









JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN



JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN EN CASA PONSA, BARCELONA, ENERO, 2003  
JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN IN CASA PONSA, BARCELONA, JANUARY 2003

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

OBRA SOBRE PAPEL (1987 - 2002)

ESTE CATÁLOGO SE EDITÓ CON MOTIVO DE LA INAUGURACIÓN  
DE LA NUEVA GALERÍA DE RAFAEL PÉREZ HERNANDO

THIS CATALOGUE WAS PUBLISHED TO MARK THE OPENING  
OF THE NEW RAFAEL PÉREZ HERNANDO GALLERY

ORELLANA, 18 28004 MADRID

Rollos de forraje. San Antón y El Espino. Piedrabuena, Ciudad Real. 2002





AGRADECIMIENTOS  
ACKNOWLEDGEMENTS

A ANTONIO ÁLVAREZ BARRIOS, MANUEL ALVAR EZQUERRA,  
BAUKUNST-GALERIE KÖLN, MARÍA DE CORRAL, ESTHER CIDONCHA,  
CARLOS FERNÁNDEZ DÍAZ, GALERÍA JOAN PRATS, GALERÍA PELAIRES,  
MACBA, ELVIRA MALUQUER, JUAN LUIS MAROTO SEGURA, LORENA M. DE  
CORRAL, ALFONSO MELÉNDEZ, JUAN DE MUGA, GLORIA PÉREZ IZQUIERDO,  
ALMUDENA RODRIGUEZ PÉREZ, JAVIER SOTOS GARCÍA, ROBERT SOUTHON.

Y ESPECIALMENTE A ARTURO MORENO GARCERÁN, CUYO ENTUSIASMO  
Y DEDICACIÓN HA HECHO POSIBLE QUE ESTE PROYECTO SE HAGA  
REALIDAD CON EL APOYO DE TELEFÓNICA. Y TAMBIÉN A MI PADRE RAFAEL  
PÉREZ ESCOLAR, QUE VIVIENDO UNA SITUACIÓN DIFÍCIL EN EL VERANO  
DE 2002, ME AYUDO A ARTICULAR "CASI UN CUENTO".

And especially to Arturo Moreno Garcerán, whose enthusiasm and dedication  
has enabled this project to become reality through Telefónica, and also to my  
father Rafael Pérez Escolar who, in difficult circumstances during the summer  
of 2002, helped me put together "Almost A Fable".

CON EL PATROCINIO DE · WITH SUPPORT FROM



© de este catálogo • of this catalogue: RAFAEL PÉREZ HERNANDO

© de los textos • of the texts: MARÍA DE CORRAL, JUAN HERNÁNDEZ PIJUAN,  
ELVIRA MALUQUER y RAFAEL PÉREZ HERNANDO

Tipógrafos • Typographers: ESTHER CIDONCHA y ALFONSO MELÉNDEZ

Traducción • Translation: ROBERT SOUTHON

Fotografías de las obras • Photography of Hernández Pijuan's works: JOAQUÍN CORTÉS

Fotografías en B/N • Black-and-white photography: RAFAEL PÉREZ HERNANDO

Fotografía de cubierta: JOAN IRIARTE, 1984

Fotomecánica • Photoengraving: LUCAM

Impresión • Printing: ARTEGRAF, S.A. (CALLE SEBASTIÁN GÓMEZ, 5. MADRID)

ISBN: 84-607-8149-6 • Depósito Legal: M-XXXXXX-2003

## *El dibujo, la mirada, el sentimiento*

MARÍA DE CORRAL

**D**IBUJAR es una forma de hablar, a veces incluso de meditar. También es una liberación íntima de los corsés que te imponen otras disciplinas. Uno se permite equivocarse y permite que pasen muchas cosas.

Al dibujar no tienes que seguir un camino ni ser coherente, estableces naturalmente una relación muy directa con los materiales, una proximidad real, en la que puedes manifestar tus temores y deseos más íntimos, llevado quizás por la vulnerabilidad de la tinta o el lápiz sobre el papel.

El dibujo es más privado y también más fugitivo. Algunas veces son simples notas; otras, pensamientos mucho más elaborados de los que no te preocupa su belleza, sino su armonía.

Joan Hernández Pijuan es un artista que dibuja y pinta al mismo tiempo; sus trazos, tanto sobre el papel como sobre el lienzo, nos pueden parecer espontáneos, pero nunca gratuitos; su necesidad de disciplina, control y equilibrio son claves a la hora de mirar sus dibujos, oír su lenguaje, escuchar lo indecible. Siempre ha rehusado convertirse en objeto de cualquier teoría, buscando una forma de vivir su arte y de expresar su mitología particular, consciente como es de que el arte es siempre una historia íntima, un proyecto privado, una aventura personal.

El color en los dibujos de Hernández Pijuan tiene una presencia evocativa, es como tratar de expresar un sentimiento o percibir un aroma. Las líneas, los trazos, dan ritmo a lo esencial, marcan el espacio como un canto lejano, como un sonido silencioso. Pero tanto el color como las líneas, crean una imagen que es comprendida por la mirada y la mente al mismo tiempo, una imagen que no es nunca provocadora, que no obliga al espectador a comprometerse, a rechazarla o a admirarla, sino que se mantiene en una esfera emocional, que nos revela cuan íntimamente su arte está relacionado con su vida.

Cuando contemplo las obras de Joan pienso que lo único que exigen de nosotros es tiempo, porque Hernández Pijuan no pinta ni dibuja lo que ve, sino lo que siente al mirar.



1987 (10 x 10 cm)

## *The drawing; the gaze, the feeling*

MARÍA DE CORRAL

**D**RAWING is a form of speaking, at times even of meditating. It is also a personal liberation from the restrictions that other disciplines impose. You can make mistakes and let all sorts of things go on.

When you draw you don't have to follow a clear path or be coherent, you establish a very direct relationship with your materials, a real closeness, in which you can manifest your most intimate fears and desires, carried along perhaps by the vulnerability of the ink or pencil marks on the paper.

Drawing is more private and also more fugitive. Sometimes drawings are simple notes; at other times they are thoughts, much more developed, the type where you're not worried about their beauty, just their harmony.

Joan Hernández Pijuan is an artist who draws and paints at the same time; his lines, both on paper and on canvas, can appear spontaneous, but never gratuitous; his need for discipline, control and balance are vital when it come to looking at his drawings, hearing their language, listening to the unsayable. He has always tried to avoid becoming the object of theory, searching for a way to live his art and express his personal mythology, well aware that art is always an intimate story, a private project, a personal adventure.

The colour in Hernández Pijuan's drawings has an evocative presence, as if trying to express a feeling or perceive an aroma. The lines, the pencil strokes, give rhythm to what is essential, marking out the space like a distant song, like a silent sound. But both the colour and the lines create an image that is understood by the gaze and the mind at the same time, an image that is never provocative, that does not force the viewer to make a commitment, to reject it or admire it, but rather stays in an emotional sphere, and so shows us how intimately his work is related with his life.

When I look at Joan's works, I think that all they demand of us is time, because Hernández Pijuan does not paint or draw what he sees, but rather what he feels when he looks.

## **Joan Hernández Pijuan**

RAFAEL PÉREZ HERNANDO

*A los tractoristas anónimos, que día a día nos ofrecen un cuadro único en permanente cambio.*

**E**STA ES UNA HISTORIA DE AMANECER Y ATARDECER, de invierno y de verano, de luces y de sombras, de frío y de calor, en dos palabras: de olor a paja seca, y también a tierra, tal vez mojada... Nunca a mar.

“¿Quieres ver el cielo?” Me pregunta Joan por la noche, después de cenar en Folquer, bajo la parra que él plantó un día, plagada de racimos de uva respetados con pulcritud por las avispas..., y nos fuimos, en la oscuridad casi total, a ver la Vía Láctea.



Córdoba. Verano de 1996

*To the anonymous tractor drivers, who day after day offer us a unique painting in a continual state of change.*

**T**HIS IS A STORY OF DAWN AND DUSK, winter and summer, light and shade, heat and cold, to put it in a nutshell: it has the smell of dry straw, and also of soil, perhaps damp soil... Never of the sea.

“Would you like to look at the sky?” Joan asks me at night-time, after having dinner at Folquer, under the grapevine that he planted, loaded with bunches of grapes which the wasps skirt

respectfully around...and so we went, in near-total darkness to see the Milky Way.

**17-3-2001**

In the Ciudad Real countryside, at two in the morning, listening to the croaking of the frogs and the distant barks of a dog, I pick up a pen and here you have what I should have sent you a

## 17 DE MARZO DE 2001

En el campo de Ciudad Real, a las dos de la madrugada, escuchando el croar de las ranas y los ladridos de un perro a lo lejos, cojo un boli y aquí tienes lo que tenía que haberte enviado hace un mes. Nos fuimos a Italia en invierno y hemos vuelto en plena primavera, y me había olvidado de pasar a limpia unas notas que quería hacerte llegar:

Querido Joan, hemos vuelto de Barcelona tarde, ya de noche, y lo primero que hemos hecho, después de abrir la puerta de casa, ha sido desempaquetar con avidez el envoltorio de tus dibujos y extenderlos sobre una mesa de cristal. Los hemos ido tomando de uno en uno con extremo cuidado, mirándolos, contemplándolos poco a poco, y nos hemos encontrado en las manos con algo íntimo, arrancado de lo más profundo de tu ser. Los hemos observado despacio, y el tiempo casi se paró en la noche; bajo una luz halógena de intensidad media, sobre una mesa de despacho improvisada en nuestro cuarto de estar, hemos ido pasando dibujo a dibujo intentando meternos dentro de su autor.

Salí al Retiro al amanecer, después de haber dormido no muchas horas. Era bastante pronto, aunque no muy temprano. Vi unas huellas de un perro que había arañado la tierra para afilarse las uñas. La composición era extraordinaria; no tenía un cuaderno ni un lápiz para trasladar al papel las rayas caprichosas, las incisiones tan sugerentes en el suelo. Volví corriendo por la tarde. No había llovido, pero el viento se había llevado esas huellas pasajeras, caducas e instantáneas.

month ago. We went to Italy in winter and have returned with spring well underway, and I had forgotten to write out a good copy of the notes that I wanted to pass to you.

Dear Joan, we got back late from Barcelona, with night already fallen, and the first thing we did once in the door was to keenly take your drawings out of their packaging and spread them out on a glass table. We carefully picked each one up, looked at it, began to contemplate it and started to realise that what we had in our hands was something intimate, something really torn out of the depths of your being. One by one, we observed them all calmly, and time almost stopped that night; under a halogen lamp of medium intensity, on top of an improvised desktop in our living room, we passed from drawing to drawing

trying to get into the heart of the artist who created them.

I went out to the Retiro park when it was light, after very few hours of sleep, soon enough for me although not really early. I saw the marks left by a dog that had scraped the ground to sharpen its claws. The composition was extraordinary; I didn't have a notebook or a pencil with me to get a transcription on paper of those whimsical lines and very evocative cuts in the ground. I hurried back in the afternoon, it hadn't rained, but the wind had carried away those imprints, transient snapshots of a moment.

We looked over the drawings once more, we caressed them with our fingers, and they surprise us again every time we see them. You have made it possible for us to hold in our hands that small yet enormous part of

Repasamos los dibujos, los mimamos con los dedos, y nos sorprenden de nuevo, cada vez que los vemos. Nos permites tener en nuestras manos esa parte pequeña, pero grande de ti mismo, algo que trasluce sinsabores y alegrías, aciertos y frustraciones.

Las ranas siguen croando, el perro ha dejado de ladrar, y los focos de un coche se asoman a lo lejos por un camino de tierra interminable. Por la mañana hay nubes blancas en el cielo de primavera y una collera de patos azulones surca el aire.

## UN HOMBRE DE TIERRA ADENTRO

Hay pintores que al principio no se ven, que pasan sin rechistar, desapercibidos a los ojos de la mayoría durante años, muchos años: este es el caso de Joan Hernández Pijuan (Barcelona, 15-2-1931).

A través de unas trescientas obras en pequeño formato, ejecutadas sobre cartones y papeles de diversos tipos y texturas, realizadas la mayoría en la última década del siglo XX, haciendo especial mención del paisaje trabajado por el hombre, se ofrece una amplia recopilación de obras que expresan el fondo íntimo de un creador que resulta clave en la pintura abstracta española de los últimos años, del que sorprende cómo llega al fondo de las cosas, y, sobre todo, a la esencia de la tierra con medios tan escuetos. Estamos ante uno de sus principales exponentes por su profundidad, espontaneidad, sencillez y síntesis.

yourself, which reveals disappointments and joys, successes and failures.

The frogs are still croaking, the dog has stopped barking, and a pair of car headlights show in the distance on a never ending clay track. In the morning there are white clouds in the sky and a formation of mallard ducks cuts through the air.

## A MAN OF THE INTERIOR

There are painters who are not seen, not heard of, who do not attract comments but go overlooked for years and years: this is the case with Joan Hernández Pijuan (Barcelona, 15-2-1931).

Around three hundred small-format works, on different types and textures of cardboard and

paper, the majority created in the last decade of the 20th century, which have special references to landscapes worked by man, offer a broad compilation of works that express the intimate background of a synthetic creator, a creator who is of key importance in Spanish abstract painting of recent years, who has a surprising ability to get to the heart of things, and especially to the essence of the land using very simple media. It is clear from the profoundness, spontaneity, simplicity and synthesis in his work that he is one of the movement's leading exponents.

"How fantastic is the feeling of the landscape!" "How incredible it is to be surrounded by it on all sides!" (H.P.)

"Producing my landscape painting is not at all about setting up an easel in the middle of a field;

“¡Qué fantástico es el sentimiento del paisaje!” “¡Qué extraordinario resulta encontrarse inmerso en él por los cuatro costados!” (H.P.)

“Para llegar a mi pintura de paisaje, no se trataba de situar el caballete en medio del campo; el proceso ha sido a la inversa: he ido “viendo” el paisaje por las situaciones que surgían en mi pintura.” (H.P.)

Al ir seleccionando estas “pequeñas” piezas, se ha intentado eliminar algunas por ser aparentemente repetitivas; sin embargo, a pesar de repasarlas reiteradas veces, hemos podido apreciar que obras “casi iguales” eran cada vez “más distintas”, más complementarias, y ha sido imposible, desde nuestro punto de vista, sustraerlas, por aportar más que lo contrario.

“Mientras haya emoción no hay repetición”. “La repetición, si hay emoción, desaparece.” (H.P.)

Hernández Pijuan es pintor de la sencillez, de la imperfección, de la espontaneidad, y con estos elementos llega en ocasiones a la síntesis más completa, algo que puede rozar con el misticismo que aparece inmerso en la tremenda sensualidad de su pintura. Esperamos que mediante esta publicación se colabore de alguna manera en dar a conocer lo que fue H.P. entrados los años ochenta, como incipiente gran artista mediterráneo. Los noventa cimentaron la solidez de un creador fundamental aunque silencioso, que llega a convertirse en un notable trabajador de la materia a base de un certero “enlucido” del óleo. El cambio de siglo va a dar rienda suelta al extraordinario talento de un pintor que lleva en la sangre a ese hom-

the process has been the inverse: I have gradually “seen” the landscape in the situations that appear in my painting.” (H.P.)

In selecting these “small” pieces, there was an attempt to eliminate those that were apparently repetitive; however, despite looking over them many times, we have been able to appreciate that “almost identical” works looked “more distinct”, more complementary with every new review, and it was impossible in our view to put works aside, since they added more than they took away.

“As long as there is emotion, there is no repetition.” “Repetition disappears, if emotion is present.” (H.P.)

Hernández Pijuan is a painter of simplicity, imperfection, spontaneity, and these elements at times reach complete synthesis, something

apparently connected to the mysticism that seems innate to the deep sensuality of his painting. We hope that this publication helps the public to get to know the H.P. of the early 1980s, that incipient great Mediterranean artist. The 1990s cemented the solidity of this essential yet not loudly-spoken creator, and he became an outstanding exponent of heavily-applied oil works. The turn of the century gave free reign to the extraordinary talent of this painter of the interior, who is in the habit of living, as Miguel Delibes would put it, in a sea of furrows, so characteristic of that Catalan Castile, the Segarra region, and who could reach heights still unsuspected as we look on.

“I get very moved by the arid, ascetic and desert-like landscape of Los Monegros!” (H.P.)

bre de tierra adentro, acostumbrado a vivir, como diría Miguel Delibes, en un mar de surcos, tan característico de la Castilla catalana que es La Segarra y que puede llegar a cimas aún insospechadas ante los ojos de nuestra generación.

“¡Me emociona el campo desértico, árido y ascético de los Monegros!” (H.P.)

## CONTEMPLACIÓN

No sé si H.P. es un contemplador o un contemplativo, un contemplativo del interior del campo, de las tierras y de los barbechos. Lo que sí sé es que nos incita a los demás a mirar..., nos induce a la contemplación cuando vemos un árbol, una nube, un labrado, y va a modificar nuestra actitud ante la forma física y espiritual de mirar el paisaje solitario. Consigue que nos ensimismemos lentamente como si el tiempo se hubiese parado, y nos permite introducirnos en la



Jeréz de la Frontera. Agosto de 1999

## CONTEMPLATION

I don't know if H.P. is contemplator or contemplative, contemplative of what is inside the field, of the lands and the fallows. What I do know is that he makes us look..., he induces an exercise in contemplation in us when we see a tree, a cloud, a cultivated field, and he modifies our attitude with his own physical and spiritual way of looking at the solitary landscape. He enables us to dream awake, to look calmly into our own selves as if time had stopped, and most of all, to become part of the solitude, either by means of a small isolated house midway between the horizon and a hilltop, or by watching the swerving line of a dusty track, which has a life of its own, although it is immersed in silence. He wakes us from our

slumber, he opens our eyes to help us contemplate what is simple, what we have right in front of us, in a way that is almost imperceptible, and he shows how to look at what we are no longer used to seeing, presenting us with the continual mutation and change of the countryside during every season, every day that passes by.

## IMPERFECTION, SPONTANEITY AND SYNTHESIS

H.P. is the quest for profound simplicity, primary simplicity even, accompanied by an almost permanent tension that can go as far as to become physical, and which offers us what is most appreciated these days: schematic art with complete synthesis. His work has to be called

soledad, bien a través de una modesta casa aislada entrecortada en el horizonte en lo alto de una colina, o bien al observar el quiebro de un camino polvoriento, repleto de vida propia, aunque sumido en la quietud. Nos despierta de la somnolencia, nos restriega los ojos para contemplar lo sencillo, lo que tenemos ahí delante, de manera casi imperceptible, y nos enseña a mirar lo que ya no estamos acostumbrados a ver, ofreciéndonos la mutación y el cambio continuo del campo en cada estación, cada día que transcurre.

## IMPERFECCIÓN, ESPONTANEIDAD Y SÍNTESIS

H.P. es la búsqueda de la sencillez profunda, primaria a veces, acompañada de una tensión casi permanente que llega a ser incluso física, y nos ofrece lo que hoy en día más se valora: un arte esquemático con síntesis plena. “No pretendo síntesis: aparece” (H.P.)

Sus cuadros reflejan todo lo contrario a lo efímero de la vida, por eso sorprende ver sus obras sencillas sin nada, obras formadas por un conjunto de “nadas” que se perpetúan y adquieren entidad en el tiempo. ¡Qué importante en pintura es quitar más que poner! H.P. comenta con frecuencia que su pintura no es reflexiva, que no es razonada, que es puro impulso mientras la ejecuta; la reflexión vendrá después para sorprender con los aciertos, o bien para inclinarle a destruir lo que no sale, lo que no encaja. Creo que si sus cuadros “funcionan” se debe a lo extraordinariamente espontáneos que son. “Cada vez me gusta más que

synthesis, synthesis writ large. He synthesises what he sees, he synthesises what he feels, and even what he remembers. “I don't try to create synthesis: it just happens.” (H.P.)

