Diciembre 1957.

SCHÄFERSTEIN. *Los filósofos y sus vidas*, Cátedra, Madrid, 1984.

SCHMALENBACH, Werner. *Amadeo Modigliani*, Kunsthaus, Zürich, 1991.

SCHNEIDER, Marius. *La danza de espadas y la tarantela*, Barcelona 1948.

SCHUSTER, Martin. Beisl, Horst. *Psicología del Arte*, Editorial Blume, Barcelona 1982.

SCHUSTER, Peter-Flaus. *Picasso and his time*. The Berggruen collection, Berlin, 1998.

SERRANO, Sebastián. *La Semiotica, una introducción a la teoría de los signos*, Montesinos Editor, Barcelona, 1989.

SHIPPER Kristofer. "Ciencia magia y mística del cuerpo". *El Paseante*, Gaceta de Siruela 1993, Barcelona, 1993.

SOLDEVILA, Ferran. *Resumen d'història, Història, dels països Catalans*, Història, economia, cultura, ciència. Portic, Biblioteca Universitaria, Barcelona 1999.

SORIA, Martin S. *The Paintings of Zurbarán*, Noguer Rizzoli Editores, Milan, 1953.

SPIES, Werner. *Max Ernst*, Fundación Juan March, Barcelona, 1986.

SPIES Werner. *Skulpturen Häuser Landschaften, Kuntssammlung Nordrhein-Westfalen*, Düsseldorf, Dv Mont Buchhverlag, Köln, 1998.

STERLING, Charles. *La nature morte de l'antiquité á nos jours*, Noguer Rizzoli Editores, 1952.

SU DONGPO (SU SHI). Cuatro poemas sobre la pintura. El Peseante. Gaceta de Siruela, Barcelona, 1993.

SUCUNZA, Isabel. "Joan Hernández Pijuan es paisajista", La Guía del Ocio, *Entrevista, Barcelona, 14 febrero 2003*.

SUREDA, Joan. – GUASCH, Anna Maria. *La Trama de de lo Moderno*, Ediciones Akal S.A., Madrid, 1993.

SUS MONTAÑÉS, Jesús. *Hacia una filosofía de lo pictórico*, Edita el autor, Barcelona, Octubre 1994.

TANIZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Ediciones Siruela, Madrid 1994.

TEILLARD, Ania. *Il Simbolismo dei Sogni*. Milán, 1950.

THARRATS, Joan Josep. *Guia elemental de la pintura moderna*, Daul Set, Parsifal Editorial, Barcelona 1991.

THOMAS, Karin. *Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*, Ediciones Serval, Barcelona 1988.

TOLSTOY, Lev. *Diarios (1847-1894)*. Traducción Selma Ancida, Acantilado 62. Cuadernos Crema S.A., Barna. 2002.

TORELLÓ, Ramón. *Introducció a la filosofia Grega*, Biblioteca Universitaria. Editorial Enciclopedia Catalana, Barcelona 1993.

TORRE, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*, Editorial Labor, Barcelona, 1980.

TOUSSAINT, L. *El Paso y el arte abstracto en España*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1983.

TRIADÓ, Juan Ramón. *Joan Hernández Pijuan en Pintura Color*. Historia de la pintura Catalana. Los protagonistas del siglo XIX-XX, Albert Skira, Carrogio, Ediciones, Barcelona, 1993.

URIACH I MARSAL, Joan. *Art i ciències de salut*. Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona 1993.

VALERY, Paul. *Teoría poética y estética*. Visor, Madrid 1997.

VALERY, Paul. *El cementerio marino*. Alianza editorial, Madrid 1998.

VARNEDOE, Kirk. *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle*, París 1991.

VARNEDOE, Kirk. *Le primitivism in 20 th Century Art, Paul Gauguin*. The Museum of Modern Art, New York, Second printing, 1985.

VICENS VIVES, Jaime. *Aproximación a la historia de España*, Ediciones Vicens Vives, Barcelona, 1970.

VICENS, Francesc. *Un nuevo espacio figurativo*. Cuadernos Guadalimar 9, Madrid, 1978.

WALDMANN, Diane. *Rothko*, Ediciones Solomón- Guggenheim, Nueva York, 1978.

WHITMAN, Walt. *Antología Poética Ilustrada*, Ediciones La Máscara, Valencia, 1996.

WILDENSTEIN, Daniel. *MONET o el triunfo del impresionismo*, TASCHEN GmbH, Köln, 2003.

WILKINSON, Alan G. *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle, París et Londres, Modigliani, Lipchitz, Epstein et Gaudier-Brzeska*, Vol I-II, París 1991.

WILKINSON, Alan G. *Henry Moore, Le primitivisme dans l'art du 20e siècle*, Vol I-II, París 1991.

WOLLHEIM, Richard. *La pintura como arte*. Visor, Madrid 1997.

YOURCENAR, Margarita. *Opus nigrum*, Ediciones Alfaguara, Madrid, 1982.

YOURCENAR, Margarita. *El tiempo gran escultor*, Altea, Taurus, Alfaguara S.A., Madrid, 1989.

YOURCENAR, Margarita. *Fuegos*, Suma de letras S.L., Barcelona, 2000.

YUTANG, Lin. *La importancia de vivir*. Editorial Sudamericana, Barcelona, 1960.

ZAMBRANO, María. *Algunos lugares de la pintura*, Espasa Calpe, Madrid, 1989.

ZOBEL Fernando. *Cuadernos de apuntes*. Gráficas del Sur, Sevilla, 1974.

CATÁLOGOS DE LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.

SANTOS TORROELLA, Rafael. *Hernández Pijuan*, Col. Maestros actuales de la pintura y escultura catalanas 11, Editorial la Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, **1974**.

MALUQUER, Elvira. (Comisaria), MOLINS i Nubiola. *Pintura del setanta a Barcelona. Superficie Color*. Actae i Museu d'Art Contemporani de Barcelona, septiembre, Baecelona, **1977**.

TORROELLA, Santos.GIRALT MIRACLE, Daniel. *Hernández Pijuan*, Cuadernos Guadalimar 9, Madrid, **1978**.

GEORG, Charles-QUERALT, Rosa (textos). MALUQUER, Elvira (catálogo). Ediciones Polígrafa S.A., Barcelona, **1981**.

GOERG, Charles. QUERALT, Rosa. *Hernández Pijuan*. Obra gráfica 1954 -1980. Ed. Polígrafa, Barcelona, **1981**.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

SOLÁ MORALES, Ignasi de. *Sobre la pintura de Joan Hernández Pijuan*, Texto publicado con motivo de la exposición de los Premios Nacionales de Artes Plásticas 1981, Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Madrid, **1982**.

SANTOS TORROELLA, Rafael. BORRÁS, Maria Lluisa. *Hernández Pijuan*, 11 març-21 abril. Caixa de Barcelona, obra social, **1985**.

MOLINS i Nubiola, Miquel. *Hernández Pijuan*. Galería Joan Prats, Barcelona, noviembre-deseembre de **1985**.

CIRCULO BELLAS ARTES. *Pintar con papel*, Catálogo de la exposición, Madrid, enero-marzo, **1986**.

VINYOLI, Joan. *Hernández Pijuan*. Pintura-Papers-Gravats, Centre Municipal de Cultura, 6 -31 mayo. Alcoy, **1988**.

BONET, Juan Manuel. *Museo de Arte Abstracto Español*, Fundación Juan March, Cuenca, **1988**.

GUIDIERI, Remo. *Hernández Pijuan, Laudaturque domus longos quae prospicit agros...Pintures sobre tela*. Galería Joan Prats, gener febrer, Barcelona, **1988**.

VINYOLI, Joan. *Hernández Pijuan, Pintura-Papers-Gravats*. Centre Municipal de Cultura, 6-31 mayo, Alcoi, **1988**.

FERNANDEZ-CID, Miguel. *Hernández Pijuan. Materia opaca*. Edita, Galería de Arte Soledad Lorenzo, 16 noviembre-16 diciembre, Madrid, **1989**.

QUERALT, Rosa. VVAA. *I Triennial de Dibuix Joan Miró*. Font-Diestre, Barcelona, **1989**.

GUIDIERI, Remo. *Laudaturque domus longos quae prospicit agros, (loada sea la casa desde donde se contemplan extensos campos"*, Galería Joan Prats, Barcelona enero **1989**.

WEIERMAIR, Peter. QUERALT, Rosa. *I Trienal de Dibuix Joan Miró*. 15 de juni-10 de setembre de 1989. Fundacio Joan Miró, Barcelona, **1989**.

BONET, Juan Manuel. *Collecció March- Art Contemporani*, Fundación Juan March, Madrid, **1990**.

HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *Hernández Pijuan - Del pintor que graba*. Obra Gáfica II. (1982-1990). Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, **1991**.

GUIDIERI, Remo. *Hernández Pijuan*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, **1991**.

CORRAL de, Maria (directora), *Hernández Pijuan*. Espacios de silencio. 1972-1992, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2 de febrero al 5 de abril. Ministerio de Cultura. Madrid **1993**.

QUERALT, Rosa. *Textos de Rosa Queralt que aparecieron en el catálogo de la exposición Hernández Pijuan. Espacios de silencio, 1972-1992*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, febrero-abril **1993**.

FERNÁNDEZ CID, Miguel. *Hernández Pijuan-Espacios de Silencio. 1972-1992 Materia de paisaje*. Exposición organizada por el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid del 2 de febrero al 5 de abril de **1993**.

VINYOLI, Joan. *Hernández Pijuan*. Galeria Joan Prats, març-abril de 1993. La Polígrafa, Barcelona, **1993**.

HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *Des del Sentiment de la Mirada*. Editorial Universitat de Barcelona. Inauguració del curs acadèmic 94 -95; 28 de Setembre. Barcelona, **1994**.

MOLINS i Nubiola, Miquel. *Sensación y lugar. Joan Hernández Pijuan 1983-1993*. Diputación Provincial de Granada y Cultural Rioja. Enero-Febrero. Granada, **1994**.

MARTIN, Agnes. "Pensamiento escrito en los muros de su exposición en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía", Madrid, noviembre - enero **1994**.

PERAN, Martí. *Mirada realizada*, Texto para el catálogo de la exposición, *Joan Hernández Pijuan. Recorrido 1958-1974*, Fundación Emilio Botin, Santander, junio **1995**.

JARAUTA, Francisco. Texto para el catálogo de la exposición, *Pintura y conocimiento, Hernández Pijuan, Obra 1993-1994*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, enero, **1995**.

SÁNCHEZ ROBAINA, Andrés. *Malpais*. Grabados y monotypes. 1994. Ed. Galería Vertice, Oviedo, **1995**.

RODRIGUEZ AGUILERA, Cesáreo. *Orígenes - Homenaje al artista primitivo*, del 17 junio al 30 de julio de 1995. Galería Cyprus Art. Sant Feliu de Boada, Girona, **1995**.

SÁNCHEZ ROBAINA, Andrés. *Hernández Pijuan, del jardín*. Grabados. *Cinco enunciados sobre el espacio de Joan Hernández Pijuan*. Ed. Línea. Puerto del Carmen. Lanzarote, **1997**.

SÁNCHEZ ROBAINA, Andrés. *Hernández Pijuan, del jardín*. Grabados. *Cinco enunciados sobre el espacio de Joan Hernández Pijuan*. Ed. Línea. Puerto del Carmen. Lanzarote, **1997**.

MALUQUER; Elvira. *Pintura dels setanta a Barcelona, Superficie y color*, Museo Arte Contemporáneo Barcelona, septiembre 1997-6 enero **1998**.

SANCHEZ ROBAINA, Andrés. *Pintura dels setanta a Barcelona. Superficie y Color*. Catálogo exposición, Museo Arte Contemporáneo, Barcelona, 19 Septiembre 1997-6 enero **1998**.

ROMA, Valentin. *Pintura dels setanta a Barcelona. Superficie y Color. Entre La revisió i el mètode: vers una ciencia de la pintura*, Catálogo exposición, Museo Arte Contemporáneo, Barcelona, 19 septiembre 1997- 6 enero **1998**.

ROMA, Valentin. *Pintar desde la mirada; mirar desde la pintura. Hernández Pijuan, Obra 1986-1998*, Palma de Mallorca, Pelaires, Centre Cultural Contemporani, octubre-diciembre, **1998**.

WEIERMAIR, Peter. *Hernández Pijuan. Obra 1986-1998*, octubre-diciembre, Pelaires, Centre Cultural Contemporani. **1998**.

HOUSSET, Emanuel. *Hernández Pijuan*. Galería Joan Prats. Noviembre 1997-Enero 1998, Barcelona, **1998**.

HOUSSET, Emanuel. *L'âme et la main*. Institut d'Arts Visuels, 1966, Orleans, Galería Joan Prats. *Hernández Pijuan*, Noviembre 1997- enero **1998**.

PINYA, Josep, (Comisari). De CORRAL, Maria. *Hernández Pijuan*. Obra 1986-1998. Octubre-diciembre. Centre Contemporani. Palma de Mallorca. Ediciones Poligrafa S.A. Barcelona, **1998**.

POWER, Kevin. *La belleza de las complejidades sencillas*, cat. Jonathan Lasker, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, **1998**.

WEIERMAIR, Peter. *Hernández Pijuan. Obra 1986-1998*. Pelaires. Centre Cultural Contemporani, Palma de Mallorca, octubre-diciembre, **1998**.

HONNEF, Klaus, *Hernández Pijuan. Obra 1986-1998*. Pelaires. Centre Cultural Contemporani, Palma de Mallorca, octubre-diciembre, **1998**.

CORRAL, Maria. *Hernández Pijuan. Obra 1986-1998*. Pelaires. Centre Cultural Contemporani. Palma de Mallorca, octubre diciembre **1998**.

CAMBON, Pierre. AAVV. *Hernández Pijuan*. Galerie Xippas. Achevé d'imprime en Grèce, París, octubre **1998**.

SANCHEZ ROBAINA, Andrés. *Cinco enunciados sobre el espacio de Hernández Pijuan*. Texto para el catálogo Editado por Línea (Lanzarote) con motivo de la exposición: *Juan Hernández Pijuan. Del Jardín*, (Grabados 1977), Galería Estiarte, Madrid, **1998**.

HONNER, Klaus. VIVES, Rosa. *Joan Hernández Pijuan. Pinturas, Estampas de quietud y silencio*. Marisa Marimón, Galería de Arte Pereira Arte, abril - mayo 1999, Ourense, **1999**.

VIVES, Rosa. *Hernández Pijuan. Pinturas*. Marisa Marimón, Galería de Arte, abril-mayo, 1999, Ourense, **1999**.

MALUQUER, Elvira. NOMEN, Montserrat. (Comisarias). *Hernández Pijuan: Mirar y Sentir hasta escuchar la música*. 1987-1999. CajAstur, Oviedo **1999**.

RODRIGUEZ Ramón. *Hernández Pijuan: Mirar y sentir hasta escuchar la música, Hernández Pijuan 1987-1999*, Catálogo exposición, CajAstur, Oviedo, (Asturias), **1999**.

TUDELILLA, Chus. *Hernández Pijuan. Paisajes esenciales*. Galeria Lekune, Pamplona, **1999**.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *Dibujos Germinales, 1998-1999*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, **1999**, p. 57.

HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *Hernández Pijuan*. Galería Soledad Lorenzo, 4 Abril -6 mayo, Madrid, **2000**.

MENENDEZ, Manuel. MALUQUER; Elvira. *Hernández Pijuan*, CajAstur, 3 diciembre 1999-13 febrero, 2000, Cajastur, **2000**.

KUONI, Simone. *Joan Hernández Pijuan*. Ed. Galería Colón XVI. Bilbao, 2000.

HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *La mirada sobre el cuadro*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 9 abril Madrid, **2000**.

BADRINAS, Ramón. *Hernández Pijuan*. Cyprus Art, juny-juliol. Sant Feliu de Boada. Girona, **2000**.

WEIERMAIR, Peter. *Joan Hernández Pijuan*. Zeichnungen 1972 bis 1999. Rupertium Salzburg, **2000**.

YBARS, J.F. *Pintura y escritura sobre Albert Rafols Casamada*, Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona (MACBA), catálogo exposición, 28 marzo **2001**.

HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *Joan Hernández Pijuan- New Paintings*. March 29-April 28, 2001. Galería Ramis Barquet. New York, **2001**.

DIAZ PARDO. *Joan Hernández Pijuan, en el seminario de Sargadelos*, Galería Sargadelos, Barcelona, 27 septiembre- 25 octubre **2001**.

LANTERNIER, Frédéric. VAROUXIS. M. *Hernández Pijuan*. Galerie Xippas. Décembre 2000-Janvier 2001. Achevé d'imprimer en Grèce, París **2001**.

