

Todo puede cambiar en cuanto desvías un milímetro la mirada

En la película *Smoke*, de Wang y Auster, recientemente en las carteleras, uno de los protagonistas, el narrador de cuentos -Harvey Keitel- muestra al otro protagonista, el escritor -William Hurt- los álbumes con sus fotografías. Fotografías hechas diariamente, durante meses, desde el mismo sitio, a la misma hora y con la misma cámara. Como una obsesión. El escritor las mira muy, demasiado deprisa -siempre es la misma, siempre es igual, se justifica. El autor le recrimina y en ese diálogo que parece intrascendente - en Arte casi todo, por no decir todo, parece intrascendente - y que creo es un diálogo lleno de sensibilidad le dice que no, que no todas son iguales, que son diferentes, que siempre hay algo que las determina que las individualiza y le habla de la luz.

James Lord, un periodista y escritor americano escribió a principios de los sesenta un bonito libro sobre Alberto Giacometti - *Un portrait par Giacometti*. El libro relata una historia íntima, diría que muy próxima entre el escritor y el artista. Se trataba de que Giacometti pintara el retrato de Lord. En las primeras páginas describe la situación del taller de Giacometti, los preparativos para retardar el difícil momento de empezar y esa forma de fijar la mirada. Voy a leer, traducidos, alguno de esos párrafos. Dice: *"Al fin de todo ese deambular por el taller, pone el caballete en su sitio sitúa, después, un pequeño taburete del que ajusta minuciosamente las patas delanteras a dos marcas rojas pintadas sobre el cemento del taller. Había marcas parecidas destinadas a las patas de delante de la silla del modelo, silla que el me invita a poner en su sitio con igual precisión. Después llega el momento de escoger el lienzo. Había cuatro o cinco telas vírgenes a elegir y Giacometti examina minuciosamente cada una de ellas. Después se detiene sobre las doce o quince pinturas que están dispersas por el taller y entre murmullos las resitúa para que no ocupen lugar en su mirada. Finalmente escoge una tela virgen y la sitúa en el caballete. Junto a su propio taburete sitúa otro sobre el que coloca un puñado de viejos pinceles y un pequeño plato en el que vierte un poco de trementina. Giacometti toma entonces su paleta y unos pinceles y se sienta"*.

"Él estaba sentado de tal forma que su cabeza se encontraba a un metro o metro veinticinco de la mía y me miraba a cuarenta y cinco grados en relación a la tela situada justamente delante de él. No me indica ninguna forma de posar pero si me pide que le mire de frente, con la cabeza levantada, mis ojos en sus ojos.... Al fin él se pone a pintar, sosteniendo el largo y delgado pincel por el extremo como continuación del brazo, mojándolo al principio en el plato de trementina, aplicándolo después sobre

uno de los colores de su paleta antes de ponerlo en acción sobre la tela. El pintaba, al principio, solamente con negro. Trabajando me miraba constantemente así como a todo el espacio que me envolvía. Lo que el pintaba incluía evidentemente todo su campo de visión..."

Estas dos pequeñas historias son sólo dos ilustraciones, como anécdotas, elegidas, por su claridad, de entre otras muchas, y que pueden parecernos banales sino fueran, como son, las realidades que definen las sensibilidades que dibujan aquello que entiendo por exactitud en el Arte. Es lo que define el "espacio" del Arte.

Quiero decir con ello, y antes de entrar en un terreno más próximo a la realidad material de mi propia pintura, que mi propio concepto del arte puede estar marcado por esa "intrascendencia", por esa "naturalidad", por eso "mínimo", por eso "vivido" y que todo mi pensamiento, que todo lo que sé y que hasta mi propia forma de vivir, de moverme, de actuar, etc., lo he aprendido de la pintura. Lo he aprendido en la práctica de la pintura. En la práctica de la pintura como generadora de pensamiento, como generadora de conocimiento. Creo que es por ello que la pintura, el Arte en general, partiendo por principio de un pasado debe enfrentarse con la novedad, con esa incertidumbre de lo desconocido. Incluso en unas artes como la pintura, la escultura o la misma arquitectura, que llevan el testimonio de un oficio tan viejo como el tiempo, los buenos resultados son ajenos a éste y aunque las obras lleven el testimonio de una gran cultura y un conocimiento de todas las expresiones dinámicas del espacio estas no pueden convertirse en recetas. Ese "saber" ese "oficio" debe ir acompañado por un olvido del "saber", por un olvido del "oficio". En un texto de Jean Lescure que estudia la obra del pintor francés Lapicque y que recoge el filósofo Gaston Bachelard en su libro *La poética del espacio* me clarifica y da validez a ese pensamiento que yo, de alguna forma, intuía. Dice: *"El no-saber no es una ignorancia sino un difícil acto de superación del conocimiento. Sólo a este precio una obra es, a cada instante, esa especie de comienzo puro que hace de su creación un ejercicio de libertad"*. Después de la cita, Bachelard, refiriéndose al campo de la poesía, pero que veo extrapolable a lo nuestro, añade: *"En poesía, el no saber es una condición primera; si hay oficio en el poeta es en la tarea subalterna de asociar imágenes. Pero la vida de la imagen está toda en su fulguración, en el hecho de que la imagen sea una superación de todos los datos de la sensibilidad"*. Hay que reclamar, pues, al acto creador tanta sorpresa como a la vida misma para que estas "sorpresas" exciten nuestra conciencia y nos impidan adormecernos. El pintor necesita revivir su "espectáculo", su "mundo", de una manera "nueva" y pictórica a la vez. Y quizás habría que añadir aquello ya tan conocido de que *"el artista no crea como vive, sino que, vive como crea"*. Pero regresemos al video, regresemos a mi pintura. De ella diría, grosso modo, que, desde que tengo "uso de razón" pictórico, el espacio visual, el