His paintings reflect something that is completely the opposite of an ephemeral aspect in life, and because of this it is surprising to see his works, which are as simple as “nothing”, and are formed by a combination of “nothings” that perpetuate themselves and acquire more body over time. How much more important it is in painting to leave things out than put things in! H.P. often comments that his painting is not considered, that it is not reasoned, that it is pure impulse while he is in the act of painting; the reflection will come afterwards to surprise him that it has worked, or else to make him opt to destroy what doesn't come out well,

what doesn't fit in. I believe that if his paintings “work” it is due to their extraordinary spontaneity. “I like it more and more that my paintings that do not spread over time: you do it and it's done! It's like the bullfighter with his cape: a rapid flourish...and that's it!” (H.P.)

The H.P that interests me is the imperfect, brutal painter who does not know where he is going, not the elegant, serene one who has everything in its place. I hate it when his painting is described as elegant: painting is good or bad, deep or shallow. At times I need to find the three “d's” in your personality: dismemberment, destruction and perhaps... desperation. Anyway, my dear Joan: although Elvira<sup>1</sup> might kill me for saying it, I imagine that you fall in love suddenly and madly, without knowing why, without expecting to, that

no haya tiempo en medio de mis cuadros: “ras”, y ¡ya está! ¡Es como dar un muletazo..., y ahí queda eso!” (H.P.)

Me interesa el H.P. imperfecto, brutal, alguien que no sabe adónde va, y no el pintor elegante, sereno, donde todo está en su sitio. Detesto que digan que su pintura es elegante: la pintura es buena o mala, profunda o superficial. A veces tengo necesidad de que se den en su persona las tres “des”: desgarro, destrucción y, tal vez,... desesperación. En fin, querido Joan: ¡aunque me mate Elvira!<sup>1</sup>, me imagino que te enamoras de repente con locura, sin saber por qué, sin esperarlo, que sufres en lo más hondo de tu corazón alegrías y tristezas, que sientes la necesidad de destruir tus cuadros en ejecución porque los encuentras vacíos, vanos, huecos, porque estás insatisfecho contigo mismo. Veo en mis elucubraciones que los machacas con rabia, que los recompones a los pocos instantes con furia no reñida con el entusiasmo, antes que se sequen los óleos para que a lo mejor surja algo distinto, esa sorpresa que ofrece el crear como si naciera un nuevo día. Me imagino que tus rayas no salen rectas, sino quebradas, nerviosas, con un pulso débil por la incertidumbre y preciso por la tenacidad y la constancia.



Hernández Pijuan  
poniéndose la ropa de  
“faena” en su estudio de  
Barcelona • Hernández  
Pijuan putting on his  
“work clothes” in his  
Barcelona studio

you feel joy and suffer sadness very deep in your heart, that you feel the need to destroy your works in progress because you find them empty, vain, hollow, because you are unsatisfied with yourself. My meditations make me feel that you reject them angrily, that before the oils dry you rework them in a matter of minutes with an enthusiastic fury, so that something different might even emerge, a creative surprise as if it was a new day that was dawning.

I imagine that your lines don't come out straight, but rather crooked, nervous, with a weak pulse due to the uncertainty, and a precision that comes from tenacity and steadfastness.

## FORMATS AND ITALY

I often hear Hernández Pijuan say that he prefers working with large and small formats than

## FORMATOS E ITALIA

Con frecuencia escucho a Hernández Pijuan decir que se encuentra más a gusto trabajando grandes y pequeños formatos que tamaños intermedios, y esto permite relacionarlo con dos artistas muy diversos pero coetáneos. A H.P. se le puede ver en Italia: en sus obras de gran formato toma el testigo de un Lucio Fontana osado y desenfadado, mientras que en las piezas más pequeñas, más íntimas, en la mayoría con el papel como soporte, como es el caso de las reproducidas en esta publicación, está más próximo a la quietud penetrante de Morandi casi medio siglo después. Hernández es al paisaje del interior, a la tierra emanada de su pintura, lo que al de Bolonia son las composiciones de sus naturalezas muertas, llenas de profundidad y de vida propia. H.P. va a transformar “sus” campos en naturalezas muertas, pero al igual que el italiano, en la concepción anglosajona de “still lifes”, es decir, naturalezas en paz, naturalezas tranquilas..., tal vez dormidas.

## HERNÁNDEZ PIJUAN DEJA DE SER “PINTOR”

H.P. es una mezcla de albañil, enluciando las telas con la llana, y de tractorista que las labra todavía húmedas. ¿Cómo sonarán los arrastres por tus lienzos? ¿Cómo se escucharán esos “raaaaaaaaaaaaaassssssssssssss” cuando “ares” tus surcos, labrados en las tierras fecundas de tu



Joan Hernández Pijuan con Elvira Maluquer, su mujer en su casa de la calle Córcega. Barcelona, 2001 • Joan Hernández Pijuan with Elvira Maluquer, his wife, at their home in Carrer Còrsega. Barcelona, 2001

intermediate sizes, and this makes it possible to relate him to two artists who are very different but coeval. You can see H.P. in Italy: in his large format works, there are elements of a daring, uninhibited Lucio Fontana, while in the smaller, more intimate pieces, mostly executed on paper, as with the reproductions of this publication, he is closer to the penetrating calm of Morandi, almost half a century afterwards. The interior landscape, the land that emanates from the painting, is to Hernández what the Bolonian painter is to the compositions of his still lifes, full of depth and a life of their own. H.P. transforms his works into still lifes, and as with the Italian, the transformation is to this Anglo-Saxon concept of “still life” that is, life that is peaceful or even sleeping, rather than the Spanish idea of “naturalezas muertas” - that is, dead nature.

taller? ¿Qué aroma emanará? ¿Cómo quedarán las superficies de tus telas recién aplana-das por el rulo?

↓Y no nos olvidemos, si queremos adentrarnos en este creador tan singular, cuando deja de utilizar los pinceles y comienza a emplear las herramientas de un albañil o de un labrador, empieza a ser Hernández Pijuan!

## REFLEJOS E ILUMINACIÓN

Al observar, durante el día, una pintura de Joan en su estudio luminoso, cuyo contenido es el vacío enmarcado en el propio lienzo por tres líneas pintadas a lo largo de los bordes que hacen de marco, me quedo sin llegar a apreciar la obra de la que el pintor se encuentra muy satisfecho. Al ir a contemplar otro cuadro y colocar el anterior de manera casual enfrente de la ventana, un reflejo del Sol arremete contra la obra vacía, y



Joan Hernández Pijuan y Jordi Teixidor delante de la cabecera de la iglesia románica de Jaramillo de la Sierra. Burgos, 2002 • Joan Hernández Pijuan and Jordi Teixidor in front of the apse of the Romanesque church at Jaramillo de la Sierra. Burgos, 2002

## HERNÁNDEZ PIJUAN GIVES UP BEING A "PAINTER"

HP is a mixture of a bricklayer who plasters paintings with his trowel, and a tractor driver who works them while they are still wet. What will it sound like when the tractor trawls across your canvasses? How will that "aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa" sound when you plough your furrows, worked in the fecund ground of your studio? What aroma will be given off? What will the surfaces of your paintings be like just after the roller has flattened them down?

Let's not forget, if we want to get inside this very singular creator, that when we puts down his brushes and begins to use the tools of a bricklayer or farmer, he begins to be Hernández Pijuan!

## REFLECTIONS AND ILLUMINATION

In Joan's brightly lit studio, I was looking at one of his paintings, the content of which is a void, contained on the canvas itself by three lines painted along the edges which function as a frame, and I found myself unmoved by the work - one which the painter himself was very satisfied with. I turned my attention to another painting, but when I casually put the previous one down in front of the window, this empty work caught the light and sent off a powerful reflection, changing it completely into a "full" work, the direct light making it possible to appreciate the suggestive, innovative way the paint had been worked.

When have you ever seen a painter's work "deliberately" mislit? The projection of light over

ésta cambia por completo convirtiéndose en una obra “llena”, apreciándose todo el sugerente e innovador entramado de la materia por esa luz frontal.

¿De qué pintor han visto ustedes sus cuadros mal iluminados adrede? Hasta ahora, en cualquier lienzo, bien sea de Velázquez, bien de Picasso, la proyección de luz se hace para evitar reflejos. Compruebo en H.P. desde que su obra es la de un “albañil”, en la que tan importante o más que los temas tratados —el camino, el ciprés, la flor— viene a ser la misma pintura en sí, arrastrada por la espátula; y una intencionada “mala” iluminación sobre sus cuadros, para producir reflejos, permite observar mejor la materia que se esparce con la llana de lado a lado, y de arriba a abajo, cambiando por completo la percepción de la obra, y convirtiendo un cuadro aparentemente anodino y simple en una composición sugerente de líneas horizontales y verticales que chocan con el reflejo de la luz.

• • •

Llegó el verano y ahora queda la paz estática de esas líneas continuas de paja seca, que crean en estos días de julio uno de los espectáculos más fascinantes de Castilla. Pronto desaparecerán, convertidas en rollos de paja o en pacas para el ganado en el invierno. Mientras se van haciendo los paquetes por la empacadora, el campo va cambiando constantemente de fisonomía. Es una lección de perspectiva, de luz, de formas redondas o rectangulares, que cambian con esas sombras misteriosas, sugerentes, indeterminadas y tan necesarias a medida que avanza el Sol. Atrévanse, paren el coche, no tengan prisa, observen en silencio desde cualquier arcén

any painting, whether by Velázquez or Picasso, has always been organised to avoid reflections. With H.P.'s work being that of a "bricklayer" and the importance of the theme of the work - the path, the cypress, the flower - being equalled or even surpassed by the way he moves paint around with the palette knife, I have discovered that arranging the lighting to deliberately cause reflections allows you to see much better the paint that he trowels up and down and from side to side, completely changing your perception of the work and converting an apparently anodyne and simple work into a suggestive composition of horizontal and vertical lines colliding under the light.

For now, we can still enjoy the static peace of these continuous lines of dry straw, that become

one of the most fascinating spectacles in Castile on these July days. Soon they will disappear, transformed into hay-rolls or bales for the stock in winter. While the bales are being made by the haybaler, the field constantly changes its physiognomy. It's a lesson in perspective, in light, in round and rectangular forms, which change with the shadows - so mysterious, suggestive, uncertain and, as the sun's advance continues, so necessary.

Be bold, stop the car, don't be in a hurry, from any highway shoulder observe silently the volumes in the harvested fields, and you will realise that talking about art is not a question of realism or abstractism, but of life, passion, desire, boredom, disdain, and H.P. with his simplicity, with what his detractors call continual monotony, in those unknown, nuance-filled

los volúmenes en los campos de rastrojos, y se darán cuenta que al hablar de arte no existe ni abstracción ni realismo, existe vida, existe pasión, deseo, aburrimiento, desdén, y H.P. con su sencillez, con esa continua monotonía, según afirman sus detractores, en el fondo tan desconocida y rica de matizes, permite entrar de lleno en la observación de nuestras tierras del interior, silenciosas, duras, con frío, con calor, con colores cambiantes en cada hora, en cada minuto y meterse poco a poco en su esencia.



El pintor bajo un roble centenario en Santa María de Bujedo. Estribaciones de la Sierra de la Demanda, Burgos • *The painter under an ageing oak tree, Santa María de Bujedo. In the foothills of the Demanda mountains, Burgos*

Pruébenlo, no necesitan echar a un lado su automóvil más que unos segundos, unos instantes. ¡Ahora bien, les advierto que no soy responsable si, después, cuando arranquen el coche de nuevo, les entra el ansia o la necesidad incontrolada de tener colgada en la pared de su casa una obra de Joan Hernández Pijuan!

backgrounds, allows you to fully enter into the observation of our interior landscapes - which are silent and hard, offering heat and cold, and colours that change every hour, every minute - and little by little you begin to penetrate into their essence.

Try it, you only need to get out of the car for a few seconds, a few moments. On the other hand, I warn you that I am not responsible if afterwards, when you start the car up again, you find yourself overwhelmed by an uncontrollable urge or desire to have one of Joan Hernández Pijuan's works hanging on the wall of your home!

## 17TH AUGUST 2001

In the afternoon I take a La Continental coach from Madrid to Burgos. From Aranda

northwards they have just collected the hay bales; all the fields have that homogeneous post-harvest look, the "hair" has been swept off the hairdresser's floor. The spaces are similar, clean, dry. And as evening comes on, I feel the presence of Hernández Pijuan. I believe that witnessing these shorn fields, these peeled seas of Castile is the way to get close to his work.

## 20TH AUGUST 2001

I arrive at Lleida station, where H.P. collects me, and we drive off to Folquer, where the painter and his wife have been installed since mid-June, although first we take in the lay of the land. We pass through Urgel county and then enter La Noguera, stopping for a beer at the "Café

## 17 DE AGOSTO DE 2001

Por la tarde cojo el coche de línea de La Continental en Madrid, con dirección a Burgos. De Aranda hacia el Norte se acaban de recoger las pacas de paja; los campos presentan esas superficies homogéneas recién cosechadas donde el “pelo” de la peluquería “se ha barrido” del suelo. Los espacios son parecidos, limpios, secos, y a la caída de la tarde he tenido presente a Hernández Pijuan. Creo que hay que presenciar esos rastrojos, esos mares pelados de Castilla para tener su obra cerca.

## 20 DE AGOSTO DE 2001

Llego a la estación de Lérida, allí me recoge H.P., y nos vamos rumbo a Folquer, donde el matrimonio Hernández Pijuan lleva desde finales de la primera quincena de junio, no sin antes visitar la catedral por fuera. Pasamos por la marca de Urgel y luego nos adentramos en La Noguera, parando a tomar una cerveza en el Café del Poble, en Artesa de Segre. Allí no hay ninguna mujer salvo la dueña, y todos saludan al pintor. Joan recuerda que, hace años, al bajar al pueblo cuchicheaban los parroquianos entre sí: —Ese hombre largo es el marido de la Elvireta. Después del café y de comprar los periódicos, a unos quince kilómetros de Artesa, en dirección a Tremp, con la sierra de Comiols y el Montsec a la izquierda y el Montma-

del Poble”, in Artesa de Segre. In this bar, the only woman is the owner, and everyone greets the painter. Joan remembers how, many years before, when he went down to the village the locals use to whisper: “That tall man is young Elvira’s husband”. After coffee and buying the newspapers, we travel 15 kilometres from Artesa in the direction of Tremp, with the Comiols and Montsec mountains on the left and Montmagastre on the right, arriving at the Maluquer family’s big family home at Folquer, a farmhouse that has something of the spirit of Son Boter, Joan Miró’s studio in Palma, although it is physically very different.

“Wait till night-time, that’s the time for talking”, comments Joan while taking the luggage inside. After having dinner under the grapevine that the

painter himself planted, loaded with bunches of grapes which the wasps skirt respectfully around, he asks me: “Would you like to look at the sky?”

And so we went, in near-total darkness, to see the Milky Way.

## 21ST AUGUST 2001

We went out walking early along the paths of Folquer, among woods and cultivated lands. We talked and talked, with the conversation revolving around this reflection: “It is above all in the moment of doubting that I start to understand what the painting is...” (H.P.)

We returned after an hour and a half of rambling for our big, late breakfast: two types of tomatoes, one to rub on your doorstep-sized slice of bread, the

gastre a la derecha, llegamos a la “Casa Gran” en Folquer; esta masía me recuerda, sin que se parezca, el espíritu que se percibe en Son Boter, el estudio de Joan Miró en Palma.

“Debemos estar de noche que es cuando se puede hablar”, comenta Joan mientras subímos el equipaje. Después de cenar bajo la parra plantada por el pintor, plagada de racimos de uva respetados con puleritud por las avispas, me pregunta: “¿Quieres ver el cielo...?” Y nos fuimos, en la oscuridad casi total, a ver la Vía Láctea.

## 21 DE AGOSTO DE 2001

Anduvimos temprano por los caminos de Folquer entre bosques y tierras de cultivo. Hablamos y hablamos, centrando la conversación en esta reflexión: “Es sobre todo en la duda en la que voy entendiendo lo que es la pintura...” (H.P.)

Volvimos tras hora y media de deambular por el campo para el desayuno-almuerzo: dos tipos de tomates, uno para untar la hogaza de pan y otro para tomar en ensalada con cebo-



Paquetes de forraje  
recogidos en Santa María  
de Bujedo. Burgos •  
*Stacked hay bales  
in Santa María  
de Bujedo. Burgos*

other to have in a salad with onion; also olives, various types of butifarra sausage, white wine drunk directly from a porrón with a huge spout, and all sorts of other local produce. We got the car and after getting wine from Gildo Porta's cellar at Baldomá, we went to buy bread in Montargull.

“In Folquer you have the sensation of being totally alone, it is total solitude. For me, it's like putting my feet into a tub of bathsalts, I mean it's a place of complete relaxation, and I spend more than two months here every summer... As well, here I've planted my cypresses in the order of my paintings, not the other way around.”<sup>2</sup>

In Conca de Tremps (El Pallars) we leave the asphalt and take a forest road. “The landscape is found along these paths much more than on the highway”, states Joan. “I like to relive the landscape, to go back to the same places, the same trails; it's like returning to a city you haven't been to for a long time and having a drink in the same spot that you used to know and love all those years before.”

We reach Covet where we visit the Romanesque church which is so mediaeval that it looks more like a fortress; the carefully bonded stonework is very beautiful, and there is a stone slab roof made from

lla; también comimos olivas, varios tipos de butifarras, vino blanco en porrón con el pitillo agrandado y un sinfín de otras vituallas de la tierra. Cogimos el coche y después de ir por vino a la bodega de Gildo Porta en Baldomá, fuimos a comprar el pan en Montargull.

“En Folquer la sensación es la de estar totalmente solo, la soledad total. Para mí es como si uno pusiera los pies en una palangana en agua y sal, es decir, un lugar de descanso donde paso más de dos meses en verano ...Además, aquí he plantado mis cipreses en el orden de mis cuadros, no a la inversa.”

En Conca de Tremp (El Pallars) dejamos la carretera asfaltada y cogimos por una pista forestal. “El paisaje está dentro de estos caminos mucho más que en la carretera”, afirma Joan. “Me gusta repetir el paisaje, volver a los mismos lugares, a los mismos senderos; es como volver a una ciudad a la que no ibas desde hace tiempo y tomarte una copa en el mismo café donde años atrás estuviste muy a gusto.”

Llegamos a Covet para visitar la iglesia románica, tan medieval que parece una fortaleza; tiene el aparejo de piedra de gran belleza y un tejado de lajas del mismo material: el volumen es inolvidable. Hace un sol de agosto, es mediodía. “Siempre intento cerrar los cuadros por los límites”, me espeta Juan, mientras observamos unas pequeñas fincas contiguas bien delimitadas, todas con colores distintos, que seguramente se habrán partido al pasar de padres a hijos.

Mientras me acomodo en el asiento del coche, Joan comenta: “La pintura es como un toro, el torero piensa que va a hacer la faena por la derecha y acaba haciéndola por la



Hernández Pijuan en su estudio de Barcelona  
*Hernández Pijuan in his Barcelona studio*

the same material: the volume is unforgettable. The August sun shines down, it is the middle of the day. “I always try and close off my paintings at their limits”, Joan informs me, as we are looking on a line of small well-delineated properties, all of different colours, which were probably subdivided when handed down from parents to children.

While I make myself comfortable in the car seat, Joan comments: “Painting is like a bull. The bullfighter thinks that he going to swing his cape to the right and he ends up doing it to the left.” After a long silence of several kilometres contemplating the countryside on the way back to Folquer, he carries on: “Did you know that in my family no-one was interested in art?

“When I was a kid, I liked to draw, I was quite introverted and not very clever. At school a

izquierda.” Tras un largo silencio de varios kilómetros contemplando el campo, mientras volvemos a Folquer, continúa hablando: “¿A que no sabes que a nadie en mi familia le había interesado el arte? De pequeño me gustaba dibujar, era muy introvertido y nada hábil. Cuando iba al colegio, un profesor me regaló un bloc de espiral y unos lápices de colores. Copiaba cowboys y aviones. De chaval, cuando nos poníamos a pintar en clase, como era de los más altos, me ponía en las filas de atrás y repetía lo que hacían los otros chicos.”

“Mi abuela materna me decía: —Tu abuelo sí que dibuja bien. Y lo que hacía era malísimo, se limitaba a copiar una lámina.”