TATAY, Elena. *Hernández Pijuan*. Novembre-Desembre 2001. Galería Joan Prats. Artgràfic, Barcelona **2001**.

HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *Hernández Pijuan*. Pelaires Centre Cultural Contemporani, Maig. Palma de Mallorca, **2002**.

JUÁREZ, Dolors. *Hernández Pijuan. Caminar en l'espai*. Del 24 de maig al 23 de juny. Sala d'art Josep Bages. Ajuntament del Prat de Llobregat. Prat de Llobregat, **2002**.

NAVARRO, Mariano. *Joan Hernández Pijuan*. Edita Galería Soledad Lorenzo, 20 noviembre-21 diciembre. Madrid, 2002.

VIVES, Rosa. *Joan Hernández Pijuan. Obra gráfica III (1991-2002)*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, **2002**.

CORRAL de, María. (Comisaria). *Joan Hernández Pijuan. Tornant a un lloc conegut*. TF editores, Barcelona, **2002**.

LEÓN, Francisco. *Joan Hernández Pijuan, Para saciar la sed*. Caja Duero. Fundación Duques de Soria. Centro Cultural de la Audiencia. Soria, julio de **2003**.

ANAUT, Alberto. BENACH, Joan-Anton. MUNUERA, Nicolás. *Hernández Pijuan, Relevos*. Obra Social Caja Madrid. 22 enero 2004 -7 marzo 2004. Madrid **2004**.

MARTIN MARTIN, Fernando. *Joan Hernández Pijuan 1993-2004*, Cajagranada fundación cruzcampo, fundación rodríguez – acosta, Granada **2004**.

TARRIDA, Joan. *Hernández Pijuan*, Galería Joan Prats. Enero-Febrero **2005**.

PRENSA

ALANIS, Joan Martí. *La Vanguardia*, Barcelona 15 noviembre, 2002, p. 38.

ALTISENT, Agustí. "Metáforas y metafísica". Es doctor en historia y monje de Poblet. *La Vanguardia*, Barcelona, 17 noviembre 2001, p.28.

AMELA. M, Victor. "Artista es el que hace visible lo invisible", contra, *La Vanguardia*, Barcelona, 30 agosto, 2004. Entrevista a Semir Zeki.

AMIGUET, Lluís. Alfred Pacquement: "El Guggenheim de Bilbao no convence":si algo que tiene que estar vivo es un museo y si lo haces y lo deshaces 20 veces, pues mejor". *La Vanguardia*, Barcelona, 21 septiembre 2002, p27.

- "Nuestro PC será más listo que nosotros". *La Vanguardia*, contraportada, Barcelona 31 diciembre 2002.

- "Le enseñaré a soñar su mejor orgasmo". *La Vanguardia*. Contraportada, Barcelona 14 de marzo, 2003.

- "Esta era del petroleo es una era de muerte", *La Vanguardia*, contraportada, sábado 15 marzo, 2003. Entrevista a Francisco Böstrom.

- "Sin duda hay vida en otros planetas". *La Vanguardia*, contraportada, miercoles 8 octubre2003.

AMELA, Victor-M. "Einstein partió de una creencia religiosa". *La Vanguardia*, Barcelona, 11 marzo 2002, p.37.

AMELA, Victor-M. Martín Gardine Bernal: "Las raices de la Grecia clásica son africanas", *La Vanguardia*, 6 septiembre 2002, p. 26.

AMELA, Victor - SANZ, Alejandro. "Necesitaríamos vivir 300 años", Contraportada, *La Vanguardia*, lunes 8 septiembre 2003.

AYEN, X. SESÉ, T. "Han muerto las Bellas Artes". El mundo del arte, dividido ante la radical propuesta de Catherine David. *La Vanguardia*, Barcelona, domingo 12 mayo 2002, p.19.

AYEN, X. SESÉ, T. "Opiniones recogidas". Cultura, *La Vanguardia*, Barcelona 12 de mayo, 2002, p. 38.

AYEN, Xavi. "Paniker publica una segunda e intimista entrega de su dietario":es un intento de que no se me escamotee el tiempo final de mi vida". *La Vanguardia*, Barcelona, viernes 25 de octubre 2002, p.35.

BACH, Mauricio. "En busca del tiempo". Desde los orígenes el ser humano ha sentido la necesidad de medir y ordenar el tiempo. *La Vanguardia*, Barcelona, viernes 10 noviembre 2000, p.28.

BARBA, Carles. Sándor Márai. "La muerte no es un problema". *La Vanguardia*. Barcelona, viernes, 27 octubre 2000, p. 35.

BARRI, Pedro. Institut Universitari Dexeus. "Sensatez y serenidad". "...no debemos perder de vista nuestro objetivo final haciendo bueno lo que decía Albert Einstein sobre la perfección de los medios y la confusión de los objetivos". *La Vanguardia*, Barcelona, 12 octubre 2002, p.34.

BELTRAN, Mercé. "Coderch revive en el recuerdo de Correa". *La Vanguardia*, Barcelona, 25 mayo 2001, p.29.

BODANIS, David. "Einstein", *La Vanguardia*, 11 marzo, 2002, p.38.

BONO, Ferran. "Los efectos espirituales y físicos están dentro de la luz". James Turrell /Artista: "La luz es fundamental en la historia del arte, en Velazquez, Caravaggio, Goya, en todos los impresionistas...te sumerges dentro del agua como te sumerges en la luz". *La Vanguardia*, Barcelona, 13 julio, 2002, p.25.

BORRÁS, María Lluïsa. "A la altura del Louvre". Chirac logra que el arte primitivo de Asia, África, Oceanía y América entre en el santuario de la Gioconda. *La Vanguardia*, revista Barcelona, 10, 11 junio, 2000, p. 12.

- "Las manos de Chillida". *La Vanguardia*, Barcelona, martes 20 agosto, 2002, p.36.

- "Chillida, dominio del espacio y el vacío". *La Vanguardia*, Barcelona, 23 agosto, 2002, p.27.

BOTTOM, Alain de. "Las consolaciones de la filosofía, Sócrates y Nietzsche resuelven los problemas", *La Vanguardia*, Barcelona, 23 febrero, 2001.

BUFILL, Juan. "Esquimales, el arte de un mundo asombroso- Espíritus del agua", muestra en Barcelona más de doscientas obras procedentes de la costa noroeste americana. *La Vanguardia*. Revista 14, Barcelona 10 octubre 1999, p. 29.

BUFILL, Juan. "Teléfono de la solidaridad para contribuir a las ONG". *La Vanguardia*, Barcelona, viernes 31 diciembre 1999, p. 43.

- "Sobre Hernández Pijuan", *La Vanguardia*, Barcelona 25 junio 2000, p.36.

"La imaginación cristiana. Arte y religión". *La Vanguardia*, Barcelona 22 diciembre, 2000, p.34.

"El arte del siglo XXI y la apuesta de Barcelona". *La Vanguardia*, Barcelona viernes 14 septiembre 2001, p.17.

"Los Hiitas". *La Vanguardia*. Arte, Barcelona, 20 enero 2002, p. 39.

- "Dos paisajes de pintura y territorios de óleo", *La Vanguardia*, Cultura, miércoles, 19 febrero 2003.

CABALLERO, Óscar. "El Louvre exhibe una espléndida colección de retratos hechos en Egipto hace dos mil años". *La Vanguardia*, Revista 10, Barcelona, lunes, 28 diciembre 1998, p. 38.

CELANT, Germano. *En Book as artwork 1960-1972*, p. 13 y 14.

- *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*. Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Milán. Madrid 1990, p. 86.

CIRICI, Alexandre. "Hernández Pijuan, Pintor del espacio medido", *Cuadernos 9, Guadalimar*, Madrid 1978, p. 26.

- "Hernández Pijuan, pintor del espacio medido", traducido del catalán del texto del mismo título publicado en la revista *Serra d'Or*, noviembre 1975, *Cuadernos Guadalimar 9*, Madrid 1978, p.17.

- *Gaceta del Arte*, nº 27, Barcelona julio 1975, p. 24.

CORBELLA, A. "La primera obra de arte de la humanidad?", *La Vanguardia*, Barcelona, viernes 11 enero, 2002, p.32.

CORBELLA, A. "Una nueva mirada al interior del átomo. Los físicos observan por primera vez el movimiento de los electrones en el átomo". *La Vanguardia*, Barcelona, 9 diciembre 2002, p.25.

CORBELLA, Josep. "Sigmund Freud. Fundador del psicoanálisis", *La Vanguardia*, Barcelona 16 diciembre, 2002, p.38.

- "La neurología confirma muchas ideas de Freud". *La Vanguardia*, Barcelona, 14 enero, 2003.

- "La materia visible que forma los astros y los seres vivos sólo representa el 4% del Universo. *La Vanguardia*, Barcelona, miércoles, 12 febrero 2003, p. 34.

- "Cassini, una nueva luna en Saturno". *La Vanguardia*, Barcelona, viernes 2 julio, 2004.

CORRAL, Maria. Comisaria. "Hernández Pijuan expone obra reciente en Nueva York". *La Vanguardia*, Barcelona, 12 enero, 2004.

CORREDOR MATHEOS, J. *La Prensa*, Barcelona 4 septiembre 1962.

COURBET, Gustave. *¿Peut-on enseigner l'art?* Envois - l'echoppe, Caen, p. 26,86.

CRICK, Francis. "Muere Francis Crick, codescubridor del ADN", *La Vanguardia*, Barcelona viernes, 30 julio, 2004.

DE STAËL. "Trabajar el vacío hasta el límite". *Miraflores de la Sierra*, Madrid, julio 1996.

DOMINGO, Oriol. "¿Qué comprenderás sin religión, hijo mío?". *La Vanguardia*, Barcelona, 23 junio, 2004, p. 31.

ECO, Umberto. "Le moyen âge de James Joyce", *Tel Quel*, El hilo de la crítica de Joyce a Sto. Tomás, otoño 1958, p.179.

EL CIERVO. "Nietzsche decía que los únicos pensamientos interesantes son los pensamientos caminados". El revistero. Barcelona, *La Vanguardia*, 17 agosto 2001, p. 21.

FERNÁNDEZ, Ana. "Juan Hernández Pijuan al natural", Centro Cultural Cajastur. Palacio de Revillagigedo. Gijón. *El Cultural ABC*, 12 diciembre 1999, p. 35.

FERNANDEZ CID, Miguel. "Obras-Hernández Pijuan y sus coetáneos", Revista *Época*, Madrid, marzo 1994, ps. 18, 24.

- "Hernández Pijuan según Hernández Pijuan" Revista *Época*, Madrid, 1994, p. 38, 39.

GARCIA BANDRÉS, Luis J. *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 abril 1979.

GONZALEZ FAUS, José Ignacio. "Un fantasma recorre el mundo": Me refiero a E. F. Schumacher y su obra – Lo pequeño es hermoso-. *La Vanguardia*, Opinión, Barcelona, jueves 30 agosto 2001, p. 26.

GONZALEZ, Vicente. "Miquel Barceló gana el premio de las Artes", *La Vanguardia*. Cultura, Barcelona, viernes 13 junio 2003, p. 39.

GUASCH, Anna Maria. "Hernández Pijuan, caminos por el espacio". *ABC*, Blanco y Negro, cultural, Arte, Madrid 18 enero 2003, p.27.

GUERRA, Carles. "Sublime Barnett Newman". *La Vanguardia*, Cultura, Barcelona, miércoles 13 noviembre 2002, p. 35.

GUILLEMÓN, Juliá. *Avui del diumenge*, Barcelona, 24 noviembre 1985, p.27.

HERMANO, Concha. "El arte es universal". Entrevista a Juana Aizpuru. *La Vanguardia*, Barcelona, 24 febrero, 2003, p. 26.

HUGHES, Robert. "El impacto de lo nuevo". *El arte en el siglo XX*, *Circulo de lectores*, *Galaxia Gutenberg*, Barcelona 2000, p. 64.

IBARZ, Mercé. "Qué lee Antoni Tàpies". *Escrituras*. *La Vanguardia*, Barcelona, 25-26 diciembre 2002, p. 31.

ITURRIBARRIA, Fernando. Gao Xingjian. "El pintor del alma china". La pintura me resulta indispensable porque me permite expresarme allí donde las palabras me faltan. *El Correo*, Barcelona, miércoles 25 octubre 2000, p. 18.

JELLOUN, Tahar Ben. "Los árabes y la novela tardía": La tradición de las letras árabes está en la poesía, no en la novela. Con la llegada del Islam, sin embargo, la poesía cedió su puesto al Corán, detentor de un saber perfecto, *La Vanguardia*, Barcelona, 16 junio 2002, p. 33.

JIMENEZ, Pablo. "Hernández Pijuan es uno de los pintores más importantes de la escena española de los últimos años". *ABC de las artes*, Madrid, 21 noviembre, 1997, p. 32.

KLINE, Franz. "...a finales años cincuenta, hay una cierta concomitancia con los trazos gestuales de Franz Kline", *La Vanguardia*, Barcelona, 26 febrero 1998, p.32.

LA VANGUARDIA, (Redacción). "Exposición de arte de vanguardia en la catedral de Vic". *La Vanguardia*, Barcelona, 3 septiembre, 2000, p 22.

L.C. *El día*, Zaragoza, 11 diciembre 1985.

LOGROÑO, Miguel. "Espacio-paisaje-pintura-densidad", *Cuadernos Guadalimar*, Madrid, 1978, p. 56.

LONG, Mayuang. "He sido el primero en ver cómo surge un gen". Experto mundial en genética evolutiva. *La Vanguardia*. Contraportada, Barcelona, 28 de agosto 2004.

LOPEZ, María-Paz. "Una exposición conjuga arte contemporáneo y cristianismo". *La Vanguardia*, Barcelona, 4 septiembre 2000, p. 18.

LOPEZ, Maria-Paz. BUFILL, Juan. "Art i religió". *La Vanguardia*, 22 diciembre 2000, p. 27.

LOPEZ CERESO, José Antonio. "Ciencia y ciudadanía". *ABC, Blanco y negro*, Madrid, 18 enero 2003, 6.

LYOTARD, Jean Francoise. *Deriva a partir de Marx y Freud*, Ediciones Cátedra, Barcelona 1980.

MAYA, Aguirino. "El espacio que dibuja el color". Madrid, MNCARS, (entrevista a Joan Hernández Pijuan, Arteleku, San Sebastian, junio, Barcelona 1992) 1993, p.17.

MIOWA, Yara. Entreviata Ima Sanchis. "Los sabios no desperdician palabras": ...cuando un guarini se desorienta se queda quieto tratando de escuchar la voz. *La vanguardia*, Barcelona 11 de octubre 2002, p. 28.

MACBA. *Albert Ráfols Casamada 1953-2001*, 20 mayo 2002.

MARCOS MARIN, Francisco. "Moshe de León-Los libros de Sefarad", *ABC Cultural*, Madrid, 18 agosto 2001, p. 36.

MARLOWE, Ann. "Sustituí la heroína por un novio", *La Vanguardia*, Barcelona, 10 octubre, 2002, p. 37.

MASSOT, Josep. "La mirada inquieta". *La Vanguardia*, cultua, Barcelona, lunes 17 febrero 2003.

MAYA, Aguirino. "El espacio que dibuja el color". Madrid: MNCARS, Entrevista a Joan Hernández Pijuan, Arteleku, San Sebastian, Junio, Barcelona, 1992, p. 17.

MOIX Llätzer. "Estrategia para el futuro", *La Vanguardia*, Barcelona, 7 diciembre, 2001, p. 27. La estrategia- dijo Napoleón-es la ciencia del empleo del tiempo y el espacio. (...). El espacio se puede reconquistar. El tiempo perdido, nunca."

MOLINA, Miguel. "Perspectiva Saturno". *La Vanguardia*, Barcelona 5 julio, 2004, p. 26.

MONTERO, Rosa. "Pobre Y". *La Vanguardia*, Barcelona 24, junio, 2003, p.64.

MUÑOZ, Josep M. "Dejar de ver una exposición". Isabel Banal propone imágenes que el espectador debe imaginar, recurriendo a su propia memoria. *La Vanguardia*, Barcelona, sábado 12 octubre 2002, p. 42.

MUÑOZ GARCIA, Pedro. *Gaceta del Arte*, Madrid-Barcelona, Año III, nº 52, 30 noviembre 1975.

NAVARRO, Mariano. "El espacio infinito de Lucio Fontana". *ABC de las Artes*. Madrid, 12 septiembre 1997 p. 12.

NUÑEZ, Isabel. Sócrates y Nietzsche resuelven problemas. *LA Vanguardia*, Barcelona 32 febrero 2001, p.35.