espacio abierto del paisaje, del paisaje vivido, del paisaje querido, del paisaje que, aunque muchas veces visto, siempre nos ofrece, como en el diálogo que he citado de *Smoke* esa novedad, esa luz, eso pequeño que nos queda por ver y que, aunque visto muchas veces no lo hemos, en realidad, visto todavía. Lo que sucede también en el cuadro, en la obra, en la que con frecuencia puede ocurrir algo en que no este el propio autor preparado todavía para entenderlo y que va a generar, en cuanto esta aceptación o comprensión llegue, el inicio de algo nuevo que, aún pudiendo ser lo mismo en lo formal, habrá podido iniciar una nueva manera de entendimiento y posiblemente también una nueva forma de decir lo tantas veces dicho. Creo que, además de ese espacio abierto del paisaje, interviene también la emoción sentida por el espacio dibujado por la arquitectura. No es, pero, el resultado final una transcripción literal de ese o esos espacios sino que pretendo una transcripción en la pintura, en el cuadro, de lo que entendería como emoción, como tensión. No se trata tanto en pintura, en mi pintura, de lo que quiero decir sino en como se dice, en como lo digo. Una pintura en la que la "reflexión" es la misma práctica. Pienso que la mía es una pintura en la que lo que entendemos por espacio pictórico ha sido la preocupación primera. Es decir: un espacio como elemento vivo del cuadro y no como fondo sobre el cual uno dibuja o sitúa. La vivencia personal y el ser como soy me habrá hecho comprender posiblemente la validez del vacío, el vacío entendido como espacio, es decir, como vacío con sentido, como elemento de composición y romper con los esquemas adquiridos en aquellos años de Bellas Artes en los que se nos daba por entendido que los elementos válidos eran los marcados solamente por lo que uno dibuja y no por los espacios que el dibujo genera. Es una manera de "ver", de *"convertir el espacio en algo que uno mira"*.

He pensado muchas veces que ese gusto por el vacío y por la parquedad de los elementos que utilizo, me viene dado por el sentimiento, por la memoria, no tanto por el recuerdo, de largas estancias, en mi niñez y primera juventud, en paisajes sobrios y duros, hermosos por esa misma sobriedad, como el de La Segarra leridana. Paisaje alto, de tierras planas u onduladas, de horizontes bajos, trabajado por el hombre, acotado por arquitecturas populares, de radicales cambios de color, de color total, de luz dura, de veranos espesos, en los que el color casi en monocromía, pastoso, se hace materia. Paisaje al que regreso con frecuencia y en el que comparto junto al de Barcelona, taller y horas de trabajo. De ahí, de esa radicalidad del color, de esa luz no impresionista, no atmosférica, parte, seguro, mi gusto por la monocromía, por el color pastoso, por el color total, por el color radical y por la acotación que señala límites o límites que, como en la arquitectura, delimitan espacios. Si antes hablaba de que se trataba de *"convertir el espacio en algo que uno mira"*, podría decir también, que se trata de *"convertir el paisaje en algo que uno mira"*.

Hay también, en ese largo noviazgo con el espacio, ese intento constante de comprensión visual de los límites de la superficie del cuadro. Y no sé si será debido a mi incapacidad de aprenderme o de entender los centímetros reales de los bastidores que en realidad los mido señalando, acotando, su dimensión con las manos como en un afán de "vivirlo", "verlo", "aprenderlo". Como si tuviera que meterme dentro para entenderlo. Es, pues, a partir de esa elección de la superficie elegida donde intentaré establecer el diálogo con ella, con el color, con el espacio y con los distintos elementos, no preconcebidos, que vayan apareciendo en un intento de encontrar ese punto de emoción, ese punto de tensión, de sorpresa, de lo no conocido.

Voy a terminar pero antes, y queriendo aproximarme al "Taller" que está desarrollando Carme Pinós, haciendo una pequeña referencia al espacio expositivo. Diría, tomando las palabras de Emilio Lledó, en su ensayo *El silencio de la escritura* que: *"Es cierto que tampoco existe la pintura si no hay un contemplador; el tiempo concreto de un contemplador. Pero suponemos que la pintura está ahí, en el espacio silencioso de su exposición, y está, en cierto sentido, construida, acabada. Está, tal como está. No le falta sino los ojos del contemplador"*. Y, añadido yo, para que ese espacio silencioso de su exposición ajuste ese tiempo concreto y ese silencio del contemplador deberá ser eso, un espacio silencioso que comunique, al mismo tiempo que ese silencio, respeto y comprensión para con la obra y para con su contemplador. Y teniendo en cuenta que *"todo puede cambiar en cuanto hay algo que te obliga a desviar un milímetro la mirada"*.

Joan Hernández Pijuan

Barcelona, 31st January 1996