“A los diecisésis años entré en el Banco Hipotecario, años después Argentaria. De 7 a 9 de la tarde iba a clase de pintura en La Lonja. Al hacer la mili, decidí estudiar Bellas Artes, para lo que tuve que aprobar un examen de repesca de cultura general, de sustitución del bachillerato, y, sin saber por qué, me dieron buenas notas.”

“Después de Bellas Artes me fui a París y a la vuelta me coloqué en el Noticiero Universal, periódico donde había entrado mi padre de sereno hasta llegar a director. Yo era jefe de redacción, tenía un buen sueldo, y estaba casado, con tres hijos<sup>2</sup>; en esta situación nos planteamos dejar el trabajo para poder pintar. Mi padre se opuso, dijo que era una locura, ¡pero al final ganamos! Al mes y medio mi padre me felicitó, fue en 1970, y me dijo que había tomado la mejor decisión de mi vida. Teníamos ahorradas 300.000 pesetas con las que pensábamos vivir un año, pero sólo duraron dos meses y medio.”

teacher gave me a writing pad and some coloured pencils. I copied cowboys and planes. When I was a little older and we did painting in class, as I was one of the tallest, I put myself in the back row and copied what the other kids did.”

“My maternal grandmother said to me “Well your grandpa could certainly draw”, and what he did was actually very bad, nothing more than copying an illustration.

“When I was 16 I started work in the Banco Hipotecario, which later became Argentaria. From seven to nine in the evening I went to painting classes in La Llotja. After my military service I decided to study fine arts, but as I didn't have my matriculation I had to sit an entrance exam on general culture, and for some reason they gave me good marks.”

“After Art School I went to Paris and when I returned I went to work at the Noticiero Universal, the newspaper that my father had started in as nightwatchman and ended up as editor. I was chief sub-editor, had a good salary and was married with three children<sup>3</sup>; in that situation we planned that I would leave my job in order to paint. My father was opposed, he said he were crazy, but in the end we won him over. After a month and a half he congratulated me, that was in 1970, and he told me I'd made the best decision of my life. We had 300.000 pesetas<sup>4</sup> saved which we thought we could survive on for a year, but it only lasted two and a half months.”

“Just before I turned 40, I'd been in the 1970 Venice Biennial, and managed to sell the odd painting.”

“Cuando iba a cumplir los 40 años, había estado en la Bienal de Venecia del 70, y ya vendía algún cuadro.”

## 22 DE AGOSTO DE 2001

Siete menos cuarto de la mañana. Ya ha brotado el día, casi sin notarse; no hay ninguna nube, todo está en calma: el Montmagastre enfrente, la morera a la izquierda y el ciprés a la derecha. Todavía se oye algún grillo y el zumbido de un mosquito que pronto, espero, se recoja. Hay quietud, los campos de rastrojos están reverdeciendo y el Montmagastre sigue ahí impertérrito, inmerso en ese cielo blanco con un fondo ligeramente rojizo que casi no se ve. No he visto, ni sé cómo es, la montaña de Sainte Victoire, tantas veces pintada por Cézanne, pero ésta atrapa a quien la contempla con ese halo de misterio y atracción, propio de los lugares que se debieron considerar mágicos en el pasado: seguro que allí, hace siglos, nuestros antepasados habrán practicado el culto al Sol o a la Luna.

Desde uno de los tres balcones de mi dormitorio en el piso superior de la casa de Folquer, en el antiguo estudio de Joan, he abierto la ventana sin mosquitero y me he sentado en la silla pequeña de enea, y no dejo de mirar de frente al Montmagastre. Es increíble, es imposible retirar la vista: te engancha de tal manera que no puedes mirar para otro lado. El viento es imperceptible y la morera no mueve una sola hoja. El Sol que no puedo ver, porque lo

## 22ND AUGUST 2001

A quarter to seven in the morning. The day is already in full bloom, almost without letting it be noticed; the sky is cloudless and there is a dead calm: Montmagastre in front, the mulberry tree to the left and the cypress to the right. The odd cricket is still heard, and likewise the buzzing of a mosquito which, I hope, will soon be off. There is peace, the harvested fields are reawakening and Montmagastre is still there undaunted, immersed in a sky that is white with an almost-imperceptible touch of red in the background. The mountain of Saint Victoire, which Cezanne painted so many times, is something I have never seen, and nor do I know what it is like, but this mountain takes a hold of you when you contemplate it, with that halo

of mystery and attraction belonging to the places that in the past were considered magic: you can be sure that here, centuries ago, our ancestors would have worshipped the sun or the moon.

From one of the three balconies of my bedroom on the top floor of the Folquer house, Joan's old studio in fact, I have opened the window not covered by a screen and sat down in the small cane chair, and I can't take my eyes off Montmagastre. It is incredible, it is impossible to turn away, it attracts you to an extent that you can't look at anything else. The wind is imperceptible and not a single leaf is moving on the mulberry tree. I can't see the sun, because it is covered by the wing of the house where Joan's studio is now located, but it strikes the top of the cypress. The crickets have called a halt to their conversation, and have been relieved by the

tapa el ala izquierda de la casa donde está ahora el estudio de Joan, se refleja en la copa del ciprés. Los grillos han cesado su conversación, sustituida por el regocijo de los pájaros. Son las 7.25 de la mañana. El tractor inicia su marcha y los rastrojos de la derecha se impregnan de luz amarilla.

8 de la mañana. El Sol ya ha rozado el Montmagastre, el bosque y los rastrojos de la izquierda. La copa de la morera también ha encendido su verdor. El tractor no para. Me siento ahora en el sofá detrás de la estufa de leña y observo las manchas de pintura sobre las baldosas hidráulicas del suelo. ¡El Montmagastre, impertérrito!

8.30 ¡Ya se han encendido todas las luces del día!

8.30 de la tarde, en el Talgo camino de Madrid, pasando Zaragoza, se va a poner el Sol por una línea de montañas que me recuerdan el Montsec. A lo lejos, por la ventanilla, echo un vistazo al campo, lleno de vacío, y me viene a la cabeza un pensamiento permanente de Juan: “En mi pintura el espacio es una preocupación constante, es el protagonista total del cuadro...”, y me quedo con la mirada perdida, con el traqueteo del tren como compañía.

*R.P.H., verano de 2002*

---

1. Elvira Maluquer Sostres. Se casaron el 8-VI-1961.

2. Joan, (3-VIII-1963), Quim (15-V-1965), Elvira (6-IX-1966).

El matrimonio Hernández Pijuan tendría después un cuarto hijo, Mateo (4-V-1973).

morning chorus of the birds. It's 7:25 in the morning. The tractor starts up and the fields of stubbly hay over to the right fill with yellow light.

Eight in the morning. The sun has already reached Montmagastre, the woods and the fields on the left. The mulberry tree has turned on its rich green. The tractor just keeps working. Now I sit down on the sofa behind the wood-burner and I notice the paint stains on the floor tiles. Montmagastre, untoouchable!

8:30 All the lights of day have now been turned on!

8:30 in the evening, in the train back to Madrid, passing through Zaragoza, the sun is about to set behind a range of mountains that remind me of Montsec. From a distance, through the train window, I peer out at the countryside, full of emptiness, and one of Joan's permanent thoughts comes to my head: "In painting, space is a constant worry, it is the absolute protagonist of the painting...", and I remain there staring into the distance with the regular clack-clack of the train to keep me company.

*R.P.H., Summer 2002*

---

1. Elvira Maluquer Sostres. They were married on 8-6-1961.

2. Cypress trees appear in a series of Hernández Pijuan paintings. Subsequent to the painting of these, the artist planted his own cypresses on the Folquer property, using his paintings to help decide where to place them.

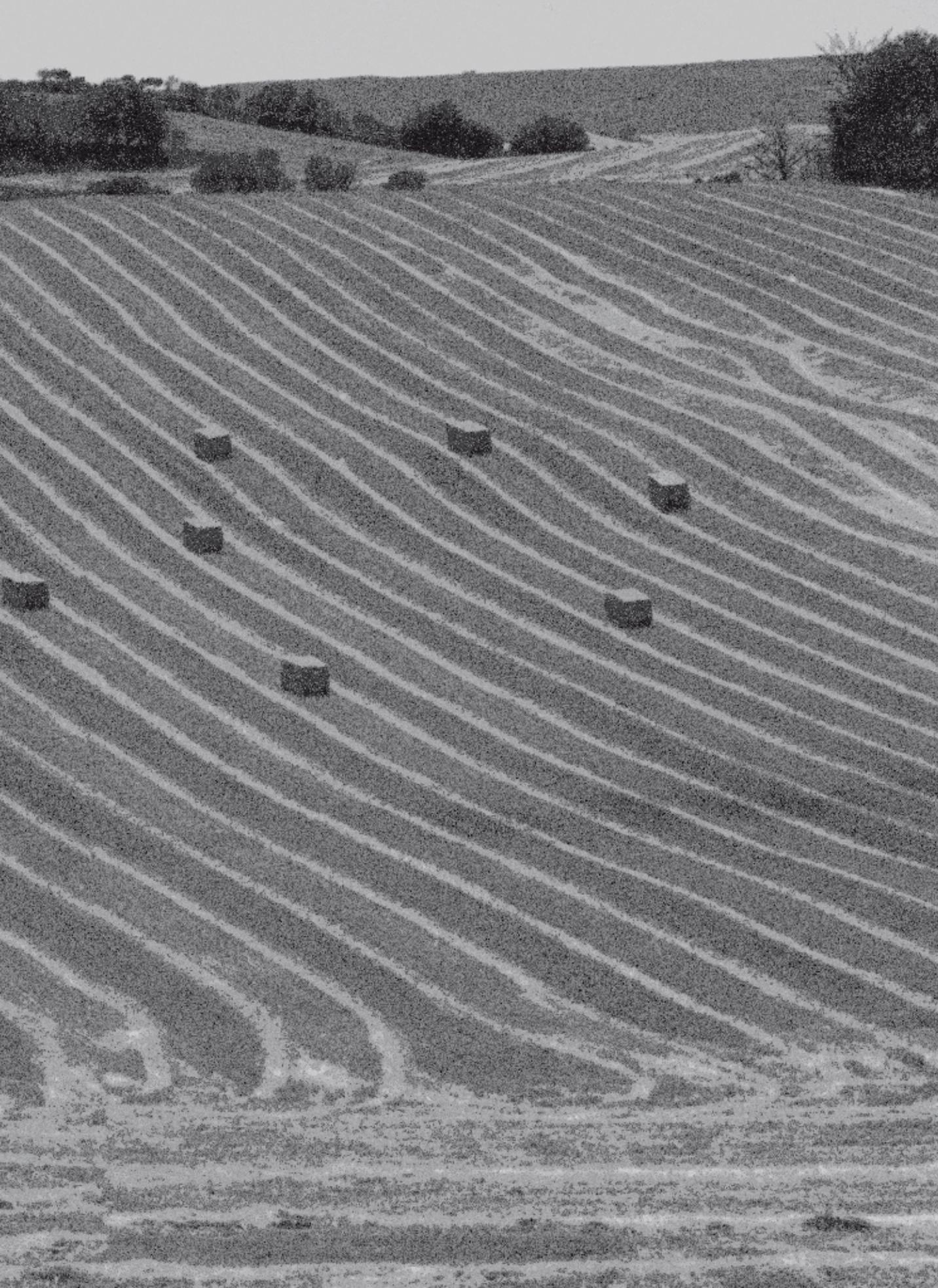
3. Joan (born 3-8-1963), Quim (15-5-1965), Elvira (6-9-1966). The family later had a fourth child, Mateo (4-5-1973).

4. Around 2000 Euros, today.



Cuenca, Julio, 2001





## Casi un cuento

RAFAEL PÉREZ HERNANDO

**H**ACE CASI DOS HORAS QUE SE DESLIZÓ LA MAÑANA, que despertó el día con todos sus secretos, un día de mediados del verano, en Burgos; el Sol está bastante alto.

El mar de espigas de trigo tiene un color amarillo claro, el de la cebada se ve casi blanco; las cabezas con el fruto se mueven con ligereza, a pesar de la suave brisa que sopla del norte. El movimiento es discontinuo, casi imperceptible. Aumenta el viento y, si uno se acerca a las mieles, escuchará ese concierto que crean las espigas al rozarse las unas con las otras. Es un siseo largo, profundo, tenue, como una eternidad de esos que no tuviera principio ni fin.

Al contemplar los campos de cereal, se aprecian las rodadas del tractor que ha dejado su marca al echar el herbicida o el nitrato. Son las cicas

## Almost a fable

*I*T WAS ALMOST TWO HOURS AGO THAT MORNING ARRIVED SOFTLY, *that the day woke up with all its secrets, a midsummer's day, in Burgos; the sun is now quite high. The sea of wheat has a light yellow colour, the sea of barley looks almost white; the fruited ears move gently; in spite of the moderate breeze that blows from the north. The movement is discontinuous, almost imperceptible. The wind gets stronger and, if you go closer to the fields, you can hear the concert that the ears perform as they brush against one another. It is a hiss, long, deep and faint, like an eternity of S's that has neither beginning nor end.*

*Gazing at the grain fields, you can pick out the tractor tracks left behind after spraying. They are the scars that abruptly alter the monotony of these monochromatic unbroken spaces.*

*If you walk through the wheat, you can hear a rhythmic rustling of plenty that promises a good harvest. The barley heads bow down submissively, while those of the wheat stay erect, almost defiant. You can stroke the gentle, albino blonde mane of the barley heads, while those of the wheat, almost clean shaven, give a*

trices que alteran bruscamente la monotonía de esos espacios monocromos y continuos.

Andar entre los trigos permite oír el acompasado crujir de plenitud propio de las buenas cosechas. Las cabezas de la cebada se agachan cabizbajas, sumisas, mientras que las del trigo se mantienen erguidas, casi desafiantes. A las espigas de la cebada se les puede acariciar la melena suave de color rubio albino, mientras que las del trigo, casi peladas al cero, raspan como la cabeza de un quinto en la mili. ¡Qué contraste la altivez del trigo frente a la humildad de la cebada!

Los campos blancos y amarillos esperan con inquietud la llegada de los monstruos infernales, con sus motores rugientes y sus cuchillas de acero como guillotinas encadenadas. Aún hay paz y las mieses presienten, en el silencio de la noche, la venida en la madrugada de las máquinas que pasarán a cuchillo todos esos mares claros, que durante meses han convivido con heladas y calores, con las nieves y la falta de agua. Juntas han crecido, sedientas a veces, mojadas hasta la saciedad otras; han temblado ante el retumbar de los truenos, pensando que quedarían destro-

• • •

*scratch like an army conscript's scalp. What a contrast between the conceit of the wheat and the humility of the barley!*

*The white and yellow fields nervously await the arrival of the terror machines, with their roaring engines and their steel knives like a chain of guillotines. For the moment peace reigns and, in the silence of the night, the grain fields shudder with anticipation of the dawn arrival of these monsters which will spell the end for these oceanic expanses, which for months have endured through cold snaps and heat waves, snow and drought. Together they have grown, thirsty at times, soaking wet at others; they have been shaken by the rumble of thunder, thinking they would be cut down by a hailstorm. The cloud passed them by; thank goodness; the hail never came and they were left untouched.*

*An autumn, a winter, a spring and half a summer: the wheat plants are the old timers and can tell the younger barley shoots in the next field about the season that they never saw, when the leaves fell, when the tractors dug their ploughshares into the earth to turn up fresh furrows with a thicker, darker colour,*

zadas por el granizo. ¡Menos mal! La nube pasó, quedaron indemnes; el pedrisco no llegó.

Un otoño, un invierno, una primavera y medio verano: los trigos son los veteranos y pueden contar a las chicas del campo contiguo, las cebadas, que ellas no han podido conocer la estación en la que caen las hojas, cuando los tractores van clavando la reja en la tierra para que surjan los surcos frescos, de color más recio, más oscuro, que huelen tan bien. El trigo está verde, recién nacido, aparece como pelillos de verde intenso que brotan de la tierra naranja, rojiza, parda, oscura, blanca, amarilla, ocre, alisada por el peso del rodillo. El tractor continúa su monótono ir y venir, y sigue abriendo líneas en la tierra para que, meses después, al final del invierno, se siembren las cebadas que harán compañía a los trigos, más perezosos en crecer.

¿Habéis oido un surco recién abierto? Hay que meterse en la tierra, agacharse y aspirar ese olor a tierra húmeda en otoño. No importa que uno se ponga perdido de barro; os aseguro que os vendrá a la cabeza todo tipo de sensaciones placenteras, de sensaciones que duermen en lo más hondo de la memoria.

• • •

*and such a good smell. The wheat was green then, new-born, like bright green hair growing out of the earth which looked orange, ruddy, dun, dark, white, yellow, ochre, flattened by the weight of the roller. The tractor came and went monotonously; and continued opening lines in the earth so that months later, at the end of winter, the barley crop could be sowed and would provide some companionship for the lazier, slower-growing wheat shoots.*

*Have you ever smelled a recently-turned furrow? You have to get close to the ground, crouch down and breathe in the damp earth smell of autumn. Don't worry about getting covered in mud; I assure you that it will bring to mind all sorts of pleasurable sensations, sensations that lie dormant in the depths of your memory.*

*Rain fell, back in autumn, and the furrows were erased, in the end everything was erased, everything faded away...*

*The tractor has long since finished up its interminable criss-crossing; the green fabric of the grass was converted into an earthy carpet with lines drawn*

Ha llovido y los surcos se borran, al final todo se borra, todo se va...

El tractor va acabando su tejer incesante; la trama verde cubierta de hierba se ha convertido en una alfombra parda con líneas acompasadas, continuas, pero no uniformes. A veces, un reguero o una linde hacen que las líneas no se tracen con una regla y los surcos hagan quiebros.

Mañana vendrán las cosechadoras, se acabó la paz; las cebadas y los trigos pasan su última noche ateridos, aunque no de frío, porque intuyen lo que se avecina; miran hacia arriba suplicantes, pero hay nubes que impiden la compañía de esos puntitos de luz que tantas noches les han arropado.

Desde un minúsculo lugar escondido en el monte, contiguo a las tierras de cultivo y próximo a un camino, entran por el este los primeros rayos en el frescor de la mañana, y por el oeste los últimos antes de ponerse el Sol. Con una roca quebrada a un lado, que dificulta el acceso desde el sendero, y con un roble centenario al otro, que protege este pequeño prado, han nacido al azar dos espigas: una procede de un grano que se le cayó a un gorrión mientras volaba hace ya varios agostos; año tras año,

• • •

*over it, rhythmic and continuous but not uniform. Here and there, an irrigation channel or boundary made the lines less than dead straight and left the furrows broken.*

*Tomorrow the combine harvestors will arrive, the peace has been broken; the barley and wheat spend their last night in a state of numbness, not from the cold but because they sense what is coming; they look towards the heavens beseechingly, but there are clouds that prevent them from having the company of those points of light that have seen them to sleep for so many nights.*

*There is a tiny spot hidden in the scrub, right beside the cultivated fields and close to a path, which is hit by the first rays of sun from the east that break into the coolness of the morning, and also receives the last western beams before sunset. With a rugged rock on one side, which makes access difficult from the trail, and an ancient oak tree on the other, which shelters this tiny field, two spikes of wheat have sprouted up by chance: one comes*

temporada tras temporada, ha brotado de ese fruto una espiga. La otra se desprendió, la campaña anterior, de un remolque arrastrado por un tractor que transportaba grano.

Un caminante pensativo, alto y enjuto, se acerca con ritmo sosegado; procede de una gran ciudad, se detiene y reclina la espalda sobre el grueso tronco del árbol que da cobijo a las dos espigas resguardadas por unos matorrales, y se queda ensimismado observando las tierras sembradas de cereal, ya en sazón. Hace calor, se agradece la sombra, y nuestro personaje, con alivio, se descubre la cabeza.