NUÑEZ, Ramón. "Descartes y la geometría. Dibujando con ecuaciones. Un genio que rompió con Aristóteles". Museo científico Coruñés. En vez de recurrir a la lógica aristotélica o a las enseñanzas bíblicas, Descartes propuso descomponer los problemas complejos en partes cada vez más sencillas hasta encontrar sus elementos básicos. *La Vanguardia*, Barcelona, 12 marzo 2002, p. 31.

NUÑEZ, Ramón. "Dibujando ecuaciones", *El País*, Barcelona, 27 octubre 2002, p. 41.

PARREÑO, José María. "Arte Tribal Antiguo". *ABC, El Cultural*, Madrid, 12 diciembre 1999, p. 26.

PERMANYER, Lluís. *La Vanguardia*, Barcelona 4 julio 1976.

PERMANYER, Lluís. "Una puerta románica foránea". *La Vanguardia*, Barcelona, 16 febrero, 2002, p. 35.

- "Un paisaje callado", *La Vanguardia*, Barcelona, 28 enero, 2003, p. 37.

PERUCHO, Juan. "Luis Monreal ante la iconografía". *La Vanguardia*, Opinión, Barcelona, lunes 9 septiembre 2002, p.32.

- "El arquero dubitativo". *La Vanguardia*, Barcelona 8 enero 2001, p.18.

- "Fernand Léger en la Costa Brava". *La Vanguardia*, Barcelona, 9 de septiembre 2002, p. 21.

PETRARCA. Son L VII: Ma certo il mio Simon fú in paradiso, / Onde questa gentil Donna si parte; Ivi la vide e la ridusse in carte/ Per far fede quaggiu del suo bel viso. *Miraflores de la Sierra*, Madrid 1996.

PLEYNET, Marcelin. " L'enseignement de la peinture", París 1975.

PORCEL, Baltasar. "Hernández Pijuan es un científico del arte"- "Hipotaxis en guerra". *La Vanguardia*, Barcelona, martes 4 febrero 2003, p. 36.

PORTA PERALES, Miquel. "Ha habido una banalización de la experiencia estética y del arte". Entrevista a Jacques Rancière, profesor de Estética en París. *Cultura. La Vanguardia*, Barcelona, sábado, 18 de mayo 2002, p. 31.

PUIG, Arnau. "Áreas y espacios modulados por la luz", *Cuadernos Guadalimar*, Madrid, 1978, p. 39.

- ABC. Cultural, Madrid 1 diciembre 2001, p. 21.

PUIG, Miguel. "Hernández Pijuan presenta su vajilla". *La Vanguardia*, Barcelona 3 junio 2004.

PUJOL, Sara. Escritora, "Una creadora, un paisaje": La playa es un tópico fácil de verano. La Barca de Loto es una especialidad sólo apta para personas muy minuciosas con las palabras. *La Vanguardia*, Barcelona, 29 julio, 2002, p. 35.

QUERALT, Rosa. "La valoración del espacio plástico", *Cuadernos Guadalimar 9*, Madrid, 1978, ps. 26, 44.

RACIERE, Jacques. "Estética y política de Barcelona. Del análisis político al artístico". *La Vanguardia*, Barcelona 20 de septiembre, 2002, p. 35.

RAMIREZ, Juan Antonio. "Retornos de arte abstracto", La figuración latente en la abstracción", *Miraflores e la Sierra*, Madrid, 1997.

RICART, M. CERRILLO, A. "Oró se convierte en polvo de estrellas". *La Vanguardia*, 4 septiembre 2004, p. 29.

RICOU, Javier. "Martí Alanís dice que incinerar implica negar la resurrección". *La Vanguardia*, Barcelona, 12 diciembre 2002, p. 27.

RIVIERE, Margarita. "Joan Hernández Pijuan..... de carne y hueso". "Podemos mirar las cosas y no verlas en absoluto". *La Vanguardia*. Contraportada, jueves 9 enero 1997.

RODRIGUEZ AGUILERA, Cesáreo. *Arte y Ritual- Orígenes, Homenaje al artista primitivo*, Galería Cyprus Art, San Feliu de Boada, Girona, 1995, p. 14.

RODRIGUEZ, Marino. "Frederic Amat pinta el Oedipus Rex de Stravinsky y Cocteau". *Cultura. La Vanguardia*, Barcelona, 24 agosto, 2002, p. 35.

ROGLAN, Joaquim. Sara Pujol "Una creadora, un paisaje, *La Vanguardia*, Barcelona, 29 julio 2002.

ROJAS, Carlos. "Dos encuentros con Hernández Pijuan", *Cuadernos Guadalimar*, Madrid, 1978.

ROQUE, Joana Maria. "Miquel Barceló pintará un gran mural de cerámica en la catedral de Palma". *La Vanguardia*, *Cultura*. Barcelona, Viernes 30 agosto 2002, p. 27.

ROSE, Barbara. "Hernández Pijuan y sus caminos por el espacio del MACBA". *ABC, Blanco y Negro*. Madrid 18 enero 2003, p. 25.

RUIZ, Eduardo. "El tiempo es la lente a través de la que captamos los sueños". *La Vanguardia*, Barcelona, martes 4 noviembre 2003 p. 32.

SAGARRA, Josep Maria. "Del espíritu actual. Picasso. Artículos del siglo": Detrás de la línea más aparentemente banal está toda la doctrina de Picasso. *La Vanguardia*, Barcelona, 1 agosto, 2002, p. 25.

SAN DIEGO/BARCELONA. (Agencias y redacción). "El descubrimiento de la doble hélice de ADN sentó las bases de la actual revolución genética de la medicina y la biología". *La Vanguardia*, Barcelona, viernes, 30 julio, 2004.

SANCHIS, Ima. "Mejor crear el futuro que padecerlo", *La Vanguardia*, Barcelona, 9 julio 2001, p. 35.

SANCHIS, Ima. Entrevista a Francés Stonor: "Jackson Pollock fue un producto de la CIA". *La Vanguardia*, Barcelona, viernes 26 octubre 2001.

SANCHÍS, Ima. "Cuando defines, limitas, paralizas": La música es como un amigo, un amante, un hijo, un padre...porque encierra todos los sentimientos.....la música permite explorar aspectos de la personalidad a veces no muy explorados...te devuelve cosas, imágenes de ti mismo que no conoces, *La Vanguardia*. Barcelona, Viernes 9 agosto 2002.

- "Gandhi suena muy distinto a Einstein": La música cambia el modo en que ves el mundo. Puede hacerte consciente del mundo. La música tiene un genio particular, otra capacidad, afecta a tu mente, a tu cuerpo y a tus sentimientos. Pero hay que estar despierto para comprender la música....la música aparece al margen del estilo, el género, la nacionalidad, la política, la edad. *La Vanguardia*, Barcelona, Jueves 15 agosto 2002, p.17.

- "Tenemos el tamaño de nuestra curiosidad". *La Vanguardia*, contra, jueves 7 agosto, 2003. Entrevista Santi Moix.

- "Los árboles de Navidad sufren". *La Vanguardia*, contra, Barcelona, martes 16 diciembre 2003. Entrevista a Ignacio Abella.

- "Existe algo superior pero no es Dios". *La Vanguardia*, contra, Barcelona, martes 27 enero, 2004. Entrevista a Paul K. Townsend.

- "Para Pitágoras los números eran dioses". *La Vanguardia*, contra, Barcelona 7 julio 2004. Entrevista a Benigno Morilla.

SALUDES, Isabel. *Serra d'Or*. Barcelona, julio-agosto, 1986.

SATZ, Mario. "¿Qué es la enfermedad?". Opinión, Barcelona, *La Vanguardia*, 3 septiembre 2004, p. 21.

SAURA, Antonio. "La lección de Sao Paulo", *Valencia*, Diciembre 1957, p.51.

SEMIR, Vladimir de. "Ciencia fieramente humana". *ABC, Blanco y Negro*, Madrid, 18 enero 2003, p. 4.

SEMIR, Vladimir de. *ABC Cultural*, Madrid 2002, p. 38-47.

SEMPRONIO. "Autorretrato a dos. Joan Hernández Pijuan". *La Vanguardia*, Barcelona, martes 24 noviembre 1987.

SERRA, Catalina. "Harold Szeemann. La obra de arte total es una utopía". *El País*. Babelia, Madrid, sábado 2 junio 2001, p. 25, 36.

SERRAT, Quico. "La línea de Chillida". - En una línea el mundo se une, con una línea el mundo se separa, dibujar es tremendo y hermoso. *La Vanguardia*, Barcelona, 25 de agosto 2002, p. 37.

SESÉ, Teresa. "El toro ha sido objeto de culto en las culturas mediterráneas antiguas, para las que era un símbolo de vida". *La Vanguardia*, Barcelona, 15 noviembre 2002, p. 32

- "El Tinell desvela la simbología del toro en el Mediterraneo antiguo". *La Vanguardia*, Barcelona, 25 noviembre 2002.

SORIANO ALFARO, Julio. *Pel Plaer dels Ulls. Terrisseria del Marroc*. Cat. exp. Caixa Manresa, 4 octubre-25 noviembre 2001.

SPIEGEL, Olga. "Hernández Pijuan vuelve a exponer en Barcelona, después de cinco años" *La Vanguardia*, 27 diciembre 1997, p. 35.

- "Lo importante es tener algo que decir". *La Vanguardia*, Barcelona, 4 noviembre 2000, p. 27.

- "El arte abstracto busca su pasado". Basilea relaciona la artesanía y las artes decorativas con la pintura del siglo XX. *La Vanguardia*. Cultura, Barcelona, lunes 27 agosto 2001, p. 16.

- UBERQUOI, Marie Claire. Galería Joan Prats. "Campos de pintura". Barcelona *La Vanguardia* 16 noviembre, 2001.

- UBERQUOI, Marie Claire. *El Mundo*, Barcelona 16 noviembre 2001, p. 29.

- Antoni Muntadas expone *On translation: museum* en el Macba. Los artistas debemos trabajar sobre el tiempo en que vivimos e interpretarlo. *La Vanguardia*, Barcelona, 24 noviembre 2002, p. 28.

- "La feria de Basilea abre con una apuesta por el vídeo y crea la figura del ombudsman". Cultura. *La Vanguardia*, Barcelona, miércoles 12 junio 2002, p. 31.

- "Monet, precursor del arte digital. Una muestra en Basilea descubre a los herederos artísticos del Impresionista". Una imagen de la videoinstalación de Pipilotti Rist. Cultura. *La Vanguatdia*, Barcelona, sábado 3 agosto 2002, p. 28.

- "Sean Scully profundiza en su camino de abstracción poética". *La Vanguardia*, cultura, Barcelona, sábado, 17 mayo, 2003, p. 48.

- "Descubrir a Hernández Pijuan". *La Vanguardia*, cultura, Barcelona 22 enero 2003, p. 39.

- *Muntadas, Antoni*. MACBA, notas del proyecto, Barcelona 29 noviembre-9 febrero 2003.

- "Sean Scully profundiza en su camino de abstracción poética". *La Vanguardia*, Barcelona, sábado 17 mayo 2003.

STELLA, Frank. *Art Newws*, sept. 1966, p. 43.

STONOR, Frances. "Jackson Pollock fue un roducto de la CIA", *La Vanguardia*, Barcelona, 26 octubre 2001.

SUCUNZA, Isabel. "Quería buscar una forma de decir, y encontré una forma de pintar", *La Guia del Ocio*, Entrevista a Joan Hernández Pijuan, artista. Barcelona 14 febrero, 2003.

TÀPIES, Antoni. "Si alguna cosa eres cuando empiezas, es rebelde y purista". *La Vanguardia*, Barcelona, 14 marzo 1973.

- "Pintura – pintura", Texto publicado en dos partes en *La Vanguardia*, 10 eptiembre y 14 septiembre 1975, p. 38, y recogido en París en *L'experience de l'art*, 1978, p. 192.

TEIXIDOR, J. "Los argumentos de Tàpies", en *Papeles de Son Armadans*, Barcelona, diciembre 1960, p. 47.

TEMKIN, ANN. Carles Guerra (traductor). *Who's afraid of red, yellow and blue*, Tate Modern, Londres. Comisaria Organizada por Philadelphia Museum of Art y la Tate Moern, hasta 5 enero 2003.

TOLSTOY, Lev. "Diarios (1847-1894). Traducción Selma Ancida, *Acantilado*, Cuadernos Crema, Barceloa 2002.

TORRES, Mónica. TURREL, James. "Los efectos espirituales y físicos están dentro de la luz". *El Pais*, Barcelona 13 julio 2002, p. 37.

TRAPIELLO, Andrés. "Una vida de rosas". *La Vanguardia*, Barcelona, viernes 10 de mayo 2002, p. 45.

TRENAS, Miguel Ángel. Ramón Gaya recibe la primera edición del premio Velázquez. *La Vanguardia*, Barcelona viernes 10 de mayo 2002, p. 35.

- "Antoni Tàpies gana el Velázquez. *La Vanguardia*, cultura, Barcelona 11 abril, 2003, p. 47.

- "Ramón Gaya, a contracorriente". El Reina Sofía exhibe una antológica del primer ganador del premio Velázquez. *La Vanguardia*. Cultura, Barcelona, miercoles 30 de abril, 2003, p. 37.

UNBRAL, Francisco. "Yo no vendo voz, vendo estilo para que sea como una lluvia fina que penetre en el lector", *El Pais*, Babelia, 23 octubre 2002, p.18.

VARGAS LLOSA, Mario. "El cubismo como un cuento, piedra de toque", *La Vanguardia*, Barcelona 7 junio 1983, p.28.

VICENS, Francesc. "Un nuevo espacio figurativo", *Cuadernos Guadalimar 9*, Guadalimar, Madrid, 1978.

VIDAL OLIVERAS, Jaume. ABC. Cultural 19 diciembre 2001, p. 19.

- "El MACBA presenta un recorrido por el paisajismo abstracto de Hernández Pijuan", *El Pais*, Barcelona, 22 enero 2003, p. 27.

WAGSTAFF, Samuel, Jr. "Talking with Tony Smith", G. Battcock Editions, p. 36.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

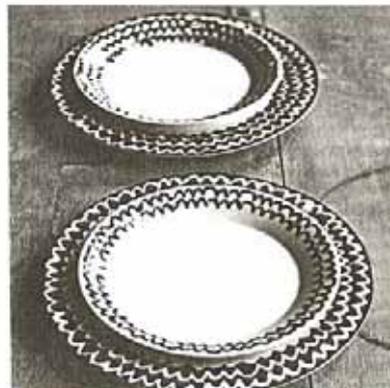
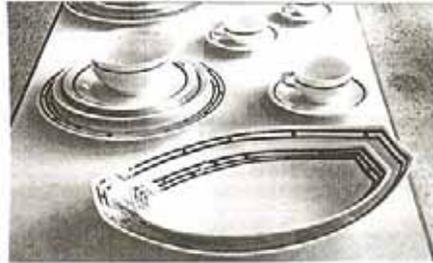
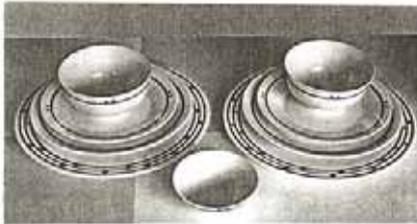
YVARS Joan Francesc. "Al tiempo del Arte. Paisajes sin figuras", *Albatros*, Notas de crítica. Valencia, 28 febrero 1999, p. 32.

YVARS, Joan Francesc. "Inventar el futuro". *La Vanguardia*, Barcelona, 22 de septiembre 2002, p. 30.

- "La astucia de Duchamp. A través del espejo", *La Vanguardia*, Cultura, Barcelona, domingo 1 diciembre 2002, p.36.

YVARS, Joan Francesc y BARRANCO, Justo. "La abstracción es realista". *La Vanguardia*, Barcelona, lunes 27 enero 2003, p.28.

- Entrevista a Antoni Tapiès. "La obra es la persona. Hay mucha noche en el ser humano; no hay que tener dogmas". *La Vanguardia*, cultura, Barcelona 11 abril 2003, ps. 47-48.



Sargadelos, 2004, (f. 567).

BIBLIOGRAFÍA DE TEXTOS: Prensa y revistas de la obra de Joan Hernández Pijuan.

ABON, Satur: "Los grabados de Joan Hernández Pijuan, en el Museo de Bellas Artes". *Egin*, Bilbao, 23 de julio 1991.

ACHE, Josep: "Hernández Pijuan revisa a Belles Arts els seus 60 anys en la pintura". *Diari de Sabadell*, 18 desembre 2003.

AGUILAR, Sergi: "El empleo del color para pintar espacios". *Papeles Plástica*, Avilés, octubre 1982.

AGUILERA CERNI, Vicente: "Civiltà delle machine", Milán. nº 5, noviembre 1964.