Se oye a lo lejos un sonido continuo y chirriante que va en aumento; asoma por la carretera una máquina estruendosa de color verde chillón, que se aproxima poco a poco. Después de encajar el peine en la zona delantera de la cosechadora, el monstruo se dirige hacia el sembrado. El hombre de pelo blanco permanece expectante apoyado sobre la corteza del roble próximo al camino. La máquina comienza la siega rodeando la parcela, trazando el corte por las lindes, como si quisiera cerrar el campo por los límites y, de esta manera, prepara el terreno para ir y

• • •

*from a grain dropped by a sparrow fully three Augests ago; season after season, year after year, a shoot has sprouted from this. The other is from the previous year, having fallen off a grain trailer as a tractor hauled it by.*

*A man, tall, thin and thoughtful, wanders by at a gentle pace; he is from the big city, he stops and rests his back against the huge trunk of the tree which shelters the two wheat shoots among the scrub, and he becomes absorbed gazing at the lands sown in grains, now ripe. It's hot, he appreciates the shade, and, with some relief, our character takes off his hat.*

*Then from far away comes a relentless squeal that grows louder; a machine appears on the highway, strident green in colour, unpleasantly noisy, and coming steadily closer. After the blade apparatus has been fitted to the front of the harvestor, the monster heads towards the field. The white-haired man waits expectantly leaning against the bark of the oak tree by the path. The machine begins the harvest by going round the plot, making a cut along the perimeter, as though intending to close off the field at its limits and, in this way, prepare the*

volver, dejando sobre la superficie del rastrojo incipiente largos montones de paja alineada.

El observador contempla con profunda atención una escena tan usual en nuestros campos durante el verano como si se tratara de un espectáculo único para él; pensativo, se sienta sobre una enorme protuberancia que brota del roble a ras del suelo y advierte que junto a sus pies se cimbrean dos espigas que de milagro no ha pisado; una más recia, más alta y curtida, menos flexible y la otra, más menuda, se mueve con la brisa inexistente en apariencia. Casi sin darse cuenta, le resulta casi imposible apartar la vista de sus dos frágiles compañeras y, mediante un acto reflejo, está a punto de arrancarlas para examinarlas con más atención, pero escucha como un ligero quejido que le hace retroceder, imaginándose por unos instantes que tal vez las pequeñas plantas pueden sentir:

—¿Quién eres? Pregunta la espiga pequeña con voz inquisitiva.

Nuestro personaje pega un respiño, sorprendido, no sabe si por la inesperada pregunta o por su audacia: —Soy un pintor de ciudad, contesta ya repuesto.

• • •

*ground for its back and forth pattern, leaving long lines of piled-up straw on the emerging stubble surface.*

*This scene, such a normal event in our fields during the summer, is watched by the observer with profound attention, as though for him it is a never-to-be-repeated spectacle; thinking, he sits down on a large protuberance that sticks out of the oak at ground level, and notes that at his feet are two quivering wheat stalks that by pure luck he did not tread on; one is stronger, taller, more weather beaten and rigid, the other, smaller one seems to move with the nonexistent breeze. Although he scarcely realizes it, he fixes his gaze on these two fragile companions and is about to pull them up in order to have a closer look at them, but he hears something like a gentle whine that makes him pull back, imagining for a few moments that the tiny plants can feel something:*

*“Who are you?” asks the smaller stalk in an inquisitive voice.*

*Our character jumps, startled, whether by the unexpected question or by its audacity he doesn’t know.*

—¡Bueno, realmente soy un ser solitario!

—¿Qué significa ser pintor?

— Alguien que tambalea las certezas, alguien que te permite soñar..., alguien que tiene la duda como fiel compañera de viaje, responde la espiga mayor, retranqueada al cobijo del árbol, buscando la sombra.

— ¿Y qué es soñar? Insiste la pequeña, aturdida, sin entender nada.

— Ver lo que no se ve, e incluso ver lo que nadie ve y que tenemos delante de nuestros ojos, responde la mayor.

El pintor, silencioso hasta entonces, tercia en la conversación:

— Pero los sueños son también relaciones imposibles.

— ¿Qué significan tus palabras? Preguntan con curiosidad las dos espigas al unísono.

— Sentir con intensidad cuando menos lo esperas, respondió el pintor.

Las espigas, atentas e inmóviles, escuchan con atención. —Pero también a mí me gustaría saber de vuestra existencia, de vuestros deseos e inquietudes.

— Nosotras en otoño lo que más añoramos son las gotas de las nubes

• • •

*“I am a painter from the city”, he replies, with his calm restored. “Well, I am really just a solitary individual.”*

*“What does it mean, being a painter?”*

*“Someone who up-ends our assumptions, someone who lets you dream..., someone who has doubt as a faithful travelling companion,” responds the taller stalk, from under the shelter of the tree, where it is looking for shade.*

*“And what is dreaming?” continues the small one, who doesn’t understand this talk and is a little lost.*

*“It is seeing the things you can’t see, or even seeing what nobody can see even though it is right there in front of us,” answers the taller stalk.*

*The painter, silent until then, joins in:*

*“But a dream is also an impossible relationship.”*

*“What do you mean by that?” the two stalks ask inquisitively, in unison.*

*“To dream is to feel something intensely when you least expect to,” replies the painter, and the stalks, still and attentive, listen closely. “But I too would like to*

que nos permiten nacer; el agua de lluvia es la sangre de la tierra que nos ayuda a crecer arropadas por el calor del Sol, explica en voz baja la espiga mayor.

— Aprendemos a observar todos los días -salta la pequeña- la caída de la tarde y la llegada de la noche; miramos cómo se abre la mañana acariciada por el canto del cuco, por el guirigay de los gorriones, por el silbido de los tordos y el carrasqueo de las urracas, por los buenos días del gallo..., y, sobre todo, aprendemos a aspirar el profundo frescor del rocío.

En ese lugar escondido, al abrigo del calor del verano, donde dialogan el pintor y ambas espigas, se cierne la sombra, todo está inmóvil; revolotea una mosca con su zumbido característico en esta época del año. La luz es clara, transparente, y todo seguirá así hasta la caída de la tarde. Un tordo levanta el vuelo.

Todo parece un campo de batalla. Vinieron los monstruosos artefactos con sus peines larguísimos llenos de cuchillas moviéndose a velocidad de vértigo. En un abrir y cerrar de ojos no queda ninguna espiga en pie;

• • •

*know something about your existence, your hopes and fears.”*

*“In autumntime what we most long for are the raindrops from the clouds that allow us to grow; rainwater is the blood of the earth which helps us to grow, nourished by the warmth of the sun,” explains the larger stalk softly:*

*“We learn to observe each day,” interrupts the smaller one. “The decline of the afternoon and the fall of night; we watch as each morning opens up, greeted by the song of the cuckoo, the din of the sparrows, the whistling of the thrushes and the chatter of the magpies, on good days the rooster..., and most of all, we learn to inhale the profound freshness of the dew.”*

*This hidden place where the painter and the two stalks converse, is sheltered from the summer heat, with shade hanging over it, and everything motionless; a fly circles around with the characteristic buzz of this time of year. The light is clear, transparent, and it will all remain like that until the fall of the evening. A thrush takes to the air.*

¡bueno!, quedan algunas, muy pocas, en los linderos, y también nuestras dos amigas, al abrigo en el pequeño prado junto al monte, pero ninguna puede hablar por la terrible impresión. Se han formado interminables líneas de paja que dan al campo un aspecto insospechado. A medida que uno se va acostumbrando a un cambio tan brusco, es como si en agosto ya se hubiera acabado el año y empezara otro nuevo. Por la mañana el rocío ha dejado dos gotas en la espiga mayor, dos gotas que parecen lágrimas.

El caminante no se sorprende ya, de poder conversar con las dos espigas, pero le inquieta comprobar algo que para él resulta desconocido y fugaz: el paso del tiempo. Hace unos instantes veía entrar la cosechadora en el campo de cereal contiguo; ahora está ya todo segado y la empacadora transforma la paja en paquetes. De nuevo, el solitario de pelo blanco y calcetines rojos se sorprende con la visión de todo ese conjunto de formas rectangulares que se alza sobre los rastrojos; una y otra vez los mismos volúmenes geométricos, las mismas sombras que van cambiando, y siempre una manera nueva de observar, como si descubriera, por primera vez, todo lo que ofrecen estas labores en el campo.

• • •

*It looks like a battlefield. The deadly machines arrived, pushing in front of them a battery of blades moving at a fearful speed. A blink of the eyes and not a single stalk was left standing; well, there are a few left, a very few, around the edges and, also our two friends, shielded in the little field next to the scrub, but they have been left speechless by the terrible sight. Endless lines of straw have been formed, giving the field an unexpected appearance. You have to get used to the abrupt change, it's as if in August the year had suddenly ended and another begun. That morning's dew had left two droplets on the larger wheat stalk, droplets that look like tears.*

*The wanderer is unsurprised by his ability to converse with the two stalks, but he is disturbed to note something that for him is unknown and elusive: the passage of time. A few moments before, he saw a combine harvester enter the unbroken expanse of a wheat field; now it has already been mown down and the baler is packaging the straw into bales. Once more, the solitary man with his white hair and red socks is taken aback by the sight of rectangular forms being massed on*

La espiga de más edad le dice al pintor:

— Quien aprende a leer el paisaje, aprende a ver el alma de cuantos tenemos ante nosotros; incluso a veces, cubierto por el espesor de la niebla, vemos mejor lo que está más próximo que en un día claro.

La pequeña observa:

— El amanecer huele a pasto segado, huele a hierba cortada, huele a hierba regada; me encanta ese olor, y también la luz del alba que parece de algodón.

— Como ve, pintor, —continúa la mayor—, nuestra vida es muy entretenida a pesar de no movernos de aquí: tenemos el privilegio de estar junto a este camino transitado con frecuencia por agricultores, ganaderos y caminantes diversos. Cada día, cada minuto que pasa, apreciamos a las personas y a las cosas de manera variada y diferente. ¡Mirar es algo tan personal! Si en nuestra soledad observamos un árbol, un cardo, o incluso la roca que nos resguarda, podremos ver que son distintos cada día que transcurre, que cambian con el paso de las horas y de la luz.

• • •

*top of the stubble; the same geometrical volume over and over again, the same shadows that keep changing, and always a new way of looking at it, as if he was discovering for the first time all that these rural tasks include.*

*The elder stalk says to the panter:*

*“If you learn to read the landscape, you learn to see the soul of the many things we have before us; even, at times, covered by a blanket of fog, we see what is closest to us better than on a clear day.”*

*The little one observes:*

*“The sunrise smells of cut fodder, it smells of grass that has been mowed, has been watered; I love that smell, as I love the dawn light which looks like cotton wool.”*

*“As you see, painter,” continues the elder, “our lives are very interesting in spite of not moving from here: we have the privilege of being right beside this path that farmers, shepherds and all sorts of walkers go along very often. With every day, every minute that goes by; we perceive persons and things in varied, different*

—Tus palabras me recuerdan —dijo el pintor—, a un hombre del norte, gran artista del hierro<sup>1</sup>, que se acaba de ir de este mundo y que solía decir: “El mar siempre es igual y siempre es distinto, por eso es tan extraordinario”.

—¿Qué es el mar? Pregunta la espiga pequeña.

—¡Mira!, el mar es la casa de los peces así como el cielo es el hogar de los pájaros.

—¡Cómo te podría explicar! … Muchas gotas, ¡eso!, ¡muchas gotas de lluvia juntas! —Tantas que no te puedes hacer una idea; se juntan en una balsa inmensa donde no se ve la tierra por ningún lado.

—Entonces es como todas nosotras en una noche de media luna, cuando formamos eso que vosotros llamáis un mar de espigas, que se confunde con una gran laguna. ¡Bueno… como un charco enorme! —dijo la pequeña.

—¡Algo así! —sonrió el pintor.

El caminante dirige su mirada hacia los campos de paja; el tractor con el remolque está retirando las pacas, que previamente han reagrupado

• • •

*ways. Watching is such a personal thing! If in our solitary state we look at a tree, a thistle or even the rock that shelters us, we can see that they are different every single day; that they change with the movement of time and light.”*

*“Your words remind me,” says the painter, “of a man from the north, a great artist who worked with steel<sup>1</sup>, who has recently departed this world and who used to say: ‘The sea is always the same and always different, and that’s what makes it so extraordinary.’”*

*“What is the sea?” asks the smaller stalk.*

*“Listen, the sea is the home of the fish just as the sky is the home of the birds. How can I explain it? A lot of drops of water, that’s it! A lot of raindrops together, more than you can possibly imagine, all together in a pool so huge you can’t see land in any direction.”*

*“So it’s like all of us on a moonlit night, when we form what you call seas of wheat, that you can mistake for a big lagoon. A bit like a huge puddle!” says the small one.*

en pequeños montones ordenados y bien ensamblados, que le siguen produciendo al contemplarlos una emoción profunda. ¡El espacio y sus volúmenes han cambiado de nuevo!

La espiga mayor toma la palabra:

—Fíjese qué cosa tan extraña. Ayer he confundido un murciélagos con una estrella fugaz. Y he visto algo insólito: dos grillos ensartados en un espino. ¿Se habrán hecho el harakiri por amor en pleno período nupcial? ¿O los habrá clavado un ruiseñor despechado para que se sequen al sol y no puedan cantar durante la noche?

La tarde avanza y el pintor, de improviso, se da a la divagación:

—Atravesar la niebla, atravesar una nube es llegar a otro mundo, es ser otro distinto. ¡Qué mala suerte, el hombre del siglo XXI, al volar en esas máquinas de hélice o a reacción, ya no podrá soñar con ser un pájaro, para ir con su imaginación al Everest o a lugares lejanos! Al fin y al cabo, todavía podemos presumir de algo intangible: nos queda la serenidad de la quietud. Sí, la imaginación y el recuerdo permiten viajar desde la quietud.

• • •

“Something like that,” smiles the painter.

*The wanderer directs his gaze towards the fields of straw; the tractor with trailer behind is removing the bales which it had previously grouped into small orderly, well-constructed heaps, which still have a profound emotional effect on him whenever he looks at them. The space and its volumes have changed again!*

*The larger stalk speaks up: “Here’s a strange thing for you, yesterday I mistook a bat for a shooting star. And I saw something quite odd: two entwined crickets, spiked together on a thorn. Were they driven by passion to commit harakiri, just at the moment of their coupling? Or did an angry nightingale stick them there so they would dry in the sun and not sing at night?”*

*The afternoon is getting on, and the painter, on the spur of the moment, begins to digress: “Going through fog, going through cloud is like entering another world, being a different person. What bad luck for modern man that, thanks to the invention of the plane, we are no longer able to dream of flying like a bird, going*

—¿Qué es el Everest? —pregunta la espiga pequeña.

—Es la montaña más alta del mundo, la llaman Sagarmatha, que en nepalés significa “lo que sale del cielo”.

—¡Que bonito! —exclama la espiga pequeña. —¿Y cómo cantan los pájaros en el Everest? Porque los pájaros no cantan igual cuando llueve o hace sol, al abrir el día o a la caída de la tarde.

—En el Everest no hay pájaros —aclara el pintor.

—¡Qué pena! ¡Entonces no podrán aspirar el aroma de la mañana, ni siquiera recordar la fragancia ligera, suave, profunda, delicada, imperceptible, sensual y amarilla de la flor de la aulaga o de la retama en primavera! —suspira la espiga más menuda.

—Esos artefactos impiden al hombre soñar con ser azor y volar muy lejos a tierras recónditas, pero a nosotras nos presta mucha compañía contemplar esas estelas largas y fugaces de humo blanco en el cielo, que cambian de color como si fueran nubes iluminadas un buen rato por el Sol cuando ya ha traspuesto el horizonte. —Dice la espiga mayor.

• • •

*to the top of Everest or other far-off places in our imaginations! Yet, in the end, we can still speculate about intangible things: we still have the serenity of stillness. Imagination and memory let us make journeys out of stillness.”*

*“What is Everest?” the small stalk asks.*

*“It is the highest mountain in the world. They refer to it as “Sagarmatha”, which in Nepalese means ‘the one that appears above the clouds.’”*

*“That’s pretty!” exclaims the small stalk. “And what is the birdsong like on Everest? Because the birds don’t sing the same way when it rains as they do when it’s sunny; they are different at first light than at sunset.”*

*“On Everest there are no birds,” explains the painter.*

*“What a shame! So they won’t be able to breathe the aroma of the morning, and not even to remember the fragrance - light, gentle, profound, delicate, imperceptible, sensual, yellow - of the gorse or the broom flower in spring!” sighs the little stalk.*

*“Those machines may prevent man from dreaming of soaring like a hawk or flying to distant lands, but we get a lot of enjoyment when we gaze at the long*

Nuestro amigo asiente y se queda contemplando en lo alto dos trazos limpios y alargados que han dibujado sendos pájaros de aluminio.

Después de caminar tantos veranos, el hombre de pelo blanco se sigue sorprendiendo al descubrir que el campo cambia continuamente de un día para otro, y se queda inmóvil mientras mira los quiebros irregulares y los ángulos caprichosos de las orillas de las parcelas, a veces con cultivos distintos y siempre con tonos diversos. Dentro de pocos días, cuando se vayan los tractores tirando de los remolques cargados de pacas, quedarán los rastrojos vacíos, en silencio, y durante algún tiempo, en una quietud casi absoluta. A lo lejos, dos caminos se entrecruzan formando un aspa.

En un pago próximo que acaba en promontorio se ha recogido el girasol, y con los residuos se han formado montañas menudas que se están quemando al atardecer; no hay viento y suben unas columnas altísimas de humo blanco. De lejos parecen piras funerarias que salen de las motas rojas, luego negras, sobre los fondos claros de los rastrojos. Siempre la sorpresa cada día al ver algo nuevo, algo todavía desconocido y distin-

• • •

*white vapour trails in the sky, which change colour as if they were clouds still catching the sun at dusk,” says the larger stalk.*

*Our friend sits down and reflects on two long, clean trails that are above him, lines drawn by a pair of those aluminium birds.*

*After wandering for so many summers, the white-haired man still finds himself surprised by the countryside’s continual changes from one day to the next, and he stops dead to look at the irregular lurches and whimsical angles of the fields, at times with contrasting crops and always with different tones. In a few days, after the departure of the tractors and their trailers loaded with hay bales, the stubby fields will be left empty, silent, and for some time, in an almost complete stillness. Far away, there are two paths that bisect each other, forming a cross.*

*On a nearby property that runs onto a raised promontory the sunflowers have been harvested, and the heaped-up leftovers are being burned in the late afternoon; there is no wind and tall columns of white smoke are rising. From a*

to, al contemplar el mejor cuadro del mundo, lleno de vida, cuando uno menos se lo espera.

Un tractor ha trazado con la vertedera una recta fina, larga y oscura, casi negra, en medio del rastrojo blanco sobre un terreno ligeramente ondulado; es como si se hubiera producido una profanación. El corte en el paisaje es profundo, es como una brecha en la quietud de esa superficie en calma, que se convertirá dentro de unos días, de unas semanas, en un espacio pardo, marrón, en un espacio sólo de tierra.

Estamos en septiembre, se barrunta el otoño, hay nubes de un gris intenso, puede llover.

—El agua de lluvia me hace pensar, dijo la espiga más menuda.

De nuevo se hizo el silencio, lo que suele ocurrir en las despedidas; el pintor se levanta, mira a sus amigas sin hablar, y les desea buena suerte. Es tarde.

—Este árbol nos dará sombra en verano y nos protegerá del viento en invierno.

• • •

*distance they look like funeral pyres originating from little hillocks, first red then black, on top of the clear background of the stubble. Every day there is surprise in seeing something new, something still unknown and distinct, in the greatest painting in the world, so full of life, when you least expect it.*

*With its plough, a tractor has drawn a line that is fine, long and dark, almost black, across the middle of the white stubble on gently rolling ground; it is like something profane. The cut gouged in the landscape is deep, it is like a crack in the stillness of this resting surface, which within a few days, a few weeks will become a drab, brown space, where there is only earth.*

*It is September, you can feel autumn coming, there are heavy grey clouds in the sky, it might rain.*

*“Rain makes me think,” says the little stalk.*

*Once again there is a silence, as often occurs during a farewell; the painter gets up, looks at his friends without speaking, and wishes them good luck. It is late.*

*“This tree will give us shade in summer and shelter from the wind in winter.”*

Le dice la espiga mayor, como si quisiera transmitir tranquilidad: —Dentro de poco, nosotras desapareceremos y el fruto que llevamos dentro caerá a la tierra, y al terminar el invierno que viene, si los pájaros y las gotas de las nubes lo permiten, brotarán nuestras hijas que aprenderán a cobijarse de los hielos y a aspirar el rocío: ellas verán todo lo que nosotras hemos visto y aprenderán todo lo que hemos aprendido. Además, pintor —continúa la espiga—, ahora cuando se vaya de aquí, después de haber vivido una corta temporada con nosotras, si consigue transmitir a sus semejantes a través de su obra cada vez más clara, precisa y escueta, lo que pueden llegar a conocer y a sentir, si pasan un día y una noche debajo de este roble, no darán crédito de la sabiduría que alcanzaran y del bienestar en el que quedarán inmersos—. El caminante permanece un buen rato pensativo.

La más pequeña de las espigas, algo despistada y tal vez sin venir a cuenta, comienza a tararear:

“Llueve, sale el Sol,  
llueve, sale el Sol,

• • •

*The taller stalk says, as if to send a message of calm: “Very soon, we will disappear and the fruit that we carry within will fall to the earth, and at the end of next winter, if the birds and the droplets from the clouds allow it, our offspring will appear. They will learn to shelter from the frosts and breathe in the dew: they will see all that we have seen and learn all that we have learned.”*

*“And, moreover,” continues the stalk, “now, when you leave here after spending a short time with us, if you manage to keep making your work clearer, more precise and unadorned, and able to communicate to those of your kind the things that they could understand and feel if they spend a day and a night under this oak, they will be simply astounded by the wisdom and well-being in which they can share.” The wanderer stays still for a while, reflecting.*

*The smaller of the two stalks, a little absent mindedly and perhaps without realising, starts humming a tune.*

“It rains, the sun comes out,  
It rains, the sun comes out,

todo se disipa.  
Y saldrá de nuevo el Sol por la mañana,  
y se pondrá por la tarde.”

A medida que nuestro amigo se aleja, con una voz entristecida por la despedida, se sigue oyendo a la más joven recitar de corrido:

“Hemos escuchado pájaros al amanecer.  
Hemos oído la lluvia.  
Hemos tenido sed, incluso en invierno.  
Hemos probado el horrible sabor de los herbicidas.  
Hemos visto la luz.  
Nos ha acariciado la noche...”

El pintor inicia la marcha, pero se queda inmóvil escuchando esa voz ya tan familiar para él. Reanuda el camino, y a medida que se aleja le viene a la cabeza todo tipo de sensaciones. Se sube al coche, que tenía apartado a un lado de la carretera, dos o tres kilómetros más abajo, arran-

• • •

*It all dries up  
And the sun will rise again in the morning  
And will set in the evening.”*

*As our friend heads further off, he carries on listening to the younger stalk reciting from memory:*

*“We have listened to the birds at sunrise.  
We have heard the rain.  
We’ve known thirst, even in winter.  
We’ve learnt the horrible taste of herbicides.  
We have seen the light.  
We’ve been caressed by the night...”*

*The painter is beginning to journey off, but is stopped in his tracks by the sound of that voice which is already so familiar to him. He starts to move again,*

ca, y al volver a la ciudad, ya de noche, renace el recuerdo de un campo con rollos de paja o de heno recién empacados: esas esculturas, para él tan rotundas y solemnes, que parecen un ejercito en formación. Al girar en una curva reconoce el lugar en el que hace días o semanas, sobre la superficie clara del rastrojo, había un conjunto de montones uniformes de estiércol oscuro, casi negro, bien alineados. Para un creador, o, posiblemente para cualquiera, la contemplación de ese contraste y de su armonía, puede suponer un motivo de entusiasmo contenido. A través de las luces del vehículo, aun esforzando la vista, no se ve nada; el tractor ha debido extender los montículos de basura, y lo único que se vislumbra de ese manto blanquecino con grandes puntos negros es una tierra arada, con restos de paja entremezclada en los terrones, que se está preparando para la sementera.

El caminante conecta la radio: “Se ha clausurado la Cumbre de Johannesburgo. Se pretende lograr que dentro de diez años la mitad de la población pueda tener agua potable. Para muchos se ha perdido la gran oportunidad de comprometernos a no seguir destruyendo el planeta.”

• • •

*and all sorts of sensations go through his head as he gets further away. He gets into his car, which he had left beside the highway two or three kilometres further on, he starts the engine and as he heads back to the city, with the night already fallen, another memory is reawakened: of a field with recently-bundled rolls of hay; for him looking so sculptural, rotund and solemn and like an army formation.*

*Rounding a corner, he recognizes the spot where a few days or weeks before there were, standing on the light-coloured stubble surface, a group of identical mounds of manure, dark-coloured, almost black, carefully aligned; for a creator, or perhaps for anybody; the contemplation of this contrast and harmony would have been cause for quiet enthusiasm. Now, even in the beam of the headlights and straining his eyes, he can't see anything; the tractor must have flattened those rubbish heaps, and all that can be made out of that white mantle with huge black spots is a ploughed field, with bits of straw mixed into the sods, being readied for sowing.*

*The traveller turns on the radio: —“The Johannesburg Summit has concluded, with the goal of giving half the world's population access to drinking water within*

Está amaneciendo, nuestro amigo para otra vez el coche y observa el campo que despierta otra vez: en lo alto se vislumbra un árbol solitario en medio de un barbecho. Al coger el mapa de carreteras para refrescar el itinerario de vuelta, se desliza una carta que se traspapeló hace tiempo; lleva el matasellos fecha de julio de hace un par de años y fue franqueada en Aranda de Duero (Burgos); la envían un profesor de plástica, que redactó gran parte del texto, y unos chicos de un colegio de Viladecans (Barcelona), que juntos estaban aprendiendo a descubrir los secretos del campo en esas tierras profundas, y que también querían estampar su firma.

“Estimado pintor:

En clase hemos proyectado unas diapositivas de una pequeña vasija preincaica; un utensilio corriente que hemos comparado con un recipiente asirio y con un plato de uso diario de la China más septentrional; todos los objetos tenían más de mil años. Después revisamos la policromía de unas sencillas decoraciones murales de un modesto monasterio prerro-

• • •

*ten years. In the eyes of many, a great opportunity has been lost to commit ourselves to stop destroying the planet.”*

*It is getting light, our friend stops the car again to look at the countryside: high up, he can make out a single tree in the middle of a fallow. Picking up the map to remind himself of his homeward route, a letter falls out. It must have fallen between papers some time ago; it has a postmark dating from the month of July a couple of years previously, and was posted in Aranda de Duero (Burgos); it was sent by a painting teacher, who wrote most of it, and some school children from Viladecans (Barcelona), who were together learning to uncover the secrets of the countryside in this profound land, and who also wanted to leave their own mark.*

“Dear painter,

*In class one day we looked at slides of a small Pre-Inca cup; an everyday object, which we then compared to an Assyrian recipient and an ordinary plate from southern China; all these objects were over a thousand years old. Afterwards*

mánico en Capadocia (Turquía), horadado en la roca. Así comenzábamos la asignatura de arte en el siglo XX, analizando las incisiones y algunos pequeños detalles empleados en las artes decorativas desde tiempo inmemorial. De esa forma, comprendíamos mejor la trayectoria de creadores como Matisse que, en la primera mitad del siglo XX, iban a aportar síntesis y esa forma singular de pintar, quitando pintura con la parte posterior del pincel antes de que sequen los óleos, técnica también empleada por los fundadores del cubismo, heredada de aquellos modestos alfareros y artesanos milenarios.

En otras clases nos hemos referido al paisaje de la España austera del interior y, a menudo, nos han sorprendido obras empastadas y certeramente “labradas” del Benjamín Palencia de la vanguardia de los años treinta. De los cincuenta y sesenta, trabajos de creadores, como Caneja y Cristino de Vera, han sido notables en la percepción de esas tierras pardas y yermas; pero sobre todo, nos han inquietado algunos cuadros concretos, aquellos alejados de la figura humana, metidos en lindes y en cruces de caminos, en cercas de piedra y labrados, en cancelas inexis-

• • •

*we looked at the colourfulness of some simple murals from a modest Pre-Romanic monastery in Capadocia (Turkey), tunnelled into the rock.*

*That was how we began looking at the subject of 20th century art, by studying the techniques and details used in decorative arts since time immemorial. In this way, we had a better understanding of the work of creators like Matisse who, in the first half of the 20th century, started to introduce synthesis and that special technique, “removing” paint with the blunt end of the brush before it dried, a method also used by the founders of Cubism, inherited from those modest potters and artisans of long ago.*

*In other classes we turned to the austere landscape of the Spanish interior and, several times, we were surprised by the thickly-applied and well - “worked” paint used by Benjamín Palencia of the 1930s vanguard. From the 50s and 60s, the work of artists like Caneja and Cristino de Vera was important in the perception of these brown, uncultivated lands; but we were particularly taken by certain*

tentes abiertas al vacío, de un artista bronco y profundo, que todavía debe dar mucho que hablar en una sociedad cada vez más alejada de su espíritu: Godofredo Ortega Muñoz.

¡Pues bien, pintor, el siguiente en la lista es usted! Sin embargo, a través de esta misiva no se pretende impartir una clase, sólo queremos indicarle que percibimos su trabajo más mediterráneo, más sintético, más concreto, dando prioridad al espacio y a la materia exclusivamente emanada de los tubos de pinturas, y sin querer se ha convertido con parte de su obra, en el último exponente en España del paisaje del interior de los últimos quince años.

Algunos de sus pequeños papeles más espontáneos, nos recuerdan, a veces, esas rodadas tan efímeras de un tractor atravesando una tierra arada no hace mucho, y nos hace pensar en esos caminos casuales que desaparecen con el siguiente pase de grada, que entra hondo en la tierra y, a la vez, en los que contemplan su obra.

Debe ser consciente de que consigue transmitirnos ansias de detenernos en cualquier camino, en no se sabe qué momento a veces inopor-

• • •

*paintings, which are far from representational, and involve boundaries and intersecting trails, rock walls and worked fields, non-existent gates open to the beyond, created by a rough, profound artist, who is still highly relevant in a society that is becoming more and more removed from its spirit: Godofredo Ortega Muñoz.*

*And so, dear painter, the next on the list is yourself! However, this letter is not intended to impart a lesson, only to tell you that we think your work is very Mediterranean, very synthetic, very concrete, it gives priority to space and to the material that comes out of tubes of paint, and in the last 15 years through some of your work, you have unintentionally become the latest Spanish exponent of the interior landscape.*

*Some of your smaller more spontaneous works on paper remind us at times of the ephemeral tracks left just after a tractor has crossed a ploughed field, and they make us think of those accidental paths that disappear the next time the harrow comes by and digs down deep, both into the soil and into those who look on your work.*

tuno y observar, sin más, el campo. Nos incita a sembrar curiosidad para que nos adentremos en territorios desconocidos, en territorios por descubrir, a pesar de tenerlos ahí delante desde siempre. Nos dan ganas de arrancar una mata de tomillo o de espliego y de oler, de oler profundo, mientras se contempla el paisaje, ese paisaje que nunca pinta, pero que se introduce en él para crear, transformar o desgarrar todo lo que va surgiendo en sus telas y en sus papeles íntimos.

Hace que nuestra imaginación se escape y veamos en los días de perros invernales, los campos secos recién cosechados del verano, donde dan ganas de beberse un vaso de agua para calmar la sed, o también soñemos en esos días torridos de julio, con el frescor invernal de un día gris del otoño. Nos hace desperezar de nuestro letargo, nos da el calor de la lumbre en las frías mañanas del invierno y también cobijo a nuestra imaginación. Nos podemos asir a usted al instante de resbalarnos en la monotonía, nos despierta de la somnolencia, nos restriega los ojos para contemplar lo sencillo, lo que tenemos ahí delante casi imperceptible y, lo que es más importante, nos permite recordar los campos de nuestra

• • •

*We should tell you that your work often makes us want to stop on a journey, often at the most impractical moment, and simply observe the countryside. You cause our curiosity to be aroused so that we enter unknown territory, territory still to be discovered, even though it has always been right in front of us. You make us want to break off a sprig of thyme or lavender and to smell, to smell deeply while taking in the landscape, that landscape which you don't paint but which you get inside of in order to create, transform or tear apart - the process which gives rise to your canvasses and your intimate works on paper.*

*It makes our imaginations run wild. In the worst depths of winter we "see" the dry, recently harvested fields of summer or on torrid July days we "dream" of the cool freshness of a grey autumn day. You make us awake from our lethargy; you give us the warmth of the fireside on cold winter mornings and also a refuge for our imagination. You stop us from slipping into monotony; you wake us from our slumber; you help us rub our eyes and see the simplest things, those that are right*

niñez; consigue que cerremos los ojos y nos sumerjamos en escenas de hace pocos o muchos años, cuando íbamos al campo, en verano o en Navidad, a casa de nuestros abuelos, y cuando andábamos por esos caminos interminables, junto a esos pobres campos yermos de arcilla, caminos tantas veces raspados por las vertederas de los arados y tantas veces transitados durante generaciones, en ese ir por la mañana al salir el sol y en ese venir a la caída de la tarde. Con afecto le saludan ...”

El viejo caminante mira a lo lejos, cierra un buen rato los ojos... y se queda escuchando el sonido entrecortado de unos aspersores regando.

RAFAEL PÉREZ HERNANDO  
Septiembre de 2002

---

1. Eduardo Chillida

• • •

*in front of us almost imperceptibly and, most importantly, those that let us remember the fields of our childhood. And hence we can close our eyes and immerse ourselves in scenes of the recent or distant past, when we went to the country in summer or at Christmas to our grandparents' house, and when we walked along those neverending paths, beside those poor clay fields so many times scraped over by the ploughs and, for generations, so often crossed in the daily journey of going off in the morning when the sun rises and returning in the evening when it sets. “With our warmest best wishes...”. The old wanderer looks into the distance, closes his eyes for a while...and listens to the rhythmic sound of water sprinklers at work.*

RAFAEL PÉREZ HERNANDO  
September 2002

---

1. Eduardo Chillida





"MI PAISAJE ESTÁ ORDENADO POR EL HOMBRE."

• • •

"MY LANDSCAPE IS ORDERED BY MAN."

## *Conversación en voz baja* *Entrevista a Joan Hernández Pijuan*

MARÍA DE CORRAL

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

GEORGES BRAQUE

MARÍA DE CORRAL: ¿Cómo se definiría, como pintor o como artista visual?

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN: Para mí la mirada y la sensibilidad son muy importantes. La transformación de la pastosidad de la pintura en “pintura”, también. Para mí la palabra “artista” ha tenido desde siempre un significado muy ampuloso, y por eso me he calificado siempre, hasta en el mismo carné de identidad, como pintor.



Joan Hernández Pijuan en el MACBA. Enero, 2003 • Joan Hernández Pijuan at the MACBA. January, 2003

## *Conversation in a Low Voice. Interview with Joan Hernández Pijuan*

*In painting, the only thing worth doing cannot be explained in words.*

GEORGES BRAQUE

MdC: How would you define yourself, as a painter or as a visual artist?

JHP: For me gaze and sensibility are very important.

The transformation of the pastosity of paint into “painting” too. The word “artist” has always sounded very pompous to me, and that is why I have always

described myself as a painter, even on my identity document.

MdC: What circumstances in your life explain your decision to be an artist or a painter?

JHP: That is very difficult to explain. In my family there

Mdc: ¿Qué circunstancias en su vida explican su decisión de ser artista o pintor?

JHP: Eso es muy difícil de explicar; en mi familia no hay ni hubo nadie, ni por parte paterna ni materna, a quien le interesara el tema. No sé si es algo extraño, pero sí debe de ser frecuente, puesto que he conocido a bastantes personas interesadas en la pintura, en el arte, que también son casos únicos en sus familias. Yo diría que pueden ser historias que posiblemente no se heredan, que no se aprenden, sino que están. Como es natural, empiezo y sigo durante unos años no sabiendo nada, intentando superar mis torpezas a base de voluntad. Ya más tarde, cuando fui a la Facultad de Bellas Artes, me costaba mucho creerles cuando me decían cómo se debía pintar, todo aquello de la pincelada fluida, a lo “impressionista”. Posiblemente en el transcurso de mis años de trabajo, de todos estos años, desde mis principios como pintor nada hábil —nada fácil, diría—, lo que he podido ir haciendo es llevar la pintura a mi terreno.

Mdc: ¿Se considera un pintor clásico que se interesa por el orden, el equilibrio, la materia?

JHP: Sí, sí, y además desde siempre he trabajado con materiales totalmente clásicos como el óleo y el lienzo montado en su bastidor, con la tela muy tensada y frontal. Y añadiría que, al empezar, con mucho orden para mantener el equilibrio; orden y equilibrio que luego en el trabajo pueden, evidentemente, romperse. Siempre me han gustado la pastosidad y la densidad visual del óleo más que la del acrílico y el recorrido de la mano sobre esa materia. No me he

• • •

was hardly anybody on either my father's side or my mother's who was interested in the subject. I don't know if that is strange, but it must be common enough, since I have known quite a few people interested in painting, in art, who are also unique cases in their families. I would say that they may be things which are not inherited, which are not learned, they are just there. And naturally I began and continued for several years knowing nothing, trying to overcome my clumsiness with sheer willpower. Then, quite a lot later, when I went to Fine Arts school, I found it difficult to believe it when they told me how to paint, all that business of the fluid brushstroke, in the "Impressionist" style. Perhaps over the years I have been working, all those years, since the start of being a painter, not at all skilful I would say, not at all easy, what I have been able to do is try to take painting into my own ground.

Mdc: Do you consider yourself a classical painter, interested in order, balance, material?

JHP: Yes, yes, and moreover I work and have always worked with totally classical materials like oil and canvas mounted on a stretcher, with the canvas very taut and front on. And I would add that, at the beginning, with a good deal of order to maintain the balance; order and balance which then in the work can, of course, be broken. I have always liked the pastosity and the visual density of oil rather than acrylic and the movement of the hand on that material. I have never ventured into other grounds, like sculpture, for example. When I have tried, I have never believed in it. I must still need the flat surface, the two dimensions.

Mdc: Nature has always been your leitmotiv, at least in the last thirty years. What does nature mean to you?

movido nunca en otros terrenos, como en la escultura, por ejemplo. Cuando lo he intentado, no me lo he creído. Debo necesitar todavía de la superficie plana, de las dos dimensiones.

MDC: La naturaleza ha sido siempre su leit-motiv, al menos en los últimos treinta años. ¿Qué significa para usted la naturaleza?

JHP: Bueno, yo tengo unas raíces maternas que, como ya te dije, vienen del campo, de un paisaje para mí muy querido y especial, que es toda esa parte de La Segarra. De muy pequeño pasé allí parte de la guerra y una época durante la posguerra, y la memoria de este espacio, el orden, el aprovechamiento de las lindes, los muros de división, las cabañas, los espacios vacíos... Es un paisaje cuyos elementos son siempre como unidades, nunca están en plural, y en el que puedes seguir claramente el recorrido de un pájaro entre dos árboles. Añadiría que con frecuencia pienso que ese paisaje ha condicionado mi forma de ser y de vivir, y por ello también, claro, mi forma de pintar. Y esto comenzó a ser posible en cuanto me desprendí de condicionantes "culturales" que no me correspondían y tomé los míos propios.

MDC: ¿Ha pensado alguna vez que puede ser considerado un artista obsesivo, al utilizar sistemáticamente la naturaleza como referente?

JHP: Sí, lo he pensado y puede ser cierto. De hecho, he dicho muchas veces que la pintura es

• • •

JHP: Well, I have roots on my mother's side which, as I told you, come from the country, a landscape which is very dear and special to me, which is all that part of La Segarra. When I was very little I spent part of the war years there (1936-1939) and some of the postwar ones, and the memory of that space, the order, the use of the borders, the dividing walls, the huts, the empty spaces... It is a landscape where the elements are always like units, they are never in the plural, and where you can easily follow the flight of a bird between two trees. I would add that I often think that landscape has conditioned my way of being and living and because of that, of course, my way of painting too. And that became possible as soon as I got rid of cultural "conditioners" that had nothing to do with me and adopted my own.

MDC: Have you ever thought you might be considered an obsessive artist for systematically using nature as a referent?

JHP: I have thought that and it may be true. Indeed I have often said that painting is an obsession and I don't know if it is because of that duality of joining thought and manual skill, that transforming material with a painter's intelligence.