AGUIRIANO, Maya y ITURRALDE, José M.: "Entrevista con Joan Hernández Pijuan. *Zehar*, Boletín de Arteleku, San Sebastián, nº 16, mayo-junio, 1992.

AGUIRIANO, Maya: "El espacio que dibuja el color". Entrevista para el catálogo de la exposición, Espacios de silencio, en el " Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ", Madrid, 2 de febrero-5 de abril 1993. y *Guadalimar* nº 119, Madrid.

AGUIRRE, G: "Joan Hernandez en Obra grafikoa dago ikusgai Museoa". *Egunkaria*, Bilbao, 10 de julio 1991.

ALCAIDE, Susana: "El Centro Tecla Sala presenta obra de Hernández Pijuan".

ABC, L'Hospitalet, 7 de febrero 1992.

ALESSI, Grazia.: "La forma dell'informale". *Messaggero Veneto*. Milán ,7 de julio 1998.

ALFARO: *Informaciones*, Madrid, 4 de marzo, 1966. *Hoja del Lunes*, Madrid, 20 de noviembre 1971.

ALONSO MOLINA, Oscar: "Todas las gamas del blanco y negro". *La Razón*. Caballo verde, Madrid, 29 de noviembre 2002.

ARAGAY, I.: "Hernández Pijuan invita a pensar a través de la mirada". "Avui", Barcelona 15 de noviembre 2001.

ALZUETA, Miquel: "Quan la pintura és un so intimista i suau".

AN.,Ma.: "Pijuan, pittore molto spagnolo di toni e indole". *La Provincia*. Milán 7 de julio 1998.

ANDREU, S.: "Una muestra de la monocromía bizarra de Hernández Pijuan, en el Zaragozano". *ABC*, 10 de mayo 1996, Zaragoza.

APARICIO, Juan: "Números sin nombre". *El Noticiero Universal*, Barcelona, 6 de diciembre 1961.

- "Entre siete siglos y cinco segundos". *El Noticiero Universal*, Barcelona, 31 de enero 1963.

ARDENNE, Paul: "Le paysage retrouvé". *Artpres*, París, nº 201, abril 1995.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

ARGULLOL, Rafael: "Vestigios de la felicidad". *El País*, 23 de febrero 2003.

ARNAL, J.; *Revista*, Barcelona, 17 de octubre 1959.

ARROYO, Francesc: "Hernández Pijuan abre el martes próximo una exposición en París". *El País*, Barcelona, 25 de noviembre 1983.

AYLLON, José: "Carta a Joan Hernández Pijuan". Texto para la carpeta de grabados *Proyectos para un paisaje*, Grupo Quince, Madrid 1976.

BADIA, Montse: "La pintura no pot ser només un ofici". *Regió 7*, Manresa, 11 de septiembre 1996.

BALBONA, Guillermo: "La Sala Robayera de Miengo exhibe obras del pintor Hernández Pijuan". *Diario Montañés*, Santander, 9 de junio 1993.

- "Hernández Pijuan, protagonista en junio de la reanudación muestras en la Fundación Botín". *El Diario Montañés*. Santander, 23 de mayo 1995.
- "Una treintena de obras configuran la muestra del pintor Hernández Pijuan". *El Diario Montañés*. Santander 28 de mayo 1995.
- "Oleos y obra sobre papel dominan en la muestra de Hernández Pijuan". *El Diario Montañés*, 1 de junio 1995.
- "El trayecto pausado y lento del pintor Hernández Pijuan en Santander". *El Diario Montañés*, Santander, junio 1995.
- "Mi infierno al pintar es la tensión". *El Diario Montañés*, Santander, 4 de junio 1995.

BALLESTER, J.M.: "Los jardines espaciales de Hernández Pijuan". *Batik*, nº 11, Barcelona, 11 de enero 1975.

BARBA, Carles: "El poema ideal es sin duda el silencio". *El Correo Catalán*, Barcelona, 12 de marzo 1985.

- "Hernández Pijuan: lucho contra la tentación...." *ABC Cataluña*, 5 de abril 1988.

- "Hernández Pijuan, renueva en la Joan Prats." *ABC Cataluña*, 12 de enero 1989.

BARRAL I ALTET, Xavier.: "Pintar i tancar el blanc". *Avui*. Barcelona, 14 noviembre 1998.

- "Itineraris per l'art català contemporani: Refugiar.se en la natura". *Avui*, 29 de agosto 2001.

- "Pintura de pau." *Quadern d'art. L'Avui*, 4 de marzo 2003.

BARRIL, Joan: "Cartelleria selecta" *El País*, Barcelona, 20 de septiembre 1991.

BARRIUSO, Jorge: "Juan Hernández Pijuan, convertir el espacio en algo que se mira". *El Mundo*, Madrid, 26 de noviembre 1989.

BARON SUPERVIELLE, S.: "Douze poèmes". *La Revue des Belles Lettres*, nº 1, Ginebra, 1975.

BARON, Javier: "Hernández Pijuan expone por primera vez en Asturias", *Región*, Oviedo, 15 de octubre 1982.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

- "El último Hernández Pijuan". *ABC. Cultura*, 31 diciembre 1999, Madrid.
- BASUALDO, Ana: "Hernández Pijuan en su mundo de silencio". *La Vanguardia*, Barcelona, 1 de diciembre 1981.
- BELTRAN, Mercé: "El verano del creador. Hernández Pijuan". *La Vanguardia*, Barcelona, 10 de septiembre 2000.
- BENACH, Joan Antón i Joan Iriarte: "Hernández Pijuan" - *Perfil*.
- BENET AURELL, J.: "El cuadro de la semana". *Revista*, Barcelona, 18 octubre 1958.
- BLANCH, Maria Teresa: "Significació humana i pictòrica en els paisatges d' Hernández Pijuan". Edicions Polígrafa, Barcelona, 1979.
- "Natural como Hernández Pijuan". *Correo de las Artes*, Zaragoza, mayo 1979.
- "Hernández Pijuan" *Batik*, Barcelona, junio-julio, 1979.
- "Joan Hernández Pijuan. Ser i creixer en la pintura". *Avui*, Barcelona, 15 de febrero 1981.
- "Reflexión sobre una década". Texto catálogo exposición, Colegio de Arquitectos de Aragón, Zaragoza, octubre 1981.
- "Rompiendo tabús". *Papeles Plástica*, Avilés, octubre 1982.
- "Hernández Pijuan, climes de un paisaje" *Destino*, Barcelona.
- "Joan Hernández Pijuan. Promenade dans les espaces d' une peinture". *Art pres* nº 146, París, abril 1990.
- "Joan Hernández Pijuan". Texto del catálogo de la exposición del *Pavelló de Catalunya Expo'92*. Sevilla, del 11 al 17 de mayo 1992.
- BONET, Blai: "Testimonios de la pintura española". Ediciones Polígrafa, Barcelona 1976.
- BONET, Juan Manuel: "Malpaís: bajo el signo de Lancelot". *ABC de las artes*. Madrid de julio 1995.
- BORD, Dominique: Pijuan, un art volontaire. *Tribune de Genève*, Ginebra, 9 de Mayo 1974.
- BORRAS, Maria Lluisa: "El buit com a paisatge". Texto del catálogo de la exposición en las salas de la *Caixa de Barcelona*, Barcelona, marzo-abril 1985.
- "Hernández Pijuan, calma e inquietud. *La Vanguardia*, Barcelona, 7 de abril 1985.
- "Hernández Pijuan de lleno en el virtuosismo". *La Vanguardia*, Barcelona, 12 de noviembre 1985.
- "Arte frío y desolado". *La Vanguardia* Barcelona, 25 de febrero, 1992.
- BOSCH, Gloria i Carme Ortiz: "La síntesi d' un paisatge". *Punt Diari*, Girona, 30 de octubre 1987.
- BOUDIER, Laurent: Joan Hernández Pijuan. *Télérama* Nº 2437 - 28/10 a 4/11 1996. París.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

- BUCCI, Carlo Alberto.: "Paesaggi spagnolo". *L'Unita*, Milán 4 de julio 1998.
- BUCK, Ernst: "Abstrakte Landschaft in unendlicher Stille". *Offenbach post*, Offenbach, 9 diciembre 1998.
- Bufill, JUAN: "Paisajes de pintura, territorios de óleo". *Culturas. La Vanguardia*, Barcelona, 19 de febrero 2003.
- BUSTAMANTE, A. "Un excesivo apoyo destroza la creatividad de los artistas, afirma Hernández Pijuan". *Alerta*, Santander, 2 de junio 1995.
- CABALLERO, Patricia.: "Manifiesta el silencio, Joan Hernández Pijuan, por imposición propia". *ABC*, Monterrey (Mexico), 28 de julio 1993.
- CADENA, Josep M.: "Hernández Pijuan". *El Periódico*, Barcelona, 21 enero 1989.
- "Hernández Pijuan y el estímulo de la flor". *El Periódico*, Barcelona, 27 de septiembre 1991.
 - Hernández Pijuan. *El Periódico*, Barcelona. 13 de abril 1993.
 - "Paisajes de Hernández Pijuan". *El Periódico*, Barcelona, 27 septiembre 1996.
 - "Un fresco olor a tierra". *El Periódico*, 7 de julio 2000.
 - "Sensualidad de lo esquemático". *El Periódico de Catalunya*, Barcelona, diciembre 2001.
- CALDARA, Alexandre: "Un catalan bouscule les normes". *L'Express*, Neuchâtel, 19 de julio 2003.
- CALLS, A: "Hernández Pijuan al Monjo", *La Clau*, Baix Maresme, juliol 1996.
- CALVO SERRALLER, Francisco: "Hernández Pijuan, obra sobre papel".
- CAMPOY: *ABC*, Madrid, 9 de marzo 1966, *ABC*, Madrid, 11 de noviembre 1971.
- CAMPS, Carles: *Escala 1:100. Poema acompañando una carpeta de diez aguafuertes*. Editorial Gustau Gili, Barcelona, 1975.
- *Un camp de blat*. Poema para un cartel de las "II Trovades de Poesia de la Facultat de Dret", Barcelona, mayo, 1975.
 - "Cara a cara amb Hernández Pijuan". *Canigó*, Figueres, mayo 1966. - *El Noticiero Universal*, Barcelona, 15 diciembre 1971.
- CAMPS, Eudald: "Concentrat d'emoció", *Diari de Girona (Cultural)*, Girona, 23 de junio 2000.
- CARPIO, F.: "Joan Hernández Pijuan. La pintura pintada", *La Razón*, Madrid, 7 de abril 2000.
- CARRILLO, Aracely. "Se llena de silencio el MUMO". *El Diario*, Monterrey (Mexico), 29 de julio 1993.
- CARTIER, J. A. : "Combat", París, 31 diciembre 1956.
- CASADO, Luís: "Revisado y a revisar", *El País*, Barcelona, 30 de marzo, 1992.
- CASALE, Ramon.: "Hernández Pijuan dos décadas de esencia pictórica"

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

CASALS, Montserrat: "Hernández Pijuan reivindica...", *El País*, Barcelona, 17 de enero 1989.

CASCANTE, Joan: "Els cartells de la Passió d'Olesa". *El Gall*. Olesa nº 4, abril 1995.

CASCÓN, Carles: "Les lliçons d'Hernández Pijuan". *Diari de Sabadell*, Sabadell, 8 de diciembre 2001.

CASTILLO, A. del: *Diario de Barcelona*, Barcelona, 18 de octubre 1958.

- *Diario de Barcelona*, Barcelona, 19 de enero 1963.

- *Diario de Barcelona*, Barcelona, 26 de enero 1963.

- *Diario de Barcelona*, Barcelona, 7 de noviembre 1964.

- *Goya*, nº 62, Madrid, 1964.

- *Diario de Barcelona*, Barcelona, 15 de noviembre 1968.

- *Diario de Barcelona*, Barcelona, 18 de febrero 1973.

CASTRO ARINES, J.: *Diario de Barcelona*, Barcelona, 5 de marzo 1966.

- *Informaciones*, Madrid, 9 de diciembre 1971.

CASTRO, Fernando. "Hernández Pijuan presenta su obra pictórica de los últimos veinte años". *Diario 16*, Madrid, 3 de febrero 1993.

CENA, Olivier.: "Lignes de vie". *Télérama*, nº 2335, París - 12 de octubre 1994.

CERIANI, Ettore.: "La fragile bellezza dell' arte di Pijuan". *Lombardia Oggi*, Milán 12 de julio 1998.

CHACON, Francisco: "Grabados minimalistas". *El Mundo*, Bilbao, 10 de julio 1991.

CHADWICK, Susana: "Barcelona is best: Informalistic works at New Gallery. *The Houston Post*, 17 de enero 1989.

- "Charla sobre el arte y sus condicionamientos con Hernández Pijuan", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 4 de noviembre 1968.

CHAVARRI ANDUJAR: *Las Provincias*, València, 6 de marzo 1974.

CHAVARRI, R.: "Tres notas sobre arte". *Cuadernos*, Madrid, 1971.

CIRICI PELLICER, Alexandre: *La pintura catalana*. Editorial Raixa, Ciutat de Mallorca, 1959.- *Serra d'Or*, Montserrat, Barcelona, enero 1963.

- "L'Art Català Contemporani" *Edicions 62*, Barcelona 1970.

- "Joan Hernández Pijuan, pintor de l'espai mesurat" *Serra d'Or* Montserrat, Barcelona, noviembre 1975.

- "Contemporary Spanish Art", *The Art Digest Inc.*, Nueva York, 1975.

- "Hernández Pijuan, imatge d'aquesta hora". *L'Hora*, Barcelona, 16 de febrero 1979.

CIRLOT, Juan Eduardo: *Pintura catalana contemporánea*, Editorial Omega, Barcelona, 1961.- *Goya*, nº 69, Madrid, noviembre-diciembre 1965.

CLEMENTE, José Luis: "La memoria de un caminante. Hernández Pijuan". *Levante - El Mercantil Valenciano*, València, 3 de mayo 1996.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

CLIVILLE, Adriana: "L'auster i madur pintor de buits". *Regió 7*, Manresa, 14 de marzo, 1992.

CLOT, Manel: "Desde el color y entre sus contornos", *El País*, Barcelona, 21 de enero 1989.

CODINA, Espe: "Tornant a un lloc conegut". *El Triangle*, Barcelona 10 de febrero 2003.

COMADIRA, Narcis: "Composicions de lloc. Hernández Pijuan", *Quadern El País*, 13 de febrero, 2003.

COMBALIA, Victòria: *Tele-Expres*, Barcelona, 4 de mayo 1974.

CORBALAN, Pablo: *El Noticiero Universal*, Barcelona, 20 de enero 1981.- "El Noticiero Universal, Barcelona, 2 de marzo 1966.

CORBALAN, Rafael: Hernández Pijuan porta a Nova York la seva pintura mes recent. *Avui*, 9 de octubre 1990.

CORNUDELLA, Rafael.: "Joan Hernández Pijuan. Catálogo editado por el Museu Nacional d'Art de Catalunya" con motivo de la exposición Un any d'adquisicions, donacions i recuperacions, Barcelona 22 de diciembre 1992-22 de febrero 1993.

CORRAL, M.; NAVARRO, M.; SOLANO, S.; PIJUAN, J.H.; MONTALBAN, B.; AGUT, P.; LEBRERO, J.: "Miradas al hoy desde el mañana". *Letra internacional* nº 48- Madrid, enero-febrero 1997.

CORRAL, María: "Introducción al catálogo de la exposición Espacios de silencio 1972-1982", en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2 de febrero - 5 de abril 1993.

- "Pintar el espacio pintar el silencio". Texto para el catálogo de la exposición itinerante, Sentimiento de paisaje. 1976-1998, en la *Galleria Credito Valtellinese. Refettorio delle Stelline*", Milán - 18 de junio 1998 - 9 de agosto 1998 y la *Kunstverein de Frankfurt*, 27 de noviembre - 4 de enero 1999.

- "Entrevista para el catálogo de la exposición itinerante, volviendo a un lugar conocido... Hernández Pijuan 1972- 2002". En el *Museu d'Art Contemporani de Barcelona Macba*, 21 de enero al 23 de marzo 2003; *Musée d'Art et d'Histoire de Neuchatel* del 14 de junio al 14 de septiembre 2003; *Konsthalle Malmöe* del 5 de noviembre 2003 al 8 de febrero 2004, Museo Comunale de Bolonia del 16 de abril al 7 de junio 2004 - Reproducido en "Joan Hernández Pijuan. Obra sobre papel (1987-2002)" de la *Galería Rafael Pérez Hernando*, Madrid diciembre 2003 y en "Hernández Pijuan", *Galería Ramis Barquet*, Nueva York, enero 2004.