Really, there are times when I try to escape, to get out of my space, because of that thing of not being dependent on a "style", but in just one picture, begun with the determination to "break", that obsession with my "order" will win in the end. What I do try to do is to set up a dialogue with the picture, not a monologue in which I am the only one with something to say. Chance, the unforeseen or the indeterminate can play an important part in the

una obsesión y no sé si será por esa dualidad de juntar pensamiento y manualidad, por ese transformar con inteligencia de pintor una materia.

Realmente, pretendo escaparme, salirme de mi espacio, por esa cosa de no ser dependiente de un “estilo”, pero en un mismo cuadro, empezado con voluntad de “romper”, esa obsesión por mi “orden” acabará ganadora. Lo que sí intento siempre es establecer un diálogo con el cuadro, no un monólogo en el que solo yo tenga algo que decir, sino que el azar, lo imprevisto o lo indeterminado puedan desempeñar un papel importante en el transcurso de la realización de la obra; si estás abierto al diálogo, este puede abrirte nuevos caminos tanto conceptual como formalmente. En ese diálogo, en ese descubrimiento de lo imprevisto, podrán ir creciendo nuevas formas de conocimiento.

No sé si empleo sistemáticamente la naturaleza como referente. Sí que está con frecuencia presente, pero es evidente que hay veces que no. Lo que ocurre es que quizás sea también mi pintura la que puede haberse convertido en paisaje por sí misma, sea por esa sensualidad y pastosidad de la materia, por la “tensión” paralela a la que puede producirme el paisaje, por la misma frontalidad del cuadro y también, por qué no, por los formatos.

MDC: ¿Cree que es importante crear un mundo personal, ha sido algo que le ha inquietado? ¿Le preocupa la idea de ser trascendente, de dejar una huella, una impronta, en una futura

• • •

course of the making of a work, and for that reason, if you are open to dialogue, it can open up new paths, both conceptually and formally. In that dialogue, in that discovery of the unforeseen, new forms of knowledge can grow.

I don't know if I systematically use nature as a referent. It is often present, but obviously there are times when it is not. What does happen is that it may also be my painting that has been turned into landscape by itself, whether due to that sensuality and pastosity of the material, by what I would call “tension” parallel to what may produce the landscape, by the very frontality of the picture and also, of course, by the formats.

MDC: Do you think it is important to create a personal world? Is it something that has worried you? Are you concerned about the idea of being transcendent, of

leaving a mark, a print on the future history of art? Or when you paint do the pictures have a birth and death in themselves?

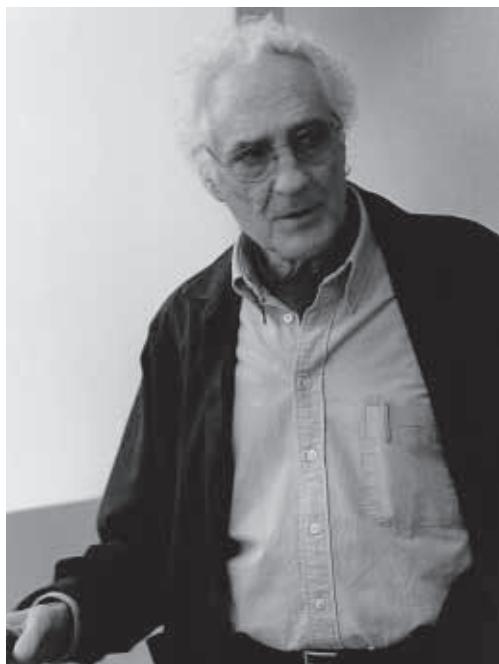
JHP: Well, that is one of the obsessions which – frankly and seriously – I have never even thought of. What may happen along my way is that as I have found my “manner”, and with no pretensions to it being different, there may have emerged a parallelism between what I am like and my painting, a painting which, because I have always followed my own dictate, has not been too involved in what had to be done at any given moment. That may be the reason why no-one has ever been able to pigeonhole me, not even those critics who count by decades: the seventies, eighties or nineties, very simply. I have hardly ever been selected for any exhibition of tendencies or decades. I just remember those

historia del arte? ¿O bien cuando pinta, los cuadros nacen y mueren en sí mismos?

JHP: Bueno, esa es una de las obsesiones que –francamente y en serio– no me he planteado en absoluto; lo que quizás ocurre en mi recorrido es que, a medida que he ido encontrando mi “manera”, y sin pretensión de que fuese distinta, ha podido crearse un paralelismo entre mi forma de ser y mi pintura, pintura que por haber seguido siempre mi propio dictado no ha estado demasiado metida en lo que debía hacerse en cada momento. Es posible que esa sea la razón por la que no se me ha podido encasillar casi nunca de una manera muy clara, ni siquiera desde la crítica que cuenta por décadas: los setenta, ochenta o noventa. Casi nunca he sido seleccionado para una exposición de tendencias o de décadas; en estos momentos solo recuerdo Pintura dels setanta a Barcelona. Superficie i color, en el MACBA, y quizás alguna otra, posiblemente en “la Caixa”. He ido trabajando casi siempre en mi soledad, con unos resultados que –mejores o peores– me han situado donde estoy. Y no me puedo quejar. Sobre la trascendencia... No sé, no me preocupa demasiado; pienso que un cuadro es un cuadro y que empezará su recorrido “real” en cuanto salga del estudio, en cuanto, al ser expuesto, pase a ser “realmente” obra, y cuando el tiempo lo sitúe en su sitio.

MDC: ¿Qué artistas clásicos o contemporáneos le han servido o inspirado en su arte, no solo plásticamente sino intelectualmente o por su actitud?

• • •



moments Pintura dels setanta a Barcelona. Superficie i color, mounted by Museu d'Art Contemporani de Barcelona, and perhaps some other by “la Caixa”. I have almost always worked in solitude with results which, for better or worse, have put me where I am. And I cannot complain. About that business of transcendence, I don't know, it does not worry me too much. I think a painting is a painting and that it will begin its “real” journey when it leaves the studio, as soon as, when it is on show, it “really” becomes a work and when time puts it in its place.

MDC: Which classic or contemporary artists have served or inspired you in your art, not only visually, but intellectually or for their attitude?

JHP: Classics, I don't know. Sometimes they have said that one reference may be Zurbarán. From

JHP: Clásicos... no lo sé. Algunas veces han dicho que una referencia puede ser Zurbarán. De la pintura contemporánea es evidente que me han tocado cosas más de cerca, y en diferentes momentos ha habido artistas que me han interesado e influido bastante. Como a muchos de mi generación, en los sesenta me marcó el expresionismo abstracto. Mucho más tarde, cuando empecé a ser yo, pienso que actitudes como las de Lucio Fontana o Cy Twombly, con esa especie de "desfachatez" en la "realización" del cuadro, y quizás Giorgio Morandi por su silencio, efectivamente han marcado mi trayectoria. Hay una fotografía maravillosa de Fontana, de espaldas, con un chaleco negro y camisa blanca algo arremangada, con un cíter en la mano, plantado frente a una tela en blanco, los pies algo separados, que define perfectamente "su" tiempo de "pintura". Y en relación con mi obra puedo decirte que es como si cada vez me interesara menos alargar el tiempo de realización, como si me interesara más el momento de empezar y terminar, para aprovechar "ese" tiempo maravilloso de tensión. Sin ser un connaisseur, puede haber en lo mío más referencias de las artes primitivas o populares, por lo que, de nuevo, volvemos al campo.

MDC: Cuando dice que lo que le interesa es el cuadro empezado y terminado, ¿significa ello que no le interesa el proceso? Yo pensaba que, en cierta medida, el proceso era determinante en su obra. Ya que usted pinta con óleo, que tarda bastante en secar, sus pinturas tienen

• • •

contemporary painting, it is obvious that things have touched me very closely and at different times there have been artists who have interested or influenced me quite a lot. Like many people of my generation, in the sixties I was marked by Abstract Expressionism. Then much later when I began to be myself, I think attitudes like those of Fontana or Twombly, with that kind of "nerve" in the "making" of the picture, and perhaps Morandi, for his silence, have indeed marked my career. There is a marvellous photograph of Fontana, with his back turned, with a black waistcoat and a white shirt with the sleeves rolled up, with a cutter in his hand, standing in front of a white canvas, his feet slightly apart, which perfectly defines his "painting time". And with regard to my work, I can tell you that it is as if I were less and less interested in stretching out the making time, as if I

were more interested in the moment of starting and finishing, taking advantage of that marvellous time of tension. Without being a connoisseur, there may be more references to the primitive or popular arts in my work, which brings us back to the country again.

MDC: To return to what you said earlier when you say that what interests you is the started and finished picture, does that mean that you are not interested in the process? Since you paint with oil, which takes a long time to dry, your paintings have many layers of color and on them you draw in a very spontaneous, immediate way. How can you say that you are not interested in the process?

JHP: Well, yes, I am less and less interested in the process in the sense of the different sessions, of taking the picture up and taking it up again... I will try to explain: those large pictures over there have

muchas capas de color, y sobre ellas dibuja de una forma muy espontánea o muy inmediata. ¿Cómo dice que no le interesa el proceso?

JHP: Pues sí, me interesa cada vez menos el proceso en el sentido de las distintas sesiones, tomar y volver a retomar el cuadro. Intentaré explicarme: estos cuadros grandes que están por aquí tienen muy poco tiempo de trabajo material. En cuanto empiezo a poner color, lo hago, porque ello ya tiene sentido; y entonces todo se sucede escalonadamente y provocado por lo que ya está en la tela, en decisiones muy rápidas, hasta que sitúo, provocado por la misma materia, ese dibujo o esa acotación. Y el óleo, por su secado lento y su pastosidad, al dejar que un color penetre en el otro y permitirme esa incisión con el carboncillo o con la espátula, sigue siendo mi material idóneo. Intento trabajar en la tensión de ese tiempo de pintura; en cuanto dejo el cuadro, ahí está. Esa otra reflexión, en otro tiempo, puede no servirme más que para quedarme con él o eliminarlo y volver a empezar.



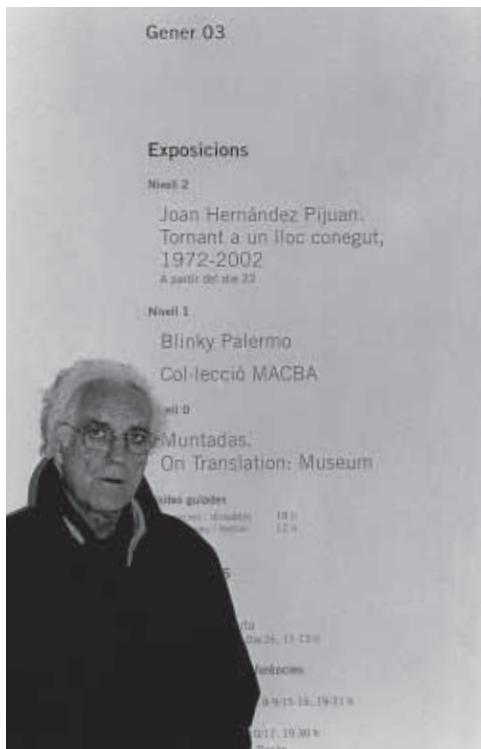
MACBA. Enero, 2003 • MACBA. January, 2003

little material work time. As soon as I decide to begin to put color, I do so, because it already makes sense and then everything happens in stages and brought about by what is on the canvas, in snap decisions, until I decide, pushed by the material itself, on that drawing or that edging. And oil, because of its slow drying and pastosity, when you let one color penetrate another and I allow myself that incision with the charcoal or the spatula, is still my ideal material. I can say that I try to work on the tension of the painting time, that as soon as I leave the picture, there it is. That further thought, at another time, may

serve only for me to stay with it or eliminate it and start over again.

MDC: And have you changed?

JHP: Yes, though not so much in attitude since the seventies. In the seventies I worked very slowly, what I was after required it to be that way, but I also had to start and finish the whole surface and the superimpositions had to be painted as well without letting the lower layers dry because of that penetration of one color into another. Perhaps I was trying to eliminate everything that could make the



"process" visible to give an impression of naturalness. The visibility of the process has almost always remained on the margins, on the edges of the painting.

MDC: What has teaching meant to you?

JHP: Setting aside a few problems entailed by the organization of the university itself, I have to tell you that it was and still is – I am emeritus professor – a very nice time. First because I learnt a lot more teaching than when I was being taught. I have learned, I would say, because I haven't tried to teach any truth. As I have a passion for painting and the activity of painting, when I have been talking in the faculty studios I may have put passion into it and that passion may have

MDC: ¿Y ha ido cambiando?

JHP: Sí, aunque no tanto de actitud desde los setenta. En los setenta trabajaba muy lentamente, porque lo que yo perseguía lo requería, pero también tenía que empezar y terminar toda la superficie, y las superposiciones debían pintarse sin dejar secar las capas inferiores, por la penetración de un color en el otro. Quizás ya intentaba eliminar todo lo que podía hacer visible el "proceso" a fin de dar una impresión de naturalidad. La visibilidad del proceso ha ido quedando casi siempre en los márgenes, en los límites del cuadro.

MDC: ¿Qué ha supuesto para usted la práctica de la enseñanza?

JHP: Dejando al margen algunos problemas que puede conllevar la misma organización universitaria, debo decirte que ha sido y sigue siendo

• • •

been good for something for the students. For me personally it has served to learn to look and translate the look into words, that the word does not remain an empty expression. In the end, you know... space, texture, atmosphere... adjust the word and perhaps the silence to what "there is" in the picture. It is also served for me to meet a lot of people anxious to learn – I have many good friends among ex-students, some of them, quite a few, good artists. Others have taken up teaching and others are still in the fight. And I am sure that it has also helped me not to grow old too quickly.

MDC: What fundamental differences are there for you between painting, drawing and engraving, when it comes to using them to express yourself?

—soy profesor emérito— una época muy bonita. En primer lugar, porque he aprendido mucho más enseñando que cuando me enseñaban. He aprendido porque no he pretendido enseñar ninguna verdad. Como tengo pasión por la pintura y por la práctica de la pintura, cuando he estado hablando en los talleres de la Facultad, seguramente habré puesto pasión, y puede que esa pasión les haya servido para algo a mis alumnos. A mí personalmente me ha servido para aprender a mirar y para traducir esa mirada en palabras, para que la palabra no quede en expresión hueca. En fin, ya sabes... espacio, textura, atmósfera... ajustar la palabra, y quizás el silencio, a lo que “hay” en el cuadro. Me ha servido para ver, intentando comprender en el paso de las distintas generaciones los cambios de conceptos, de pensamiento, de lenguajes. Me ha servido también para conocer a mucha gente ansiosa de aprender; tengo muchos y buenos amigos entre ex alumnos; algunos —bastantes— buenos artistas, otros se han dedicado a la enseñanza, y otros siguen en esa lucha. Y seguro que también me ha ayudado a no envejecer demasiado deprisa.

MDC: ¿Qué diferencias fundamentales existen para usted entre la pintura, el dibujo y el grabado, a la hora de utilizarlos para expresarse?

JHP: Para mí hay evidentemente un concepto que puede ser el “palo del pajar”, el que sostiene todo; lo demás son técnicas distintas o maneras diferenciadas de afrontar el cambio de técnica, el cambio de soporte. Cuando estoy trabajando en el cuadro debo afrontar la mate-

• • •

JHP: For me obviously there is a concept that may be the “mainstay”, what holds everything up. All the rest are different techniques or different ways of coping with the change of technique, the change of surface. When I am in the painting I have to deal with the materialness of the paint, the color, the sensuality of the material, the hardness of the canvas and that other tension. In drawing there is more proximity and that other sensuality of the touch of the paper. What we have sometimes called “the skin of the painting”.

Engraving is different and although the concept and the image may be one's own, it has to keep its own technical qualities and not try to imitate those of painting or drawing. The engraving has another time, another medium, a less immediate technique and it is

going to depend on printing later. And although it may seem like stating the obvious, painting must be painting, drawing, drawing and engraving, engraving. Normally my engraving times are times of rest between the density of painting and perhaps the painting has been more influenced by engraving than the other way round. That small difference is, as usual, in the attitude with which you deal with the medium.

MDC: Space, color and light are the elements that interweave in your painting. Do you also consider them the basic elements of your art?

JHP: I would say that I often think my painting is halfway between what we might call figuration and

rialidad de la pasta, el color, la sensualidad de la materia, la dureza del lienzo y esa “otra” tensión. En el dibujo hay más proximidad y la sensualidad del tacto del papel. Lo que alguna vez hemos llamado “la piel de la pintura”.

El grabado es diferente, y aunque el concepto y la imagen sean los de uno mismo, debe guardar sus propias cualidades técnicas y no intentar imitar las de la pintura o el dibujo. El grabado tiene otro tiempo, otro soporte, una técnica no tan inmediata, y va a depender de una posterior estampación. Aunque parezca una verdad de Perogrullo, la pintura debe ser pintura, el dibujo, dibujo y el grabado, grabado. Normalmente mis tiempos de grabado son tiempos de reposo de la densidad de la pintura, que quizás haya recibido mayor influencia del grabado que viceversa. Esa pequeña diferencia está, como siempre, en la actitud con la que te enfrentas con el soporte.

MdC: Espacio, color y luz, son los elementos que entrelazan su pintura. ¿Los considera también los elementos básicos de su arte?

JHP: A menudo pienso que mi pintura está a caballo entre lo que podríamos llamar figuración o abstracción y curiosamente, sin ser un pintor de paisaje de una forma tradicional, ese espacio ¿abstracto? que pinto se reconoce como un espacio de mi paisaje. Y ese espacio, aunque los cuadros sean blancos, negros, amarillos, siennas o verdes, se reconoce como pertene-

• • •

abstraction, and oddly enough, without being a landscape painter in a traditional way, that abstract space I paint is recognized as a space of my landscape. And that space, whether the pictures are white, black, yellow, sienna or green, is recognized as belonging to that landscape. When Remo Guidieri was writing an essay on my work, he wanted to discover Folquer, he wanted to see "my fields". We were chatting in the car and when we got to Cervera, the capital of La Segarra, he said: "Oh, stop. I think we're in your territory." The same thing happened with the gallery owner Jutta Müller a couple of months ago when she came to select my works for Cologne. They are people from other latitudes, not at all familiar with that landscape, and

they recognized the background of my painting in it. The same thing has happened with people from here. I would say, then, that space, color and light, though not imitative, do interweave in my painting and I would add other more abstract concepts such as tension, sensuality and tactility, concepts I also "feel" in that landscape. There is another reason, not much to do with what you are asking me, which may help to define it. It is something I thought of this summer when I was travelling around the villages of that area with my daughter Elvira: the landscape of La Segarra is mostly rolling, the villages are up on top and when I see them I remember the sunsets in Montoliu, my mother's village. The sun was setting on the horizon, lower than the hillock with the castle, and everything,

ciente a ese paisaje. Cuando Remo Guidieri estaba escribiendo un ensayo sobre mi obra quiso conocer Folquer, quiso ver “mis campos”. Ibamos charlando en el coche y al remontar Cervera, la capital de La Segarra, me dijo: “Huy, para, me parece que estamos en tu territorio”. Lo mismo ocurrió con la galerista Jutta Müller hace un par de meses, cuando vino a seleccionar mis obras para Colonia. Son personas de otras latitudes, nada familiarizadas con ese paisaje, y en él reconocieron el trasfondo de mi pintura. Lo mismo me ha ocurrido con gentes del país. Te diría, pues, que espacio, color y luz, aunque no siendo imitativos, entretelen mi pintura, y te añadiría otros conceptos más abstractos como tensión, sensualidad y tactilidad, conceptos que también “siento” en ese paisaje. Hay otra razón, un poco ajena a lo que me preguntas, que puede también ayudar a definirlo. Es algo en lo que pensé este verano recorriendo con mi hija Elvira los pueblos de la comarca: el paisaje de La Segarra es mayoritariamente ondulado, los pueblos están en lo alto y cuando los veo, recuerdo las puestas de sol de Montoliu, el pueblo de mi madre. El sol se

• • •

in summer, was touched with a golden light, as in monochrome.