- "El dibujo, la mirada, el sentimiento". En "Joan Hernández Pijuan. Obra sobre papel (1987-2002)" de la *Galería Rafael Pérez Hernando*, Madrid diciembre 2003.

CORREDOR MATHEOS, José: "Arte y artistas". *La Prensa*, Barcelona, 4 de setiembre 1962.-"Hernández Pijuan. *Destino*, Barcelona, 14 de noviembre 1964.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

CORTÉS VIDAL, Joan: *La Vanguardia*, Barcelona, 17 de octubre 1958.-

COSTA, Ricard: Prisma. "Postre de Música". *El Observador*, Barcelona, 6 de febrero 1992.

CRICHTON, F.: *Art International*, Zurich, febrero 1973.

CRUZ, Guadalupe. "Espacios de Silencio 1972-1992". *El nacional*, Monterrey (Mexico). 23 de julio 1993.

CUADRA, Alberto: "Hernández Pijuan expone sus grabados en el museo de Bilbao". *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, Bilbao, 10 de julio 1991.

CZECHNER, Von Bernd: Landschaftsextrakte, "Kleine Zeitung", Klagenfurt, 28 de diciembre 2001.

DALMAU, Agata: "Hernández Pijuan". *Avui (Agenda)*, 23 junio 2000.

DANTO, Arthur C: "Espacio, superficie y sustancia: reflexiones sobre la obra de Hernández Pijuan". Texto para el catálogo de la exposición itinerante, "Volviendo a un lugar conocido... Hernández Pijuan 1972-2002", en el *Museu d'Art Contemporani* de Barcelona Macba, 21 de enero al 23 de marzo 2003; *Musée d'Art et d'Histoire de Neuchatel* del 14 de junio al 14 de septiembre 2003; *Konsthalle Malmö* del 5 de noviembre 2003 al 8 de febrero 2004, *Museo... de Bolonia* del 16 de abril al 7 de junio 2004.

DANVILA, José Ramón: "Hernández Pijuan, pintura de espacios". *El Punto*, Madrid, 24-30 de noviembre 1989.

- "Imágenes en esencia". *Guía del ocio* nº 730, Madrid, 11-17 de noviembre 1989.

- "Paisaje y espacio, tema y emoción". *Guía del Ocio*, Madrid, 15&21 de febrero 1993.

- "Joan Hernández Pijuan: la esencia del paisaje". *El Punto de las Artes*, Madrid, 13 al 19 de enero 1995.

- "Hernández Pijuan muestra la síntesis y el simbolismo de sus últimas obras". *El Mundo*, Madrid, 5 de enero 1995.

DEBAILLEUX, H.F.: "Pijuan gratte plus blanc". *Liberation*, París, 10 de noviembre 1998.

DEL ARCO, Manuel: "Mano a mano con Hernández Pijuan". *La Vanguardia*, Barcelona, 11 de julio 1965.

DEROUDILLE, R.: *Peintures autres de Joan Hernández Pijuan. Le Dauphine Libere*, Grenoble, 21 de noviembre 1977. *Diario de Lérida*, 18 de abril 1984.

DESCOMBES, Mireille: La peinture poreuse de Joan Hernández Pijuan. *L'Hedbo Semanaire*, Neuchâtel, julio 2003.

DÍAZ PLAJA, Guillermo: "La Estafeta Literaria". Madrid, 15 de marzo 1973.

DÍAZ, Mariana: "Todo lo que sé lo he aprendido de la pintura". *Última Hora*,

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

Palma 25 de junio 2002.

- "La pintura és la meva vida, tot el que jo sé ho he après d'ella". *Diari de Balear*, Palma, 29 de mayo 2002.

DIEZ, María Jesús.: "Hernández Pijuan: En mi obra no influyen las modas". *Diario de Mallorca*, Palma 27 de octubre 1998.

DIEZ, Gontzal: "Hernández Pijuan muestra sus esquemáticos paisajes de Blanca". *La verdad*. El Cultural, Murcia, 18 de noviembre 2000.

- "Blanca, blanco". Ababol, *La Verdad*, Murcia, 15 de diciembre 2000.

DONCEL, Meritxell: "Paisatges infinits i subjectius". *Avui*, Barcelona, 14 de febrero 2003.

DOMINO, Christophe: "La sensuelle épure de Pijuan". *Beaux Arts -Magazine*, nº 149, octubre 1996.

DORFLES, Gillo: *Ultimas tendencias del arte de hoy*. Editorial Labor", Barcelona, 1976.

DURAN, Lourdes: "Hernández Pijuan, pintor". *Diario de Mallorca*, 29 de mayo 2002.

- "La pintura hecha a golpes de emoción". *Diario de Mallorca*, Palma, 29 de mayo 2002.

ESAIN, J.: *Gaceta del arte*, Madrid, 4 julio 1976.

ESTEVEZ, Isidre: "Hernández Pijuan: " No puc pintar coses que no hagi viscut abans". *Diari de Barcelona*, Barcelona, 6 de febrero 1992.

- "Joan Hernández Pijuan: "El meu art busca constantment la sorpresa". *Diari de Barcelona*, Barcelona. 15 de marzo 1993.

ERAUSQUIN, Victoria: "Tres artistas muy rentables", *Expansión*, Madrid, 8 de abril 2000

EVAN, A.: *Spectator*, Londres, 15 noviembre 1973.

EZKER, Alicia.: "Joan Hernández Pijuan. Pintor". *Diario de Noticias*, Navarra, 21 abril 1999.

FABREGA, Jaume: "Una flor fa pintura". *Punt Diari*, Girona, 26 noviembre 1987.

FAFNIR: "Hernández Pijuan, bruel de Comiols". *Diari de Girona*, 18 de agosto 1989.

FAXEDAS, Lluïsa: "Memòria de paisatge III, d'Hernández Pijuan". *El Temps*, 4 de marzo 2003.

FERNANDEZ, Alicia: "Síntesis y realidad". *El Correo*, Bilbao, 28 de febrero 2001.

- *Realidad sensible*. El Correo", Bilbao, 7 de marzo de 2001.

FERNANDEZ, Ana: "Hernández Pijuan, al natural", *El Cultural*, 12-18 diciembre 1999, Madrid.

FERNANDEZ, Victor: "El Macba ofrece en una exposición la figuración no representativa del pintor Hernández Pijuan". *La Razón*, Cataluña", 22 de enero, 2003.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

FERNANDEZ BRASO, Miguel: "Hernández Pijuan. Tensión de fuerza en el espacio. ABC, Madrid, 28 de diciembre 1972.

- "Obra gráfica de Hernández Pijuan". *Pueblo*, Madrid, 5 de febrero 1975.

- "Conversaciones-Hernández Pijuan". *Guadalimar* Año VIII, nº 72, Madrid, abril 1983.

FERNANDEZ CID, Miguel: "La obra del Salón de los 16: Joan Hernández Pijuan". *Diario 16*, Madrid, 25 de mayo 1989.

- "Materia opaca". Texto para el catálogo de la exposición en la *Galería Soledad Lorenzo*, Madrid, noviembre-diciembre 1989.

- "Materia de paisaje". Texto para el catálogo de la exposición Espacios de silencio, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2 de febrero-5 de abril 1993.

- "Intensidad y silencio". *Diario 16*, Madrid, 29 de enero 1993.- "Joan Hernández Pijuan. La pintura como paisaje".

- *Gente*, Madrid, 288 de enero 1993 y *Diario 16*, Madrid, 28 de febrero 1993.

FERNANDEZ MOLINA, A.: "Seekin the infinite as a plant seeks Light". *Iberia Daily Sund*. Ciutat de Mallorca, 3 junio 1972.

- *Bellas Artes 75*, Madrid nº 46, agosto 1975.- "Hernández Pijuan hacia lo esencia". *Batik* nº 27, Barcelona, octubre 1976.

- *Revista mexicana de cultura*. México, 29 de octubre 1978.

- "Hernández Pijuan", *Guía semanal de Zaragoza*, Zaragoza, 16 de octubre 1981.

- "Hernández Pijuan, un funámbulo seguro sobre la cuerda". *El Día*, Zaragoza, 10 de mayo 1984.

- "Espontaneidad y conocimiento", *El Día*, Zaragoza, 15 de diciembre 1985.

FIGUERAS, Abel: "Pintar el paisatge de la memoria". *Avui Art*, Barcelona, 4 de marzo 1992.

- "Tornar als llocs d'una pintura coneguda". *Avui*, 27 de febrero 2003.

FIGUEROLA FERRETI: *Arriba*, Madrid, 7 de marzo 1965.

FIGUERUELO, A.: *El Noticiero Universal*, Barcelona, 14 de noviembre 1961.

FLAQUER, J.A.: *El Noticiero Universal*, Barcelona, 22 de febrero 1966.

FLOREZ, F. C.: "Paisaje de la memoria". *Diario 16*, Madrid, enero 1995.

FONTOVA, Rosario. "Joan Hernández Pijuan. El pintor tranquilo", *El Periódico*, Barcelona 24 de junio 2000.

- "Hernández Pijuan trae al Macba la memòria de sus paisajes". *El Periódico*, 22 de enero 2003.

- "El Macba revisa la trayectoria de Hernández Pijuan". *El Periódico*, 9 de febrero 2003.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

FORD, John: "Hernández Pijuan paintings and works on paper". Texto para el catálogo de la exposición en *Flanders Contemporary Art*, Minneapolis, U.S.A., febrero 1987.

FRANCES, Fernando: "Hernández Pijuan, desde oriente". *ABC de las artes*, Madrid, 16 de junio 1995.

FRISACH, Montse: "Hernández Pijuan: Els meus paisatges estan passats pel sedàs de la memòria", *Avui*, 4 de febrero, Barcelona, 5 de marzo 1993.

- "Joan Hernández Pijuan instala una obra al sostre de la Universitat de Barcelona". *Avui*, Barcelona, 5 de marzo 1993. Galería Joan Prats, enero 1989.

- *Hernández Pijuan*. Ediciones Polígrafa, S. A., Barcelona, 1991.

- Hernández Pijuan: "El que importa en pintura és mantenir la tensió", *Avui*, Barcelona, 2 de mayo 2000.

- Hernández Pijuan: "Per mi la pintura és com una malaltia". *Avui*, Barcelona, 22 de enero 2003.

FUMAGALLI, Tiziana.: "Paesaggi e passaggi di Pijuan alle Stelline". *Il Cittadino*. Milán 23 de julio 1998.

- "Paesaggi sublimi nelle opere catalane di Hernández Pijuan", *Il Cittadino*, Milán 20 de agosto 1998.

G.R., A: "Joan hernández Pijuan, pinturas". *El Punto de las Artes*, Madrid-16/22 abril, 1999.

GALI, F.: "Diario Femenino", Barcelona, 15 de febrero 1973.- *Mundo Diario*, Barcelona, 6 de febrero 1975.

GALLARDO, Efraín.: "En la pintura hay que olvidar para no repetir". *El Tribuna*, Monterrey (Mexico), 27 de julio 1993.

GALLEGO, Antonio: "Historia del grabado en España". Cuadernos Arte Cátedra Ed. Cátedra, Madrid 1979.

GALLEGO, Julián: "Arte abstarcto español en la colección de la Fundación Juan March". Ed *Fundación Juan March*, Madrid-Cuenca 1983.

GARCIA, Fran: "La ilusión abstracta de una observación real. 27 de octubra 1998"- Palma de Mallorca.

GARCIA BANDRES, L.: "Encuentro con Hernández Pijuan". *Heraldo de Aragón*, Zaragoza 8 de abril 1979.

- "Hernández Pijuan dos años después". *Heraldo de Aragón*. Zaragoza 29 de octubre 1981.

- "Hernández Pijuan, rebelde". *Heraldo de Aragón*. Zaragoza. 15 de diciembre 1985.

GARCIA MACHUCA, Marcela.: "Tiende su pintura al silencio". *El Norte*, Monterrey (Mexico), 23 de julio 1993.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

- "Shhh. . es la obra de Hernández Pijuan". *El Norte*, Monterrey (Mexico), 29 de julio 1993.

GARCIA OSUNA, Carlos: "Hernández Pijuan". *Ya*, Madrid, 26 de noviembre 1989.

- "Hernández Pijuan en Zaragoza". *El Semanal de El País*, Madrid, 9 de junio 1996.

GARCIA RUBI, Amalia.: "El Punto de las Artes", 5/11 de noviembre 1993.

- "Joan Hernández Pijuan, recorrido 1958 - 1995". *El Punto de las Artes*, 30 de junio al 6 de julio de 1995.

GARCIA VIÑOLAS: *Pueblo*. Madrid, diciembre 1971.

GARCIA, Josep Miquel: "Pinturas de Hernández Pijuan". *Segre*, Lleida, 25 de abril 1984.

- "El paisaje en Hernández Pijuan". *Segre*, Lleida 22 de marzo 1985.

- "Hernández Pijuan". *Guía del Ocio*, Barcelona 22-28 de marzo 1985.- "Obras recientes de Hernández Pijuan". *Segre*, Lleida, 25 de noviembre 1987.

- "Hernández Pijuan", *Guía del Ocio*. Barcelona 13 -19 de enero 1989.

- "Hernández Pijuan, de l'abstracció a les memòries de la Segarra". *Segre*, Lleida, 16 de febrero 1992.

- "Hernández Pijuan, de nuevo lo mínimo". *Guía del Ocio*, Barcelona. 26 de marzo/1 de abril, 1993.

- "Terres de Ponent d'Hernández Pijuan, *Segre*, Lleida, 10 de agosto 1997.

- "Proximitat de Joan Hernández Pijuan". *El Segre. Suplement dominical*. Lleida, 12 de enero 2003.

GARDENY, Satma de: La vegetación cósmica de Hernández Pijuan.

GARNERIA, J: "Artes Plásticas", Barcelona. Enero 1978.

GARRUT, J.M.: "Miscellanea Barcinonensia". Barcelona VIII, diciembre 1964.

- *Dos siglos de pintura catalana XIX-XX*. Iberico Europea de Ediciones, S.A., Madrid, 1974.

GAY, M: *Heraldo de Aragón*. Zaragoza 6 de junio 1965.

GAZUL, Arturo: "Un nuevo pintor abstracto". *Hoy*, Badajoz, 5 de diciembre 1958.

GEA, J: C.: "Trece años de obra de Hernández Pijuan, en 70 óleos y papeles". *La nueva España*, Gijón 7 de diciembre 1999.

GICH, Juan: "La sobria elegancia de Hernández Pijuan" *Tele-expres*, Barcelona, 5 de noviembre 1964.

- "Dos pintores barceloneses en Madrid". *Tele-Expres*, Barcelona, 2 de febrero 1966.

- "Conversación con Hernández Pijuan" *Telexpres*, Barcelona, 15 de noviembre 1968.

- "Joan Hernández Pijuan, una mesurada serenidad". *Tele-Expres*, Barcelona, 2 de diciembre 1968.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

GIL, Javier: "Hernández Pijuan, un pintor español y universal". *Garbo*, Barcelona, 2 de enero 1963.

GIMENEZ, Paquita: "En mi obra trato de representar una historia que me sorprenda". *El Mundo-El Día de Baleares*, Palma, 29 de mayo 2002.

GIRALT MIRACLE, Daniel: "La medida geométrica de Hernández Pijuan". *Destino*, Barcelona, febrero 1973.

- Gran Enciclopèdia Catalana, Barcelona 1975.

- "Hernández Pijuan el espacio como Reflexión". *Destino*, Barcelona 18 de marzo 1976.

- "Lectura Kantiana d'Hernández Pijuan". *Avui*, Barcelona 4 de febrero 1979.

- "Hernández Pijuan i el paisatge", *Avui*, Barcelona 29 de abril 1985.

GIRIBET, Ramon y REGUÉ, Miquel: "Joan Hernández Pijuan, el pintor de Folquer". *La Palanca* nº237, Artesa de Segre, diciembre 2001.

GLUECK, Grace: *The New York Times*, 22 de febrero 1985.

GOERG, Charles: "Hernández Pijuan, L'Oeuvre gravée. Ed. Cabinet des Estampes, Ginebra 1979. Reproducido en *Hernández Pijuan. Obra Gráfica 1954-1980*. Ediciones Poligrafa, S.A., Barcelona 1981.

GOMEZ PELAYO, Alexia: "El pintor Joan Hernández Pijuan expondrá una selección de su obra en la Fundación Marcelino Botín". *Alerta*, Santander, 27 de mayo 1995.

- "Joan Hernández Pijuan presenta hoy su obra en la Fundación Botín. *Alerta*, Santander, 1 de junio 1995.

GRIMALDO PEREZ, Carolina.: "Espacios de Silencio en MUMO". *El Porvenir*, Monterrey (Mexico), 23 de julio 1993.

GUASCH, Anna Maria.: "Pijuan torna a Barcelona". *Diari de Barcelona*, 22 de enero 1989.

- "Espais de Silenci". *Temps*, Valencia, 26 de abril 1989.

- "Hernández Pijuan, caminos por el espacio". *El Cultural ABC + Portada*, Madrid, 18 de enero, 2003.

GUIDIERI, Remo: *Laudaturque domus longos quae prospicit agros...*, Galería Joan Prats, Barcelona, 1999.

GUILLAMON, Julià: "Hernández Pijuan el sentiment del paisatge". *Avui del diumenge*, Barcelona, 24 de noviembre 1985.

GUTIERREZ, Fernando: *La Prensa*, Barcelona, 22 de enero 1963.

- *La Prensa*, Barcelona, 3 de noviembre 1964.

- *La Vanguardia*, Barcelona, 24 de febrero 1973.

- *La Vanguardia*, 10 de febrero 1979.

- *La Vanguardia*, 21 de febrero, 1971.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

G.N: "Die linien graben sich ins Bild wie Furchen in den Acker". *Frankfurter Neue Presse*. Frankfurt, 28 diciembre 1998.

G.M.:*Zeichen. Die Brücke, Villach, Austria*, nº. 24, diciembre 2001.

H, P: "Neuchâtel accueille Joan Hernández Pijuan, Longues fiançailles avec l'espace", Neuchâtel.

HASELDON, Ron: "Three Spanish Painters". *Time Out*, Londres, 6 de febrero 1991.

HERNANDEZ B, Gustavo: "J. Hernández Pijuan". *Diario Español*, Tarragona, 9 de noviembre 1985.

- "Hernández Pijuan". *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de abril 1979.

- "Exposición doble de Hernández Pijuan", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 29 de octubre 1981.

- "Hernández Pijuan". *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 19 de diciembre 1985.

- "Hernández Pijuan, últimos veinte años", *Ronda Iberia*, abril, 1992.

- "Hernández Pijuan: espacio, pigmento, color. *Batik* nº 42-43, Barcelona, mayo-junio 1978.

- *Artilugi* nº 4, Barcelona, 1978.

- Hernández Pijuan. *El País*, Madrid, 22 de febrero 1979.

- "Rum, pigment, farg". *Laletten* nº 3, Gotemburgo, 1985

- "El omnipresente paisaje". *El País*, Barcelona, 20 de abril 1985.

HERRANZ, Julio: "Hernández Pijuan vuelve a la isla con sus paisajes líricos. *Ultima hora*, Ibiza, 28 de junio 2002.

- "Son cuadros más coloristas y espontáneos que los de antes". *Ultima Hora Ibiza*, Ibiza, 29 de junio 2002.

- "Prefiero el paisaje hecho por el hombre que el de alta montaña". *Ultima Hora*, Ibiza, 13 de julio 2002.

HIERHOLZER, Michael: "Stille südliche Landschaften". *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt, 3 de diciembre 1998

HONNEF, Klaus: "Hernández Pijuan". Catálogo "Drei Positionen", *Galerie Mielich-Bender*, Munich, septiembre 1993.

HORNY, Henriette: "Gefühlsausbrüche in homöopathischen Dosen". *Kurier*, Austria, 16 marzo 1997.

HUBBARD, Sue: "Three Spanish Painters". *Time Out*, Londres, 6 de febrero 1991.

HUICI, Fernando: "Premios Nacionales de Artes Plásticas 1981". - *El País*, Madrid, 2 de noviembre 1982.

- "El elegant rumor de lo vegetal". *El País*, Madrid, 25 de febrero 1984.

HUTHER, Christian. "Haus, Baum und Weg. Main Echo Aschaffenburg", Aschaffenburg, 4 diciembre 1998 - *Vom Bild im Bild. Az Mainz*. Mainz, 10 diciembre 1998.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

- *Hernández Pijuan*. "Kunstforum #144" - marzo-abril, Frankfurt/Main.
- IBARZ, Mercé: "Hernández Pijuan enceta a París l'etapa de maduresa artística". *Avui*, Barcelona, 25 de noviembre 1983.
- IDOATE, María Luisa: "Exposición de la obra gráfica del artista catalán en el Museo de Bellas Artes de Bilbao". *Deia Cultura*, Bilbao, 10 de julio 1991.
- IGLESIAS DEL MARQUET, J.: *Diario de Barcelona*, 19 de enero 1965.
- *Diario de Barcelona*, 15 de febrero 1975.
- *Diario de Barcelona*, 5 de noviembre 1977.
- "Paisaje ayer y hoy: "Hernández Pijuan". *Diario de Barcelona*, 13 de abril 1979.
- "Joan Hernández Pijuan: grabador paradigmático". *Diario de Barcelona*, 13 de abril 1979.
- "El paisaje como tema pictórico en Hernández Pijuan". *Diario de Barcelona*, 7 de febrero 1981.
- IGLESIAS, José María: "Hernández Pijuan, esencializadas figuras". *Guadalimar*, Año XV, nº 104, diciembre-enero 1990.
- J.H.: "Hernández Pijuan, un viaje hacia la infancia". *El Mundo*, Madrid, 29 de noviembre 1989.
- JARAUTA, Francisco: "Pijuan: Pintura y Conocimiento". *Diario 16*, Madrid, 7 de enero 1995.
- JAUNIN, Françoise: "*Précipité de nature. 24 heures*", Lausanne, 22 de julio 2003.
- JIMÉNEZ, Pablo: "Pinturas y acuarelas de Hernández Pijuan en Nueva York". *Arte Internacional*, 8 de abril 1988.
- "Contención y firmeza en Hernández Pijuan". *ABC*, Madrid, 30 de noviembre 1989.
- La lección de Hernández Pijuan. *ABC de las Artes*, Madrid, 5 de febrero 1993.
- JOHNSON, Patricia C.: "Review", *Houston Chronicle*, 20 de febrero 1988.
- JOVER, Manuel.: "Hernandez Pijuan: silence et paysage". *Beaux Arts*, nº. 127, París -Octubre 1994.
- JUBERT, Quim.: "Hernández Pijuan plasma el silenci de la natura". *El 3 de Vuit*, Villafranca del Panedés, 28 septiembre 1990.
- JULIAN, Imma: "Hernández Pijuan o la evidencia del paisaje". *Gaceta del Arte*, Madrid, febrero 1975.
- "Conversación con Hernández Pijuan". *Gaceta del Arte*, Madrid, junio 1976.
- JUNCOSA, Enrique.: "El año de Hernández Pijuan". *El País*, Barcelona, 29 de marzo 1993.
- JUVE, E.: "El paisatge arquitectònic de la memòria en la pintura d' Hernández Pijuan. *El 3 de vuit*", Villafranca del Penedes, 21 de setiembre 1990.
- KLEIM, Paul: "Vieira da Silva et Pijuan". *Tribune de Genève*, 29 de abril 1974.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

- "Kompositionen aus Licht und Stille des Mittelmeers". *Art* nº7 Julio 1992.
- "Miradas de secano" (*Hernández Pijuan / Mercé Ibars*, *Còchlea* nº3, 1993. Barcelona.
- "Hernández Pijuan, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía", *El Punto*, Madrid, 5/11 de febrero 1993.
- "Joan Hernández Pijuan. Espacios de Silencio" *Epoca*, Madrid, 15 de febrero 1993.
- "Brice Marden y Hernández Pijuan en el Reina Sofía". *Crítica*, Madrid, marzo 1993.
- "Pijuan Espacios de – Silencio". *Crítica de Arte*, Madrid, 18 de marzo 1993 – "Repetir la mirada, pintura de Hernández Pijuan". *El punto de las Artes*, Madrid, 6 de junio de 1996.
- "Líneas dialogantes". *Primera mano*, Madrid, 14 de mayo de 1996.
- "Hernández Pijuan mostra nous paisatges Essentials". *Avui*, Barcelona 11 de septiembre 1996.
- "Pintor i degà d'una Facultat de Belles Arts. La Universitat UB. Barcelona, 1 octubre 1997.
- KRAFT, Martin: "Hernández Pijuan. Galerie Lutz and Thalmann, *Handelszeitung*, 13 octubre 199, Zurich.
- L.C.: "Hernández Pijuan: la pintura como provocación personal y juego sensual. *El Dia*. Zaragoza, 11 de diciembre 1985.
- "La pintura de Hernández Pijuan". *Arriba*, Madrid, 27 de febrero 1966.
- LABORDETA, Angela: "Los paisajes íntimos de Pijuan. *Diario 16*, 10 de mayo 1996, Zaragoza.
- LAMA, F. De: "Emociones desnudas". *Diario de Ibiza*, Ibiza, 29 de junio 2002.
- "Joan Hernández Pijuan". *Diario de Ibiza*, Ibiza 13 de julio 2002.
- LANC, Emil.: "Hernández Pijuan". *Le mensuel littéraire et poétique*, nº 205, septiembre 1992, Bruselas.
- LANGWALLNER, Hans: "Der Atem der stillen Sinnlichkeit". *Neu Kronen Zeitung*, Salzburgo, Austria. 16 marzo 1997.
- LARRAURI, Eva: "El Museo de Bellas Artes de Bilbao cataloga la obra gráfica de Hernández Pijuan". *El País*, Bilbao, 2 de agosto 1991.
- "Hernández Pijuan dice que con su pintura trata de conocerse a si mismo más que comunicar. *El País*, País Vasco, 24 de febrero 2001.
- "La simplicidad de Hernández Pijuan". *El País*, Bilbao, 3 de marzo 2001.
- LAZO, Mercedes: "Espacios de Hernández Pijuan". *Cambio 16*, Madrid, 20 de enero 1976.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

LLORCA, Pablo: "Joan Hernández Pijuan: el arte ha de tener misterio y tensión, que son valores esenciales. *Diario 16*, 16 al 20 de noviembre 1989.

- "Cuestión de equilibrios". *Diario 16*, Madrid, 24 de noviembre 1989.

LOGROÑO, Miguel: "Hernández Pijuan, espacio - paisaje - pintura - densidad". *Guadalimar*, Madrid, 27 de diciembre 1977.

- "Por unas gradaciones". *Papeles Plástica*, Avilés, octubre 1982.- "Hernández Pijuan". *Diario 16*, Madrid, 25 de febrero 1984.

LOPEZ RASO, Pablo.: "La pintura como paisaje". *Gente.- Diario 16*, Madrid, 28 de febrero 1993

LOPEZ, Núria: "Hernández Pijuan muestra 20 años de su pintura". *El Periódico*, Barcelona, 6 de febrero 1992.

LUJAN, Néstor: *El Noticiero Universal*, Barcelona, 11 de octubre 1958. Texto para el catálogo: *De la escuela de Barcelona*. Barcelona, 1959.

LUNA, José María: "Joan Hernández Pijuan". *Vivir en Andalucía*, agosto 2002.

M.A.R.: "Joan Hernández Pijuan: España es un país con luz de pintores muy sensual". *El Periódico*, Zaragoza 10 de mayo 1996.

M.M., A: "El món a través d'una finestra". *A'Quí*, l'Hospitalet de Llobregat, 7 de febrero 1992.

Mac ADAM, Barbara: "Joan Hernández Pijuan". *ARTnews*, vol. 90, nº 1, Nueva York, enero 1991.

MACIA, Albert.: "Entrevista. Hernandez Pijuan". *Avui-Art*, Barcelona, 19 de febrero 1992.

MADERUELO, Javier: "El sosiego de la contemplación", *El País (Babelia)*, Madrid, 15 de abril 2000.

- "Continuidad de la pintura. Relevos". *Babelia. El País*, marzo 2004.

MAESTRE, MIGUEL.: "El Arte no se enseña", (entrevista). *La Voz de la Rioja*, Logroño, 19 de marzo 1994.

MANGOSTA, Fixa: "La nova pintura i Hernández Pijuan". *Borra*, 2a. época, 1964.

MANZANO, Rafael: *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 15 de octubre 1958.

- *Solidaridad Nacional*, 22 de enero, 1963.

- *Solidaridad Nacional*, 12 de noviembre 1964.

- *Solidaridad Nacional*, 15 de febrero 1973.

MARIN-MEDINA, José: "Hernández Pijuan, naturaleza y construcción". *ABC de las Artes*, nº 166, Madrid, 6 de enero 1995.

- "Joan HJernández Pijuan Hacia Oriente", *El Cultural*, Madrid, 5 de abril 2000.

MARINA, Mercedes: "Libros: Hernández Pijuan". *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de mayo 1984.

MARSA, Angel: ", Barcelona, 18 de octubre 1985.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

- "El Correo Catalán", 16 de noviembre 1968.
- *El Correo Catalán*, 17 de febrero 1973.
- *Jano Medicina*, Barcelona, nº 227, mayo 1976.
- *Jano Arquitectura*, Barcelona, nº 39, julio – agosto, 1976.
- MARTI GOMEZ, José.: "Hernández Pijuan - El diario de un reportero", *La Vanguardia*, Barcelona 4 de mayo 2000.
- MARTIALAY, Julieta.: "Hernández Pijuan lleva al CARS su visión del Paisaje". *El Observador*, Barcelona, 2 de febrero 1993.
- MARTIN Marta E. "Una ventana abierta. Hernández Pijuan, paisajista abierto". *Gara*, 2001 eko martxoaren 17 a Bilbao.
- MAS, M.José.: "Hernández Pijuan Grabador" - 4/12, nº.2, Barcelona.
- MAS PEINADO, Ricard: "Si la patria sólo fuera la pintura". *La razón*, Madrid, 24 de enero 2003.
- MATARO, Aleix: "Joan Hernández Pijuan inicia un recorrido por su pintura en el Macba". *ABC - Cataluña*, 22 de enero 2003.
- MATHONET, Philippe: "Pijuan un triple hommage, gravures, peintures et dessins: 25 ans de creation ". *Journal de Geneve*, Ginebra, 4 de abril 1979.
- "Hernández Pijuan". *Journal de Geneve*, Ginebra, 30 de octubre 1984.
- MAYEUR, Catherine: " Le paysage retrouvé. La Réponse Imprévue". *L'info critique des Arts Plastiques*. París, marzo-abril 1995.
- MENDIRY, Roberto.: "Joan Hernández Pijuan muestra en Pamplona sus paisajes esenciales". *Diario de Navarra*, Pamplona, 4 de mayo 1999.
- MENTZ, S.: "Pijuan, un pintor actual". *Diario do Noticias*, Brasil, 6 de marzo, 1966.
- MERINO, José Luis: "Esquematismo y comunicación". *El País*, País Vasco- Bilbao, 5 de marzo 2001.
- MIRALLES, Francesc: *L'època de les avantguardes 1917-1970*. *La Historia de l'Art Català*, volumen VIII, Edicions 62, Barcelona, 1983.
- MISAR, Grete: "Die Kraft der Symbole". *Kleine Zeitung*, Leitung, 10 de agosto 1990.
- MOLET, Carmen: "Hernández Pijuan, un enamorado del papel en su obra pictórica". *La Mañana*, Lleida, 22 de abril 1984.
- MOLINA, Angela: "Joan Hernández Pijuan: Mi pintura es silencio", *ABC Cultural*, Madrid, 1 de marzo 2000.
- MOLINA ALONSO, Oscar. "Joan Hernández Pijuan. Todas las gamas del blanco al negro". *La Razón*, Madrid, 29 de noviembre 2002.
- MOLINS I NUBIOLA, Miquel: "Texto para el catálogo de la exposición en la Galería Joan Prats", Barcelona, noviembre - diciembre 1985. Reproducido en *Guadalimar*, nº. 85, año XI, 1985.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

- "Hernández Pijuan". "Texto para el catálogo de la exposición Pintura 1972-1992 en el Centro Cultural Tecla Sala" de L'Hospitalet de Llobregat, febrero- mayo 1992.

- "Sensación y lugar en la pintura de Hernández Pijuan". Texto para el catálogo de la exposición "Sensación y lugar", itinerante por: Casa del Cordón. Caja de Ahorros Municipal de Burgos, Burgos; Palacio de los Condes de Gabía. Granada; Sala Amos Salvador, de Cultural Rioja. Logroño.

MOLLAR, P.: "Hernández Pijuan". *Revist Gal-Art*, nº 44, noviembre 1987.

MOLLEDA, Mercedes: *Artes* nº31, febrero 1963. "Pictures on exhibit, Nueva York", marzo 1975.

MONSEL, Philippe: "en passant par Comiols", *Point Art. Le journal trimestral du Cercle d'art*, nº. 7, París, 1992.

MONTAGUT, Albert: "Hernández Pijuan expone en Nueva Cork", *El País*, Madrid, 5 de noviembre 1986.