MDC: You've remarked several times that your motifs, the moments of the landscape that remain in your memory, not only seen but lived since your childhood and which you transfer to your paintings, are ephemeral. There is no question that nothing changes other than the green of the grass or the wheat when they start to grow, throughout a whole day, or the ochre of the ripe wheat or the parched fields after the harvest, but at the same time it is something that is reproduced in certain seasons of the year and has been practically the same for centuries. Are you interested in that permanence in time after the ephemeral instant?

MACBA. Enero, 2003 • MACBA. Januar, 2003



JHP: Let's see, if we continue talking about the landscape I will say that for me that landscape I have traveled through, walked through and been in hundreds of times, remaining the same or identical, can always be different; there is always that moment when the light changes, when the horizon is sharper... There is a scene in the film *Smoke* that explains that very well. There is a character – the tobacconist – who takes photographs, photographs taken every day of

ponía en el horizonte, más bajo que el montículo del castillo, y en verano todo alcanzaba una luz dorada, como en monocromía.

MDC: Ha comentado varias veces que sus motivos, es decir, los momentos que quedan en su memoria sobre el paisaje, no solamente vistos sino vividos desde su infancia y que usted traslada a sus cuadros, son efímeros. Indiscutiblemente nada cambia más que el verde de la hierba o el del trigo cuando empieza a crecer, a lo largo de todo un día, o el ocre del trigo maduro o los campos agostados después de la siega, pero al mismo tiempo es algo que se viene reproduciendo en ciertas estaciones del año y que es prácticamente igual desde hace siglos. ¿Le interesa esta permanencia en el tiempo, además del instante efímero?

JHP: Si seguimos hablando de paisaje te diré que, para mí, ese paisaje por el que he pasado, paseado y estado cientos de veces, siendo igual o siendo el mismo, siempre puede ser distinto; siempre hay un momento en que la luz cambia, en que el horizonte está más nítido...

Hay una escena en la película *Smoke* que lo explica muy bien. Uno de los personajes —el estanquero— hace fotografías, fotografías tomadas todos los días del año a la misma hora y desde el mismo sitio. Un día se las muestra al otro protagonista, el escritor, que mirándolas, empieza a pasárselas cada vez más deprisa hasta que el fotógrafo le pregunta: “¿Por qué vas tan deprisa?” “Porque siempre es la misma”, le contesta el escritor. “No”, le dice el fotógra-

• • •

the year at the same time and from the same spot. One day he shows them to another character, the writer, who looks at them and starts to go through them quicker and quicker until the photographer asks him: “Why are you going so quickly?” “Because they are always the same,” the writer answers. “No,” the photographer tells him, “they are all different because the light has changed, because there is someone else.” Do you remember that scene? And moreover, to return to your question, I would say that a picture isn't ephemeral and that its permanence in time will depend not only on its quality but on its truth.

MDC: Do you want to reproduce nature or the emotions nature arouses in you, or are you more

interested in creating your own nature?

JHP: I would say that I don't know if emotion can be reproduced, but I do believe that it can be present in a painting. There is something that is true and I think I told you before, it is clear that I have no desire to reproduce nature. I may want to try to put the emotion that nature arouses in me into the picture and perhaps that is why my painting may be landscape.

MDC: Are you interested in expressing or showing something precise? In the forms being clear? Or do you prefer to play with suggestions and try to arouse the spectator's imagination, to seduce him?

JHP: My aim is to be as precise as possible. What may be a clear result for me obviously may not be

fo, “todas son distintas, porque ha cambiado la luz, porque hay otro personaje...” ¿Recuerdas esa escena? Volviendo a tu pregunta, un cuadro no es efímero y su permanencia en el tiempo dependerá no solo de su calidad, sino de su verdad.

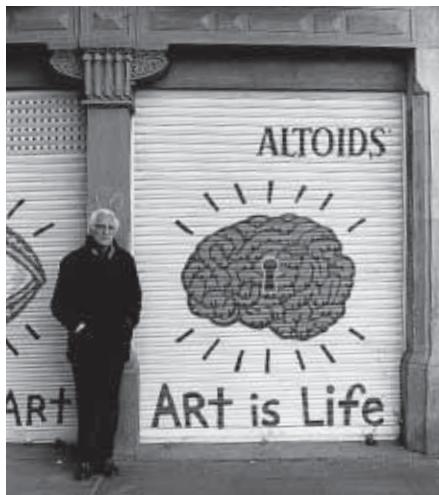
Mdc: ¿Desea reproducir la naturaleza o las emociones que le produce la naturaleza, o bien le interesa más crear su propia naturaleza?

JHP: No sé si la emoción es reproducible, pero creo que puede estar presente en un cuadro. Algo que sí es verdad —y me parece que ya te lo apunté antes— es que evidentemente yo no tengo el deseo de reproducir la naturaleza, aunque quizás sí de intentar meter en el cuadro la emoción que esta naturaleza puede producirme, y por eso tal vez sea mi pintura la que es paisaje.

Mdc: ¿Le interesa expresar o mostrar algo preciso? ¿Que las formas sean claras? ¿O prefiere jugar con las sugerencias y tratar de despertar la imaginación del espectador, seducirlo?

JHP: Mi pretensión es ser lo más preciso posible. Indudablemente, lo que para mí puede ser un resultado muy claro puede no serlo para el espectador. Pero al espectador puede costarle más comprender este lenguaje, máxime cuando este lenguaje es “muy claro” y no admite, al igual que el mío, lecturas grandilocuentes ni búsquedas de significados ocultos.

• • •



Hernández Pijuan delante de la galería Ferran Cano. Barcelona • Hernández Pijuan in front of the Ferran Cano Gallery. Barcelona

one for the spectator. But I would also say that the spectator can find it difficult to understand language, especially when the language is “very clear” and, like mine, does not allow for grandiloquent readings or searches for hidden meanings. However, I must say that, even if little by little, the spectator has entered into it and understood it.

Mdc: People almost always talk about your painting as the painting of silence or silent painting and I have never understood that. For me it is overwhelmingly eloquent, not at all shrill, of course, rather it is a conversation in a low voice. It always inspires me with a need for dialogue, to share sensations, to live moments. Could that silence have to do with the

Tengo que decir, sin embargo, que el espectador, aunque poco a poco, ha ido entrando en él y comprendiéndolo.

MDC: Casi siempre se habla de su pintura como de pintura del silencio o pintura silenciosa, y esto nunca lo he entendido. Para mí es de una elocuencia abrumadora —sin estridencias, claro—; es más bien una conversación en voz baja, me inspira una necesidad de diálogo, de compartir sensaciones, de vivir los momentos. ¿Puede tener que ver ese silencio con la dificultad de contar su obra, o la imposibilidad de reproducirla?

JHP: Yo entendería mejor lo de pintura del silencio que lo de pintura silenciosa, pero me gusta más tu definición de conversación en voz baja, de compartir sensaciones, de vivir momentos concretos que, creo recordar ahora, ya mencionaste en una presentación improvisada durante mi exposición en el Centro de Arte Reina Sofía, y no sé si es difícil contar mi obra. Lo que sí es difícil reproducirla. La reproducción dará la imagen, pero no la tensión ni, sobre todo, el formato, algo muy importante en mi trabajo. Muy a menudo lo que te cuelgan son tópicos que normalmente van creciendo. Quizás lo del silencio venga de aquella exposición en el Centro de Arte Reina Sofía, Espacios de silencio, y también se deba a que, mientras que gran parte de la pintura de lo que podríamos llamar mi generación se ha movido en el ruido, yo aparezco con superficies muy desnudas y, como tú dices, de “conversación en voz baja”; y

• • •

difficulty of describing your work, or the impossibility of reproducing it?

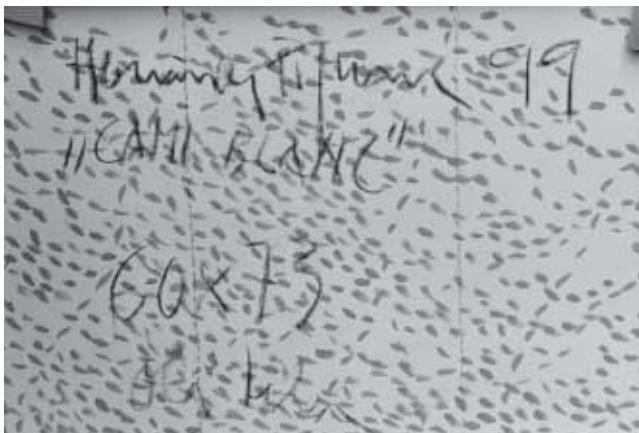
JHP: I would understand painting of silence better than silent painting, but I prefer your definition of a conversation in a low voice, of sharing sensations, of living moments, concepts which, I seem to recall, you already said in an improvised presentation at the time of my exhibition at Reina Sofía, and I don't know if it is difficult to describe my work. What is difficult is to reproduce it. A reproduction would give the image, but not the tension or, most of all, the format, which is very important in my work. Often what they hang on you are labels that tend to stick. Perhaps the silence business comes from that exhibition at Reina Sofía, Espacios de silencio, and because a good deal of the

painting of what we might call my generation has moved in noise, and I appear with very bare surfaces and, as you say, “conversation in a low voice”, and from the conversation in a low voice to silence, if it exists, there is only a step. Perhaps I could define that question for you with a wonderful anecdote: a few years ago I had an exhibition in Chicago and on the obligatory visit to the Art Institute a lady came up to me and asked if I was Spanish, since the language I was speaking with my wife didn't sound like Spanish. I replied that I was and spoke Catalan and then she asked me if I was a painter, as the day before she had seen my work at the Fair and my paintings were just like me. And yes, I think paintings are the same as the person who paints them. Mine walk leisurely,

de la conversación en voz baja al silencio hay poca distancia, aunque esa distancia existe. Quizás pueda definirte esta pregunta con una anécdota maravillosa: hace unos años expuse en Chicago, y en mi obligada visita al Chicago Art Institute se me acercó una señora que me preguntó si yo era español, ya que no le sonaba a español la lengua que yo estaba hablando con mi mujer. Le contesté que yo era y hablaba catalán, y entonces me preguntó si era pintor, ya que el día anterior había visto mi obra en la Feria, y mis cuadros eran iguales a mí. Y desde

luego creo que los cuadros son iguales a quien los pinta. Los míos andan pausados, sin hacer demasiado ruido, no empujan y mantienen ante la vida la misma actitud que yo.

Corresponde a la obra nº. 3c4 (página 366)



without making too much noise, they don't push and they have the same attitude to life as I do.

Mdc: How do you feel about having been more appreciated and understood abroad than in Spain? Here your work and you personally have always been greatly respected, but it is taken your painting a long time to be understood and loved by the Spanish public and collectors.

JHP: All too often it is been said that Spain is a land of painters or a land of painting and I have always questioned that. The collector has looked too frequently for the picture he would have liked to paint, the one he already "knew", and that has conditioned a good many painters. It is true that now things have changed, changed a great deal. But in

reference to my work, it is also true that abroad I have had and still have great understanding. I must say that I have always been respected here, especially by painters, including the painters from younger generations than mine, and that is very stimulating. And if it has taken time for me to be understood by the Spanish public and collectors, I also believe now that it is stimulating to keep growing at my age and in my own home without having renounced myself.

Mdc: Tell me about your painting from the nineties, that insistence on the color white, about the borders of your pictures, whether done by the drawn line or the one apparently produced by the layers of paint

pre de gran respeto, pero su pintura ha tardado mucho en ser comprendida y querida por el público y los coleccionistas españoles.

JHP: Demasiadas veces se ha dicho que España es un país de pintores, o un país de pintura, y yo lo he puesto casi siempre en duda. Con demasiada frecuencia el coleccionista ha buscado el cuadro que él hubiera querido pintar, el que ya "sabía", y esto ha condicionado a bastantes pintores. Es verdad que ahora las cosas han cambiado, y mucho. Sin embargo, en referencia a mi obra también es verdad que fuera he tenido y sigo teniendo una gran comprensión. Aunque es verdad que aquí siempre se me ha respetado, sobre todo los pintores y los de generaciones más jóvenes que la mía, y eso resulta muy estimulante. Y aunque he tardado en ser comprendido por el público y el coleccionismo español, también creo que es estimulante seguir creciendo a mi edad y en mi propia casa sin haber renunciado a mí mismo.

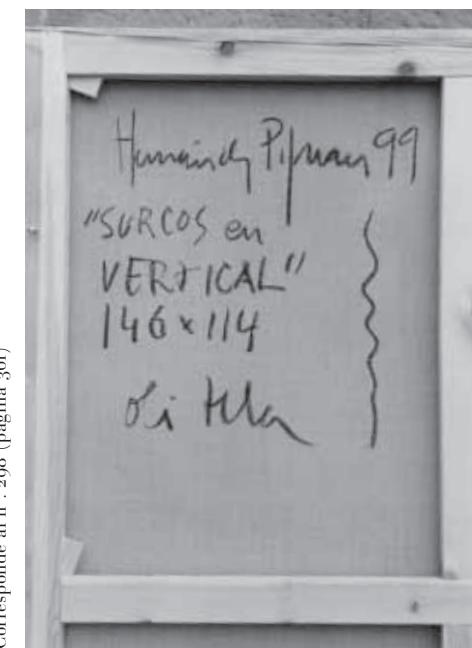
MdC: Hableme de su pintura de los noventa, de esa insistencia en el color blanco, de la delimitación de sus cuadros, bien por la línea dibujada o bien por la que aparentemente producen las capas de pintura que surgen por los bordes, también de la utilización de las líneas, de los surcos en el campo, de los caminos...

JHP: Me enamoré del blanco posiblemente porque lo entendí y me apasionó. Ese "no color",

• • •

that emerge on the edges, also about the use of lines,  
the furrows in the field, the roads...

JHP: I fell in love with white, possibly because I  
understood it and it excited me. That "non-color", its  
very hardness alongside warmer and more shiny or  
suggestive colors. For being at the beginning of the  
"spectrum". I don't know, the fact is that I found it  
while I was looking for the silvers of the sun sinking  
low over the cornfields and I stayed with it, perhaps  
because it wasn't such an "imitative" color as the one  
I was looking for. The question of edges and  
enclosures has been a constant in my work for many  
years. It is like wanting to emphasize and give  
meaning to the void. Someone said that it was a  
protection against myself. There is also a matter of



su misma dureza frente a colores más cálidos y brillantes o sugerentes. Por estar al principio de la “gama”. No sé, la realidad es que me lo encontré buscando los plateados del sol rasante sobre los trigales y me quedé con él, quizás por no ser un color tan “imitativo” como el que buscaba. La cuestión de las delimitaciones y de los cierres ha sido una constante en mi trabajo desde hace muchos años. Es como querer enfatizar y dar sentido al vacío. Alguien dijo que era una protección de mí mismo. Hay también una cuestión de mi propio orden. Cuando estoy trabajando en el cuadro casi nunca “arreglo” los finales, y ese no llegar hasta el borde, ese dejar ver las “tripas” del cuadro en los límites, ha sido algo que ha ido dibujando lo que podríamos llamar mi estilo. En cuanto a los surcos, los caminos o algunos otros de mis “temas” habituales, no son más que la transposición de mis andares.

MDC: ¿En qué medida han podido influir en su pintura otras disciplinas artísticas como la música, la literatura, la poesía, el teatro o el cine?

JHP: Desde luego me han podido influir la literatura, la poesía y la prosa poética. La literatura que más me interesa es esa en la que no se cuenta casi nada y que no pretende relatar grandes cosas. Lo mismo –o parecido– me ocurre con el cine y con el teatro, aunque soy más espectador de cine. Escupo música, pero no cuando trabajo, y en cuanto a ella podría decir lo mismo que Paco Ibáñez el otro día en un concierto, cuando alguien gritó que no se oía: “Yo

• • •

my own order. When I am in the picture I hardly ever “arrange” the ends, and that business of not reaching the edge, that leaving the “guts” of the work exposed at the edges, has been something that has gradually shaped what we might call my style. As for the furrows, the roads or any other “themes” of mine, they are just the transposition of my wanderings.

MDC: To what extent may other artistic disciplines like music, literature, poetry, theatre or film have influenced your painting?

JHP: I would say that literature may have influenced me, poetry and poetic prose. The literature I am most interested in is the kind which tells almost nothing, and does not aim to recount great things. It is the

same thing, or something similar, with the cinema, though I am more of a filmgoer. I listen to music, but not when I am working, and as for that I could say the same as Paco Ibáñez the other day at a concert when somebody shouted that they couldn’t hear: “I don’t sing to be heard, I sing to be felt.” I am also very sensitive to architectural space.

MDC: And does not living in the city affect you when it comes to getting into the studio and painting?

JHP: Getting into the studio and “waiting” for that painting time is my life and the city provides me, amongst other things, with the tension, the debate, and I would say a reality that are still necessary for my work.

no canto para que se me oiga, canto para que se me sienta". También soy muy sensible al espacio de la arquitectura.

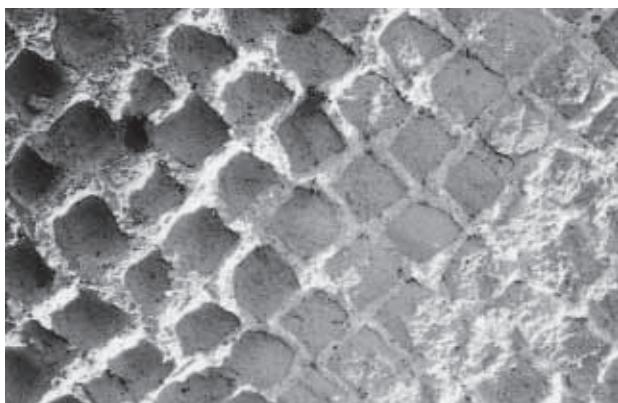
MdC: ¿Y vivir en una ciudad no le afecta a la hora de meterse en el estudio y pintar?

JHP: Meterme en el estudio y "esperar" esa hora de pintar es mi vida, y la ciudad me ofrece, entre otras muchas cosas, la tensión, el debate y una realidad de la que no he querido prescindir. Tensión y realidad siguen siendo necesarias para mi trabajo.

MdC: Y por último, ¿qué es la pintura hoy en día?

JHP: Vaya... tema difícil, pero te digo que ahí está, que seguirá estando y seguirá habiendo buena pintura. Es un lenguaje, y como tal, perfectamente válido. Quizás lo que ocurría es que con demasiada frecuencia se confunde la pintura con la imagen. Y siendo la pintura una imagen, como es, no debe confundirse con lo que hoy entendemos por imagen. La pintura no es reproducible y es táctil, tiene la necesidad de ser vista desde sí misma, y en ella será siempre más importante que lo que quiere decir, el cómo se dice. Será más importante el cómo que la idea. La pintura une lo manual con lo intelectual, y eso ha creado siempre pensamiento.

• • •



Ladrillos desgastados de una vivienda romana (Herculano), siglo I  
*Worn-away brickwork in a Roman house, 1<sup>st</sup> Century A.D (Herculaneum)*

good painting. It is a language and as such perfectly valid. Perhaps the thing is that all too often painting is confused with the image. And since painting is an image, it mustn't be confused with what perhaps we now understand as an image. Painting cannot be reproduced and it is tactile, it needs to be seen first-hand itself and how it is said will always be more important than what it means. The how will be more important than the idea. It joins the manual and the intellectual and that has always

created thought.

MdC: And lastly, what is painting today?

MdC: Painting will unquestionably continue to exist,

JHP: Well a difficult subject, but I tell you it is there, it will continue to be there and there will continue to be

but its language is more closed now, it usually talks about itself, about the fact of painting. The image

MAC: Indiscutiblemente la pintura sigue existiendo, pero actualmente su lenguaje es más cerrado, suele hablar de sí misma, del hecho mismo de pintar. Parece como si la imagen (fotografía o vídeo) pudiese expresar cosas más complejas, o ser más narrativa. Pero últimamente me voy encontrando con muchos artistas que utilizan la fotografía y el vídeo para hablar de pintura, en cierta medida para pintar. Parece que les interesase la pintura o su lenguaje, pero no supieran o no quisieran utilizar los métodos tradicionales.