MONTSECH, Daniel: "El paisatge interior". *Butxaca*, marzo 2003.

MORALES, Montserrat. "Joan Hernández Pijuan". *Cavall Fort*, núm. 972, 2003, Barcelona.

MORENO GALVAN, José Ma.: "Introducción a la pintura actual", *Publicaciones españolas*, Madrid, 1960.

- *Pintura española, última vanguardia*, Ed. Magius, Madrid, 1969.

- *Triunfo*, Madrid, 20 de abril 1974.

MORER ROYO: *Andalán*, Zaragoza, nº 90, 1 de junio 1976.

MOURE, Gloria: "Hernández Pijuan", *Flash Art*, Milán, marzo - abril 1979.

- "Hernández Pijuan", *Batik*, Barcelona, nº 59, enero - febrero 1981.

MOYA, Eva: "Paisatges ordenats". *El Periódico*, Barcelona, 24 de enero 2003.

MOZO, Paloma.: "El Reina Sofía expone la obra de los últimos veinte años del pintor Joan Hernández Pijuan". *El Norte de Castilla*, Valladolid. 3 de febrero 1993.- *La verdad*, Murcia, 2 de febrero 1993.

MULLADY, T.: *Daily Telegraph*, Londres, 4 de setiembre 1973.

MUNNE, Antoni: "La pintura, desde dentro", *El País*, Barcelona, 15 de noviembre 1985.

MUÑOZ, Jorge: "Hernández Pijuan, inventor de iconos", *Inversión*, Madrid, 5 de mayo 2000.

- "Vanguardistas caros pero seguros para la Navidad". *Inversión*, Madrid, 20 de diciembre 2002.

MUÑOZ CESARI, F.: "Pintura pintada", *Europa Sur y Diario de Cádiz*, 27 de abril 2000.

MUÑOZ GARCIA, P.: "Hernández Pijuan, agrimensor de espacios", *Gaceta del Arte* nº 52, Madrid, 30 de noviembre 1975.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

MYLOS (Sebastia Gasch): "En el taller de los artistas", *Destino*, Barcelona, 29 de octubre 1956.

NAROTZKY, Susana: "Paisaje y espacio en Hernández Pijuan", *El País*, Madrid, 12 de marzo 1983.

NAVARRO ARISA, J. J.: "Hernández Pijuan expone 60 obras en Barcelona", *El País*, Barcelona, 13 marzo 1985.

- "Joan Hernández Pijuan, el jardinero fiel. *EL Cultural del Mundo*, Madrid, 26 de enero 2003.

- "Un lloc on tornar". *Avui*, Barcelona, 30 de enero 2003.

NAVARRO, Blanca: "Joan Hernández Pijuan, repetir la mirada". *Arte y parte*, nº 2, Madrid abril-mayo 1996.

NAVARRO, Mariano.: "Joan Hernández Pijuan. Paisages intimos". *Dominical del El País*, 12 de junio 1994.

- "Detrás del ciprés está la montaña". Texto para el catálogo de la exposición "Detrás del ciprés está la montaña" en la galería *Soledad Lorenzo*, Madrid, noviembre-diciembre 2002.

NUÑEZ, Mario.: "Me interesa mucho el paisaje: Hernández Pijuan" *El Porvenir*, Monterrey (Mexico), 29 de julio 1993.

OKARIZ, A. "Grabados de Hernández Pijuan en el Museo de Bellas Artes, *Egin*, Bilbao, 10 de julio 1991.

OLIVA, José: "Hernández Pijuan muestra en el Macba la evolución de su obra". *Diario de Noticias*, Pamplona, 22 de enero 2003.

OLIVER, Conchita.: "Hernández Pijuan, observador del paisatge". *Avui*, Barcelona, 12 de septiembre 1993.

- "Hernández Pijuan", *Avui*, Barcelona, 13 de julio 2000. – "El paisatge sentit d'Hernández Pijuan", *Avui*, Barcelona, 6 de diciembre 2001.

ORTEGA, Pilar. "Hernández Pijuan: no soy capaz de entender algunas obras mías". *Ya*, Madrid, 2 de febrero 1993.

OSSIACH, Stiff: "Hernandez Pijuan", *Einblicke-Ausblicke* nº 2, Viena, agosto 1990.

OBIOLS, Isabel: "Un día entre galets, carn d'olla y turrones". *El País*, Barcelona, 25 de diciembre 2001.

P.A: "Hernández Pijuan: Con esta muestra homenajeo a Blanca". *La Opinión*, Murcia, 18 de noviembre 2000.

P.,R.: "Espacios de Silencio..", *El Nuevo Lunes*, Madrid, 15 de febrero 1993.

P.P.A.: *Hernández Pijuan. Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 23 de mayo 1996

PARCERISAS, Pilar: "Hernández Pijuan: 50 años", *Guadalimar* nº 56, Madrid, enero 1981.

- "Perfil d'un artista", *Avui*, Barcelona 11 de agosto 1985.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

- "Hernández Pijuan i el palpitant dels temps", *Avui del diumenge*, Barcelona, 1 de diciembre 1985.

- "Un diàleg amb el paisatge", texto para el catálogo de la exposició a ESPAIS (Centre d'Art Contemporani), Girona, 1987.

- "Hernández Pijuan i el paisatge com a esdeveniment plàstic", *Avui*, Barcelona, 25 de octubre 1987.

- "Hernández Pijuan: paisatges en verd i ocre", *Avui*, Barcelona, 22 de enero 1989.

PAREDA, Rosa Maria: "Abierta en Madrid la exposición colectiva de los 5 premios nacionales de artes plásticas", *El País*, Madrid, 28 septiembre 1982.

PÁRRAGA, I: "Hernández Pijuan presenta su talento en 70 de sus obras". *La Tribuna*, Marbella 27 de julio 2002.

PARREÑO, J.M.: "Hernández Pijuan", *El Cultural*, Madrid, 8 de noviembre 2000.

PASCUAL, Pere: "Hernández Pijuan, batecs a flor de pel", *Zerovuittresquaranta*, Vilassar de Mar, julio y agosto 1996.

- "La falsa simplicitat". *Cap Gros*, Mataró, juliol 1996.

PATIÑO, Antón.: "Los Signos-Raíz", texto para el catálogo de la exposición "Memoria de Paisaje", en la Sala Isaac Díaz Pardo del Auditorio de Galicia. Santiago de Compostela, junio-julio 1994.

PERERA, Marga.: Hernández Pijuan. *El Guía*, nº 19 abril/mayo 1993.

PEREZ, Luis Francisco: "Joan Hernández Pijuan", *Lápiz* nº 56, Madrid, febrero 1959.

- "La mejor práctica", texto para el catálogo de el IX Salón de los 16, 1960.

- "Los autores del IX Salón de los 16", *Diario 16*, Madrid, 25 de noviembre 1989.

PEREZ HERNANDO, Rafael: "Casi un cuento y Joan Hernández Pijuan". Textos para "Joan Hernández Pijuan. Obra sobre papel (1987-2002)", Madrid diciembre 2003.

PERMANYER, Lluís: "El rigor y la lírica", *La Vanguardia*, Barcelona, 17 de noviembre 1971.

- "Hernández Pijuan: Mis paisajes son reales, humanos", *La Vanguardia*, Barcelona, 4 de junio 1976.

- "Hernández Pijuan. La pasión por la obra bien hecha". *La Vanguardia*, Barcelona, 28 de enero 1979.

- "La fuerza del paisaje", *La Vanguardia*, Barcelona, 14 de agosto 1985.

- "Los paisajes de Hernández Pijuan", *Jano*, Barcelona, 12-17 enero 1986.

- "Un paisaje callado". *La Vanguardia*, 28 de enero 2003.

PERUCHO, Joan: *Destino*, Barcelona, 26 de enero 1963.

- *Destino*, Barcelona, 12 de diciembre 1964.

PIC: "Espetec final", *Crónica de Mataró*, Mataró, 29 de julio 1996.

PINELLI, R.: *Artecasa*, nº 61, Milán, julio 1965.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

PLANAS, Antoni.: "Mi pintura ha evolucionado hacia la síntesis y el uso de un lenguaje claro". *Ultima hora*, Palma de Mallorca, 27 de octubre 1998.

POLACZECK, D.: "Neue Zeit", Graz, 9 de mayo 1968.

PONS, Agustí.: "Figures, Paisatges. Hernández Pijuan, Joan". *Avui*, Barcelona, 19 de noviembre 1992.

POPESCU, Valentin: "Jinete" n.º 13, 14, 27y 28, año 1964.

PRADOS DE LA PLAZA, F.: "Hernández Pijuan, retorno a una realidad inmediata", *Arriba*, Madrid, 27 de febrero 1966.

PRIBIL, H.G.: "Dorner, Pijuan und Aborigines". *Wiener Zeitung*, Viena, Austria 27 marzo 1997.

PRISCILLE, D.: *La Suisse*, Ginebra, 9 de mayo 1974.- "Hernández Pijuan", *La Suisse*, Ginebra, 29 de marzo 1979.

PUIG, Arnau: "Hernández Pijuan: las áreas barridas por la luz", *Guadalimar*, n.º 9, Madrid, enero 1976.

- "Hernández Pijuan", *Artes Plásticas*, n.º 6, Barcelona, marzo 1976.

- Las artes plásticas (1939-1982), *La Vanguardia*, Barcelona, 2 de mayo 1982.

- "La pintura del ambiente sin más", *Papeles Plástica*, Avilés, octubre 1982.

- Una imatge del món formós dintre de l'ull nostre, *Avui*, Barcelona, 31 de marzo 1985.

- "Del espacio objetivo y del espacio subjetivo", *Dossier Guadalimar*, n.º 39, Madrid, febrero 1979.

- "La distensión de Hernández Pijuan", *ABC*, Barcelona, 29 de noviembre 2001.

QUERALT, Rosa: "Centenari Centre Excursionista de Catalunya. Homenatge dels artistes catalans", Ed. Martí March, Barcelona 1976.

- (con MIRALLES, Francesc): "En torno al grabado catalán de posguerra", *Estudios Pro Arte*, n.º 10, Barcelona, abril -junio.- 1977.

- Texto de un catálogo para la Feria de Arte de Washington y la Galería Vandrés de Madrid, 1978.

- "Hernández Pijuan, grabador", *Cuadernos Guadalimar*, n.º 9, Madrid, 1978.

- "Encuentro con el paisaje", *Batic*, n.º 47, Barcelona, enero-febrero 1979.

- "Conversa amb Hernández Pijuan a Hernández Pijuan. Obra gràfica 1954-1980", Edicions Polígrafa, S.A., Barcelona, 1981.

- Texto para el catálogo de la exposición al Centre d'Estudis Catalans de París y en el Musée Puig -C.D.A.C.C.- de Perpiñan diciembre 1983 y enero 1984.

REVUELTA, Laura: "Entre padrinos y apadrinados. Relevos: Broto/Coromina y Hernández Pijuan/ Nico". *El Cultural*, marzo 2004.

RIBAL, Pilar.: "La serena madurez de Hernández Pijuan, en el Centre Pelaires. *El Mundo/El día de Baleares*, Palma de Mallorca, 27 de octubre 1998.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

- "La pintura labrada de Hernández Pijuan". *El Mundo*, Palma de Mallorca, 15 de noviembre 1998,
- "El pintor de la historia de la humanidad". *El Mundo-El Día de Baleares*, Palma, 29 de mayo 2002.
- RIBET, Oriol: "Una visita de categoría". *El Punt*, Mataró, 24 de junio 1996.
- RICHTER, Wolfgang: "Von der Kunst des Sehens". *Salzburger Nachrichten*, Salzburgo, Austria. 18 marzo 1997.
- "Ein Wek von grober innerer Ruhe". *Salzburger Nachrichten*, Salzburgo, 22 de abril 2000.
- RIPOLL, Joan: "Pintura i pensament", *Diari de Sabadell*, 22 de febrero 2003.
- "Joan Hernández Pijuan", Texto para el catálogo de la exposición "Joan Hernández Pijuan 1958-2003" *Acadèmia Belles Arts, Sabadell*. Diciembre 2004 – enero 2004.
- RIVIERE, Margarita: "De carne y hueso. Juan Hernández Pijuan". *La Vanguardia* Barcelona, 9 de enero 1997.
- ROBERT, Guy: "Nouvelle école espagnole", *Vie des Arts*, nº 27, París, verano 1962.
- RODRIGUEZ, Angel Antonio: "Paisajes vividos, calidad y prestigio y delicadeza en distintos soportes". *El Comercio*, 16 de diciembre 1999, Oviedo.
- "Hernández Pijuan. 1987-19992. *Cultural de La voz de Avilés*. *El Comercio*, diciembre 1999.
- "La mirada sobre el cuadro. Asturias Plastica", *La mirada crítica* de Gijón, junio 2002.
- RODRIGUEZ AGUILERA, Cesáreo: *La Vanguardia*, Barcelona, 13 de mayo 1971.
- *La Vanguardia*, Barcelona, 13 de mayo 1971.
- *Diario de Barcelona*, Barcelona, 16 de mayo 1971.
- RODRIGUEZ CRUELLS, Modest: "Hernández Pijuan", *Revista Europa*, Barcelona, febrero 1963.
- *Canigó*, Figueres, 24 de febrero 1973.
- *Batik*, nº 24, *Diario*, Barcelona, abril 1976.
- RODRIGUEZ, Gabriel: "Hernández Pijuan: la lírica del silencio". *Diario Montañés*, Santander, 6 de julio 1993.
- "Paseo por la obra de Hernández Pijuan". *El Diario Montañés*, Santander, 1 de julio 1995.
- RODRIGUEZ, Ramón: "El aire no le bastaba. Ahora notaremos el viento", *Papeles Plástica*, nº 39-P, Avilés, 5-22 de octubre 1982.
- "Hernández Pijuan: la exacta sencillez del maestro", *Papeles*, Casa Municipal de Cultura, Avilés, diciembre 1989.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

ROJAS, Carlos: "Dos encuentros con Hernández Pijuan, *El Noticiero Universal*, Barcelona, 5 de agosto 1970.

ROMA, Valentín: "Pintar desde la mirada; mirar desde la pintura". Texto para el catálogo de la exposición itinerante, *Sentimiento de paisaje. 1976-1998*, en la *Galleria Credito Valtellinese. Refettorio delle Stelline*, Milán- 18 de junio - 9 de agosto 1998 y la *Kunstverein* de Frankfurt, 27 de noviembre - 4 de enero 1999.

- *Hernández Pijuan. Colección Galería de Arte Contemporáneo*, Ediciones Altaya y Planeta De Agostini, Barcelona, 1999.

- Reproducido en el catálogo de la exposición "Hernández Pijuan. 1987-1999" en el Palacio de Revillagigedo. Caja de Asturias, Gijón. 3 de diciembre 1999 - 13 de febrero del 2000.

- "La memoria del pintar. Una aproximación a la obra de Hernández Pijuan", Texto para el catálogo de la exposición itinerante, "Volviendo a un lugar conocido... Hernández Pijuan 1972-2002", en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona Macba, 21 de enero al 23 de marzo 2003; Musée d'Art et d'Histoire de Neuchatel del 14 de junio al 14 de septiembre 2003; Konsthalle Malmö del 5 de noviembre 2003 al 8 de febrero 2004, Museo... de Bolonia del 16 de abril al 7 de junio 2004.

ROMERO, Luis: "Exposiciones en Cadaqués, *La Vanguardia*, Barcelona, 17 de octubre 1981.

ROS, Cristina.: Entrevista. "He vivido tres muertes de la pintura y no me ha preocupado". *Diario de Mallorca*, 23 de julio 1994.

ROSA, Fanny Da: "Joan Hernández Pijuan, parla de pintura." *L'Eco de Sitges*, 13 de julio 2002.

RUBIO NAVARRO, Javier: *El Noticiero Universal*, Barcelona, 19 de febrero 1981.

- "Lo nuevo para quien quiera verlo", *Guía del Ocio*, nº 169, Barcelona, 19 de febrero 1981.

- "Los temas y su argumento", *El País*, Madrid, 28 de febrero 1981.

R., M: "Joan Hernández Pijuan, en la Galería Colón XVI de Bilbao. *Deia*, Bilbao, 24^o Otsaileren, 2001.

RUBIO NOMBLOT, Javier: "El paisaje vivido", *ABD Cultural*, Madrid, 1 de abril 2000.

- Hernández Pijuan: la percepción del paisaje. *El Punto de las Artes*, Madrid, 29 de noviembre 2002.

S.J: "Le paysage intime est dans la peinture", *La Liberté*, Friburgo, 5 de julio 2003.

SAENZ DE GORBEA, Xabier: "Evocación de gestos y signos plásticos", *Deia*, Bilbao, 8 de septiembre 1991.

SAINZ, J.: "Joan H. Pijuan: "La pintura no es para hacer bonito, sino para dar sentido". *La Rioja*, 19 de marzo 1994.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

SAIZ, J.: "Sensación y Lugar, una muestra pictórica de Hernández Pijuan. *Diario de Burgos*. 28 de octubre 1993.

- "Hernández Pijuan, el vacío de lo lleno". *Diario de Burgos*, 30 de octubre 1993.

SALABERT, P.: "Hernández Pijuan, temporalidad una síntesis de la pintura", *Artes Plástica*, Barcelona, abril 1979.- (D) efecto de la pintura, Anthropos, Editorial del hombre, Barcelona 1985.

SALES, Enric: "El paisaje en Hernández Pijuan", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 23 de marzo 1985.

SALUDES, Isabel: "Hernández Pijuan, un diàleg amb la pintura", *Serra d'Or*, nº 322-323, Montserrat, julio-agosto 1986.

SANCHEZ CAMARGO: *La Vanguardia*, Barcelona, 23 de diciembre 1963.

SANCHEZ COSTA: "La valoración del espacio", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 3 de febrero 1973.

SANCHEZ FRIERE, Raquel: "Un rincón de la intimidad de Hernández Pijuan". *Diari de Tarragona*, 22 de febrero 2003.

SANCHEZ MARTIN: "Hernández Pijuan o la informa sometida a la estructura". *Goya*, nº 71, Madrid, abril 1966.

SANCHEZ, A.: "Hernández Pijuan, pintor de hoy", *Gaceta Ilustrada*, Madrid, 2 de febrero 1962.

SANCHEZ SERRANO, Leticia: "Joan Hernández Pijuan exhibe su mundo creativo en Marbella, *Sur*, Marbella 26 de julio 2002.

SANMIGUEL, David.: "La evolución artística de Hernández Pijuan", *El Guia*, abril/mayo 1992.

SANTA ANA, Mariano de: Entrevista. "No es posible olvidar la Historia del Arte al pintar", *La Provincia. Diario de las Palmas*, Lanzarote, 10 de junio 2000.

SANTOS TORROELLA, Rafael: "La peinture a Barcelona", *Aujourd'hui*, nº 52, París, 1961.

- Texto para el catálogo de la exposición en el Ateneo de Madrid, 1961.

- "El esencialismo pictórico de Hernández Pijuan", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 23 de enero 1963.

- Esencia y expresión en la pintura de Hernández Pijuan, *El Noticiero Universal*, Barcelona, 4 de noviembre 1964.

- *Del románico al pop-art*, Ed. E.D.A.S.A., Barcelona, 4 de noviembre 1965.

- "El Silencio de las cosas", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 13 de enero 1968.

- "Hernández Pijuan y una arguimensura pictórica", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 13 de febrero 1973.

- Texto para catálogo Londres 1973.

- *El Noticiero Universal*, Barcelona, 4 de febrero 1975.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

- *El Noticiero Universal*, Barcelona, 30 de marzo 1975.
- "El paisaje en Hernández Pijuan", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 9 de febrero 1979.
- "Los paisajes de silencio de Hernández Pijuan", *Destino*, Barcelona, 15 de febrero, 1979.
- "Pintura i paisatge d'Hernández Pijuan", texto para el catálogo de la exposición en las salas de "La Caixa de Barcelona", marzo-abril 1985.
- "Pintura y paisaje en Hernández Pijuan", texto para el catálogo de la exposición a la Sala Luzán, Zaragoza, enero 1986.
- "Hernández Pijuan", *ABC de las Artes*, 2 de febrero 1989.
- SARRIEGUI, José M^º. "Hernández Pijuan: acotando el vacío", *Ultima Hora*, Palma de Mallorca, noviembre 1987.
- SCHNEIDER, Sabine: "Claude Hirsch: l'art est une suite de ruptures", *Tribune des Arts*, Ginebra, 18 de octubre 1980.
- SEGUI, J.LI.: "Hernández Pijuan: pintura o/y dibujos", *Guadalimar*, nº 33, Madrid, junio 1978.
- "Encuentros en un paisaje", *Dossier Guadalimar*, nº 39, Madrid, febrero 1979.
- "Obras acabadas en el momento preciso", *Papeles Plástica*, Avilés, octubre 1982.
- SELVA, B.: "Un pintor con vocación", *Inquietud artística*, nº 25, Vic, junio 1962.
- SERRA, Catalina: "El cuadro no es tanto...", *Ultima hora*, Palma de Mallorca, 31 de octubre 1987.
- "El cuadro de la sema", Palma de Mallorca, octubre 1987.
- "Joan Hernández Pijuan rechaza que pintura e imagen sean equivalentes", *El País*, Madrid, 10 de abril 2000.
- "Nunca ha entrado en mis planes instituir una fundación con mi nombre". *El País*, Barcelona, 26 de noviembre 2001.
- "Joan Hernández Pijuan. Entrevista en Barcelona Metròpolis Mediterrània", Barcelona, febrero –abril 2003.
- SERRANO, Fernando. "Hernández Pijuan inaugurará la temporada en la galería Cyprus Art", *ABC Catalunya*, Barcelona 6 de junio 2000.
- SERRAT, Jordi. "Hernández Pijuan exposa el seu paisatge al baix Empordà", *Avui*, 19 de junio 2000.
- SIERRA, Rafael.: "Las crisis ayudan a limpiar". *El Mundo*, Madrid, 2 de febrero 1993.
- SIMONI, Serena: "Hernández Pijuan", *Galleria Studio G7*, Bolonia, *Tema Celeste* nº. 81.
- SITJES, Fina: "El paisatge, memòria pictòrica". *Regió 7*, Maresme, 2 de marzo 2003. *Y El Ciervo*, 13 de marzo 2003.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

SOLA-MORALES, Ignasi de: "Sobre la pintura de Joan Hernández Pijuan" Texto para el catálogo de la exposición "Premios Nacionales de Artes Plásticas 1981", Madrid 1982.

SOLANA, Guillermo: "Odas elementales de Hernández Pijuan". *El Cultural*, 21 de noviembre 2002.

- "Odas elementales de Hernández Pijuan". *El Cultural del Mundo*, 21 de noviembre 2002.

SORIA Txema: "Arte en familia". *El Coreo*, Bilbao, 25 de febrero, 2001.

SOURBES, P.: "Vers une école catalane", *Arts*, nº 994, París, 24 de febrero 1965.

SPIEGEL, Olga: *Quince años marcados por el paisaje*, *La Vanguardia*, Barcelona, 11 de mayo 1985.

- "H. P. fidelidad a unas constantes", *La Vanguardia*, Barcelona, 19 de enero 1989.

- "He querido hacer del vacío el protagonista oficial del cuadro", entrevista, *La Vanguardia*, Barcelona, 7 de febrero 1992.

- "He sido independiente, y mi obra depende de mí más que de lo que pasa en el mundo", entrevista. *La Vanguardia*, Barcelona, 2 de febrero 1993.

- "Hernández Pijuan vuelve a exponer en Barcelona, después de cinco años". Galería Joan Prats, *La Vanguardia*, 27 diciembre 1997.

- "Hernández Pijuan muestra su pintura despojada en dos galerías". *La Vanguardia*, exposición en la galería Joan Prats de Barcelona, noviembre 2001. Barcelona 16 de noviembre 2001.

- "Descubrir a Hernández Pijuan", *La Vanguardia*, Barcelona, 22 de enero 2003.

STANK, Frieda: "Pijuan Ausstellung in der Stiftsgalerie, Meister der Reduktion". *Kronen-Zeitung*, Austria 14 de agosto 1990.

- "Pijuan", *Kronen-Zeitung*, Viena, 15 de diciembre 2001.

SUCUNZA, Isabel: "Entrevista", *Guía del ocio*, Barcelona, del 14 al 20 de febrero 2003.

- "Derecho de abstracción", *Guía del ocio*, Barcelona, 31 de enero 2003.

TATAY, Helena: "Aprender y olvidar". Texto para el catálogo de la exposición en la Galería Joan Prats de Barcelona.

TERREROS Andreu, Carmen: "Repetir la mirada una interpretación personal del paisaje pictórico" *Aragón empresarial*, Zaragoza, junio 1996.

THIERRY, Jean: *Midi-Libre*, Perpinyà, 7 de febrero 1965.

- "Splendeur picturale d'Hernández Pijuan", *Midi-Libre*, Perpiñan, 10 de enero 1984.

THOMAS, Gilda: "Hernández Pijuan", *Art Press*, París, marzo 1984.

- "Hernández Pijuan", *Vision sur les Arts*, nº 152, París, marzo 1984.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

TORRES I ESTRADE, Jaume: "La pintura reflexiva d'Hernández Pijuan", *El Temps*, València, 6 de febrero 1989.

TOURNE, Léopold: "Echanges catalans autour de Hernández Pijuan", *Midi Libre*, Perpignan, 6 de enero 1984.

TRENAS, Julio: "El infinito estético de Hernández Pijuan", *La Vanguardia*, Barcelona, 18 de diciembre 1971.

TUDELILLA, Chus: "Paisaje emocional". *El Periódico de Aragón*, Zaragoza, 30 de mayo 1996.

- Texto para el catálogo de la exposición "Paisatges essencials" en la sala de exposiciones de la Fundació CaixaManresa, Manresa- septiembre 1996.

TUR, Pep: "En recuerdo de una vieja amistad". *Ultima hora*, Ibiza 14 de julio 2002.

- "Micus y Pijuan, juntos". *Es Diari*, Ibiza 14 de julio 2002.

URIA, Lluís: "Joan Hernández Pijuan. Número 25 de la lista del PSC". *El País - Quadern*, Barcelons 4 de mayo 1995.

UBERQUOI, Marie-Claire: "Una muestra revisa en el Macba las tres últimas décadas de pintura de Joan Hernández Pijuan". *El Mundo- Catalunya!*, 22 de enero 2003.

U, J: "Hernández pijuan y la semántica", *El Mundo*, Bilbao, 3 de marzo 2001.

VAL, Tomas.: "Hernández Pijuan, el conocimiento del arte. *Diario 16*, Burgos, 30 de octubre 1993.

VALLES ROVIRA, Josep: *Canigó*, Figueres, enero 1961.

- *Canigo*, Figueres, mayo 1963.

- *Tele-exprés*, Barcelona, 9 de febrero 1973.

- *Tele-Exprés*, Barcelona, 4 de febrero 1975.

- "Un Hernández Pijuan muy depurado", *Tele-Exprés*, Barcelona, 9 de febrero 1979.

- *Gal-Art*, nº 13, Barcelona, abril 1985.

VARGAS, D.A.: *Midi-Libre*, Perpignan, 23 de enero 1963.

- *Vision sur les Arts*, nº 27, Montpellier, 1963.

VELA JIMENEZ, M.: "Hay muchas formas de espacio", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 16 de febrero 1973.

VIÇENS, Francesc: Texto para el catálogo de la exposición en la Galería Ciento, Barcelona, marzo 1976.

- "Hernández Pijuan: elevando continuamente la dificultad del ejercicio", *Papeles Plástica*, Avilés, octubre 1982.

VIDAL, Jaume: "Art Català d'Avui", *El Observador - Set Dies*, Barcelona, 14 de junio 1992.

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

- "La pintura es un caminar en tu propia obra", *El Observador*, Barcelona, 6 de febrero 1992.

- "Un buen monotipo". *Bulevar de las artes. El País – Cataluña*, Barcelona 17 de julio 1995.

- "Hernández Pijuan", *El País (Quadern)*, Barcelona, 6 de julio 2000.

- "El Macba presenta un recorrido por el paisajismo abstracto de Hernández Pijuan". *El País-Catalunya*, 22 de enero 2003.

- "Abstracción figurativa". *El País, Agenda*, Barcelona, 23 de marzo 2003.

VIDAL OLIVERAS, Jaume: "Hernández Pijuan, menos es más". *El Cultural del Mundo*, Madrid, 19 diciembre 2001.

- "Hernández Pijuan, la esencia de la pintura". *El Cultural del Mundo*, Madrid 30 de enero 2003.

VILA SANJUAN, S.: "Hernández Pijuan, radiografía de un pintor minucioso", *El Correo Catalán*, Barcelona, 27 de noviembre 1981.

VILASECA, Sandra: "L'art en llibertat és establir un diàleg, no una idea fixa (entrevista), *El 9 Nou*", Vic 11 de març 1996.

VILLAR, A. del: "Hernández Pijuan", *Bellas Artes 75*, nº 39, Madrid, febrero 1975.

VILLARREAL, Roberto.: "Una puerta de entrada hacia un paraíso de belleza escondida". *Diario de Burgos*, 9 de noviembre 1993.

VIVES, Rosa.: "Estampas de quietud y silencio...". Texto para el catálogo de la exposición de obra gráfica "Hernández Pijuan" en la Sala d'exposicions del Museu de la Ciutat Casa de Polo, Vila-Real, 2 de septiembre al 15 de octubre 1995.

VV.AA.: *L'art català contemporani*, Ed. Proa, Barcelona, 1972.

- *Hernández Pijuan*, colección Maestros actuales de la pintura y escultura catalanas, nº. 11, Ed. Gran Enciclopedia Vasca, Barcelona, 1975.

- *Skyra Annual 76*, Ginebra 1976.

- "París tendrá la primicia de la nueva pintura de Hernández Pijuan", *La Vanguardia*, Barcelona, 25 de noviembre 1983.

- *La década de los 70*, Casa Municipal de Cultura, Avilés. Colección "La Caraba", 1982.

- "Hernández Pijuan expone en París", *El Periódico*, Barcelona, 30 de noviembre 1983.

- Les processus de Pijuan, *Midi-Libre*, Perpignan, 3 de enero 1984.

- "Paisaje interior". *Ronda Iberia*, marzo 1993

- "Hernández Pijuan: Silencios blancos", *El Punto de las Artes*, 31 de marzo al 6 de abril 2000.

- "Hernández Pijuan. Como en la pintura". *Galería Antiquaria*, Madrid, Diciembre 2000

EL ESPACIO PICTÓRICO EN LA OBRA DE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

- "Lyrisch-abstrakte Länderein". *Observer*, Salzburgo, 20 de marzo 2000.

WAT, Pierre.: "Joan Hernández Pijuan Creuse son sillon" *Beaux Arts*, París, núm. 174-noviembre 1998.

WEIERMAIR, Peter; "Frase su H. Pijuan" Texto para el catálogo de la exposición itinerante, *Sentimiento de paisaje.1976-1998*, en la Galleria Credito Valtellinese. Refettorio delle Stelline, Milán- 18 de junio - 9 de agosto 1998 y la Kunstverein de Frankfurt, 27 de noviembre 1998 - 4 de enero 1999.

- "Überlegungen zu den Zeichnungen von Pijuan". Texto para el catálogo de la exposición "Dibujos 1972-1999" al Rupertinum Museum de Salzburgo, marzo-abril 2000.

- "La (imposible) enseñanza de la pintura", *El mundo*, Madrid 10 de abril 2000.

- "Joan Hernández Pijuan ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, *La Vanguardia*, EFE, 2000.

WESCOTT, Hanne: "Malen, eine Reise ins Unbekannte" (Pintura, un viaje a lo desconocido). Texto para el catálogo de la exposición Bilder-Landschaften (Pintura-Paisaje) en la Galerie Renate Bender de Múnich del 7 de marzo al 30 de abril, 2000.

- Texto para el texto de la exposición en la galería Academia, Salzburgo, marzo-abril, 2000.

- "Räume der stille". *Parnass*, Viena, marzo-abril 2000.

WILLIAMS, Sheldow: "Gallery going in Barcelona", *Studio Internacional*, nº 854, Zurich, junio 1964.

WOLF, Robert: "Lang der Landschaft". *SVZ*, Salzburgo, 30 de marzo 2000,

WOLFF, Thomas.: "Die Landschaft der Erinnerung". *Frankfurter Rundschau*, Frankfurt, 6 enero 1999.

- "Klang der Landschaft". *SVZ*, Salzburgo, 30 de marzo 2000.

YAGUE, Antonio M.: "Hernández Pijuan invade el Reina Sofía con sus espacios de silencio". *El Periódico*, Barcelona, 2 de febrero 1993.

ZARZA, Victor: "Pintar lo necesario". *ABC. Blanco y negro Cultural*, Madrid, 21 de diciembre 2002.

ZOBEL, Fernando: "Limpio, sutil, riguroso, cerebral, elegante", *Papeles Plástica*, Avilés, octubre 1982.

ZUERAS, Fernando: "La pintura de acción de Hernández Pijuan", *Diario de Córdoba*, mayo 1963.



Aula Ramón y Cajal - Universidad de Barcelona -1995.