JHP: Estas dos últimas preguntas son las que ahora se plantean siempre a la pintura. No he leído nunca una entrevista con gente de otros soportes a quienes de entrada se les cuestione su medio. Pero es cierto que la pintura, hoy, habla más de sí misma, aunque no creo que eso sea malo para ella, sino al contrario, puesto que la coloca donde debe estar, donde ha estado siempre, ya que siempre se ha valorado más, como te comentaba antes, el cómo estaba pintada que lo que expresaba. No creo que necesite ser narrativa, y en cambio sí debería provocar los sentimientos inherentes a ella. Quizás la imagen (fotografía y vídeo) deba o pueda ser más compleja y narrativa, porque parte de otros soportes en los que pienso que la idea puede ser más importante que la forma en que se ha realizado.

Texto publicado originalmente en el catálogo *Joan Hernández Pijuan. Volviendo a un lugar conocido. 1972-2002*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas y SAECEX, 2002.

• • •

(photograph or video) seems as if it could express more complex things or be more narrative. But lately I find many artists who use photography or video talk about painting, paint to a certain extent. It seems that painting or its language interests them, but they don't know how or don't want to use the traditional methods.

JHP: Those two last questions are the ones everyone always asks about painting now. I have never read an interview with people from other media whose medium is questioned from the outset. But it is true

that painting today talks more about itself, but I don't think that is bad for it; on the contrary, since it places it where it must be, where it has always been, since, as I said before, how it is painted has always been more highly valued than what it expressed. I don't think it needs to be narrative, but it must arouse the feelings inherent to it. The image (photography and video) perhaps must and can be more complex and narrative, because it starts from other bases where I think the idea may be more important than how it is done.

Text originally published in the catalogue *Joan Hernández Pijuan. Volviendo a un lugar conocido. 1972-2002*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas y SAECEX, 2002.



CATÁLOGO

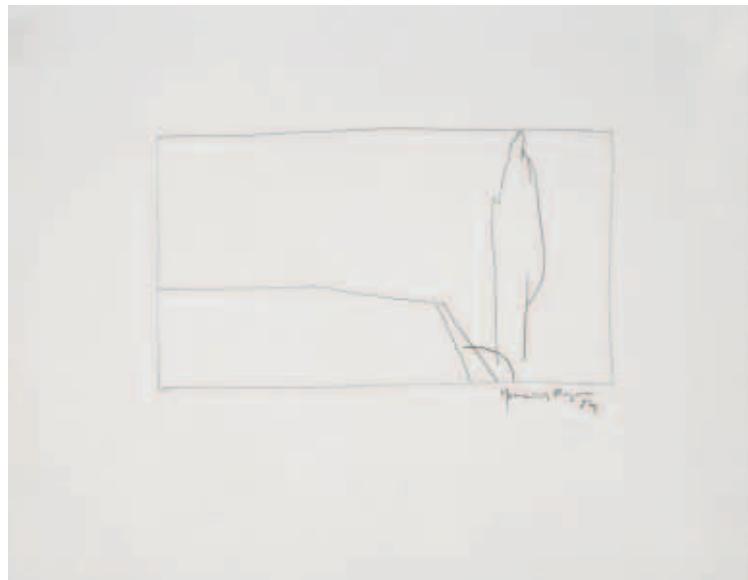
“EMPEZAR ES MUCHO MÁS FÁCIL QUE SEGUIR.”

• • •

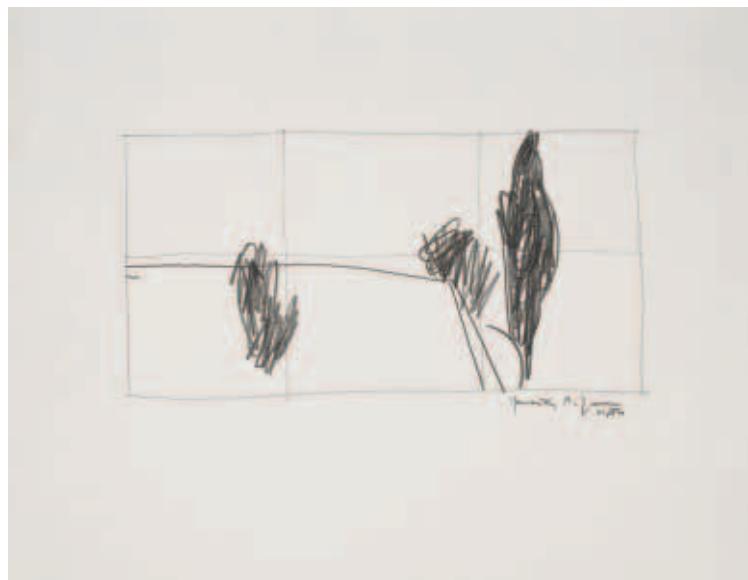
“IT IS MUCH EASIER TO START THAN TO KEEP GOING” .



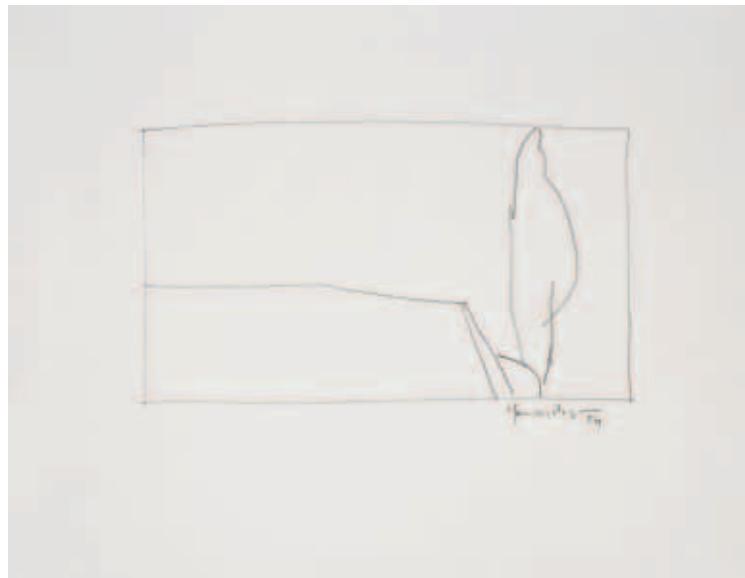
1, *Planta-6*, 1984  
GOUACHE SOBRE PAPEL (19,9 x 13,9 cm)



2. *El xiprer-2*, 1984  
GRAFITO SOBRE PAPEL (35 x 44,3 cm)



3. *El xiprer-3*, 1984  
GRAFITO SOBRE PAPEL (35 x 44,3 cm)



4. *El xiprer-4*, 1984  
GRAFITO SOBRE PAPEL (35 x 44,3 cm)



5. *El xiprer-5*, 1984  
GRAFITO SOBRE PAPEL (35 x 44,3 cm)

“EN FOLQUER HE PLANTADO MIS CIPRESES  
EN EL ORDEN DE MIS CUADROS, ¡NO A LA INVERSA!”

• • •

“IN FOLQUER I’VE PLANTED MY CYPRESSES IN THE ORDER  
OF MY PAINTINGS, NOT THE OTHER WAY AROUND.”



6. *Sin título*, 1986  
GRAFITO SOBRE PAPEL (20 x 14 cm)



7. *Sin título*, 1987  
TINTA CHINA SOBRE CARTÓN (11,5 x 16,7 cm)

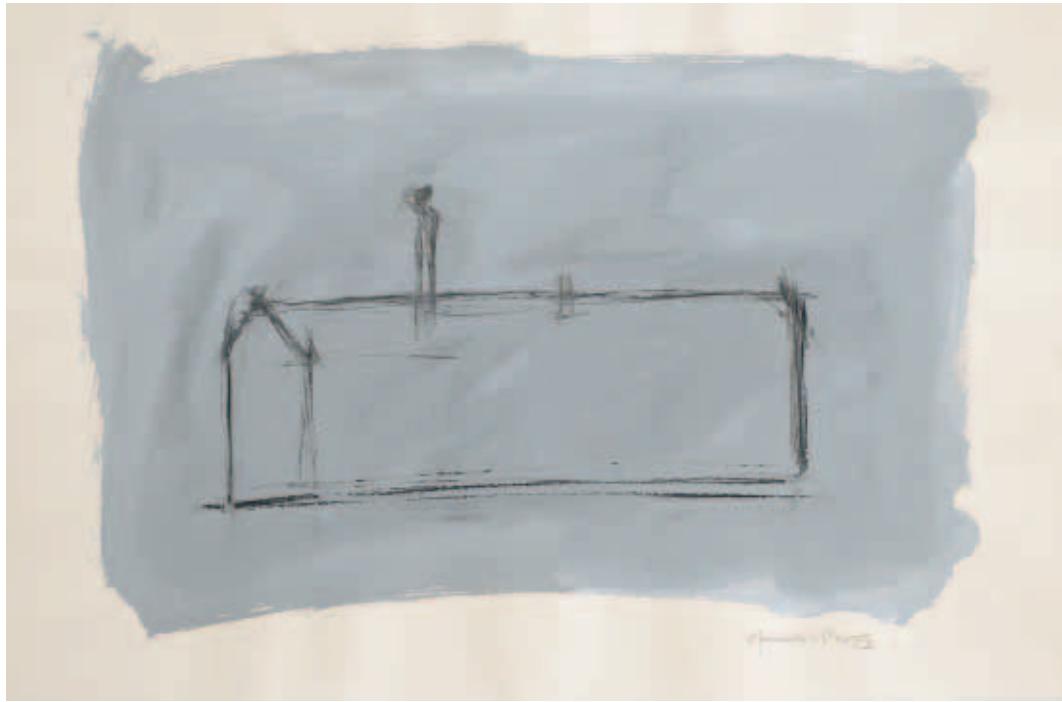
“PINTAR POR PINTAR ME ABURRE,  
EL OFICIO DEBE SER SOPORTE DE LAS EMOCIONES.”

• • •

“PAINTING FOR THE SAKE OF PAINTING BORES ME,  
THE ACTIVITY HAS TO SERVE THE EMOTIONS.”



8. *Sin título*, 1987  
TINTA CHINA Y AGUADA SOBRE PAPEL ARCHES (10 x 10 cm)  
Colección Adrian Tyler

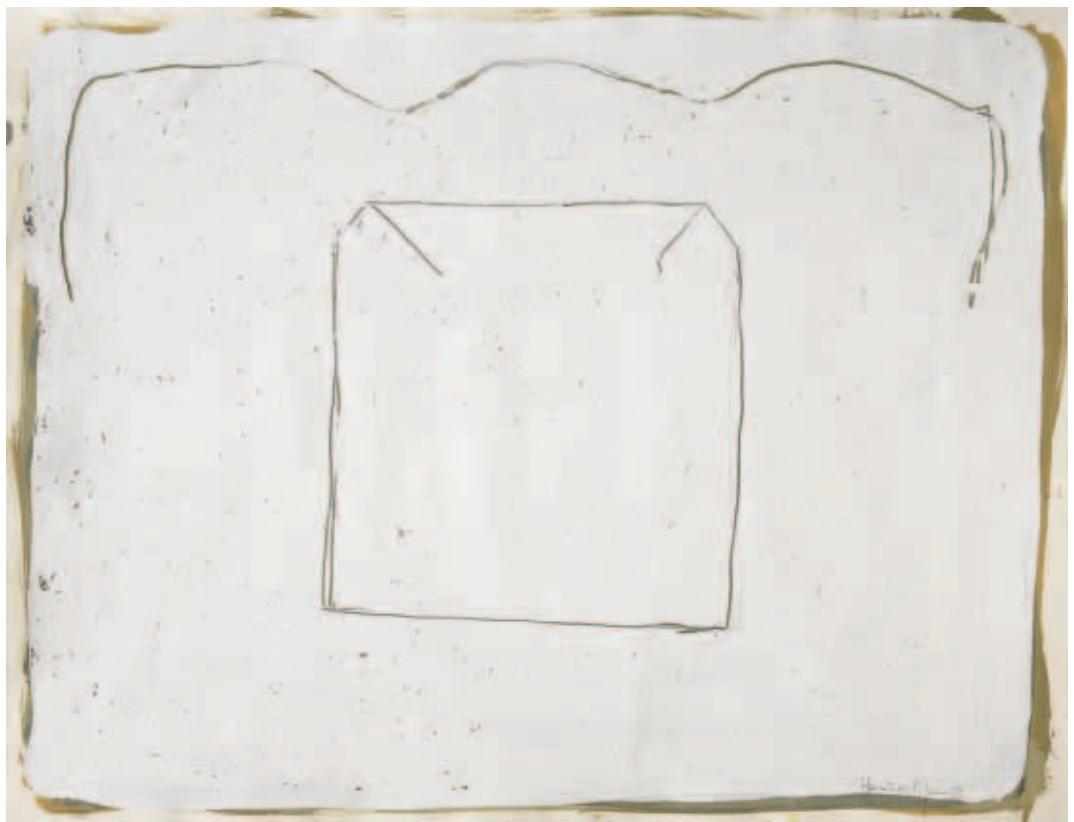


9, *Casa-7*, 1987

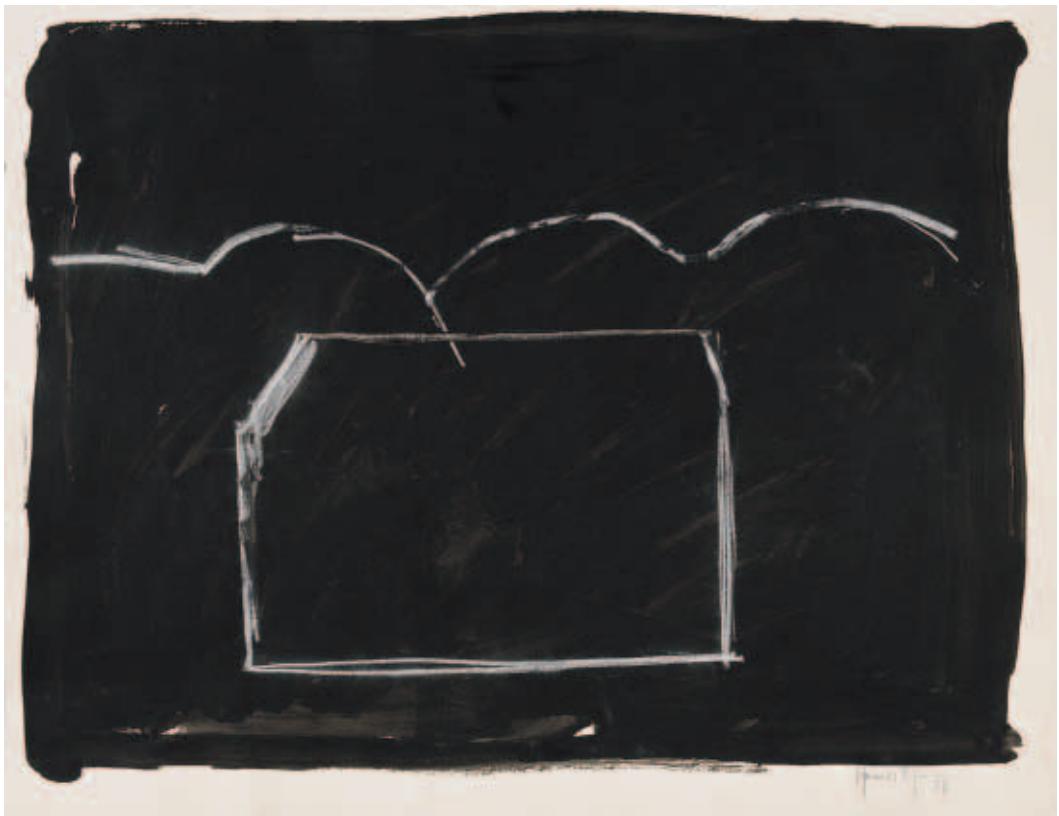
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (33 x 50 cm)



10. *Casa-S*, 1987  
GOUACHE SOBRE PAPEL (32,5 × 50 cm)



11. *Casa-1*, 1988  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (50 x 65,3 cm)



12. *Casa-2*, 1988  
GOUACHE Y TIZA SOBRE PAPEL (50 x 65,5 cm)



13, *Sin título*, 1988  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE CARTÓN (21,1 x 28,5 cm)



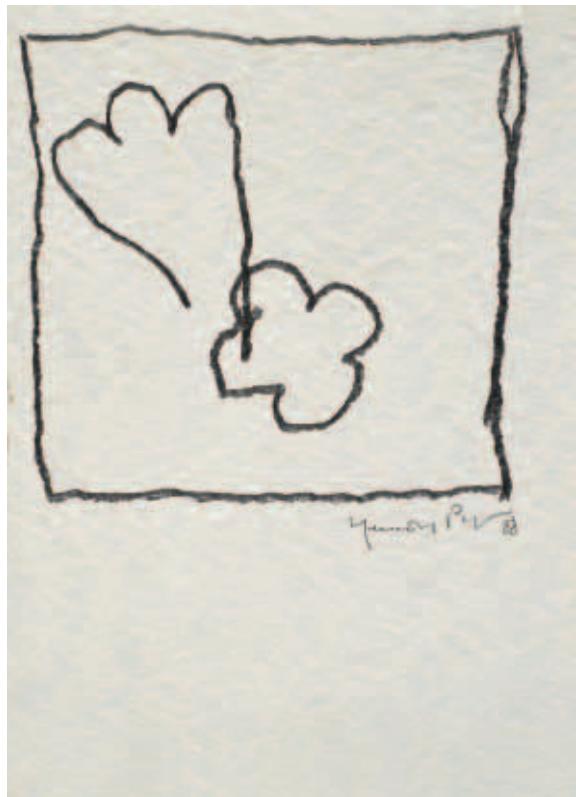
14. *Sin título*, 1988  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE CARTÓN (21,1 x 28,5)



15. *Sin título*, 1988  
GRAFITO SOBRE PAPEL (13 x 18 cm)



16. *Sin título*, 1988  
GRAFITO SOBRE PAPEL (18 x 13 cm)



17. *Sin título*, 1988  
GRAFITO SOBRE PAPEL (18 x 13 cm)



18. *Sin título*, 1988  
GOUACHE SOBRE PAPEL (13 x 18 cm)

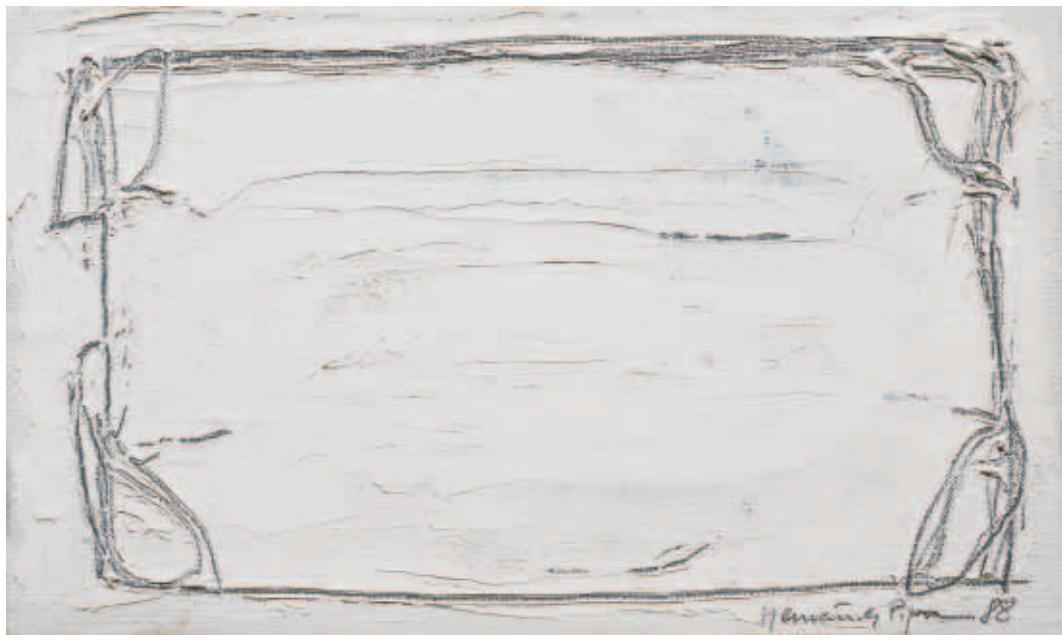
“MIS OBRAS SON MOMENTÁNEAS.”

• • •

“MY WORKS ARE MOMENTARY.”



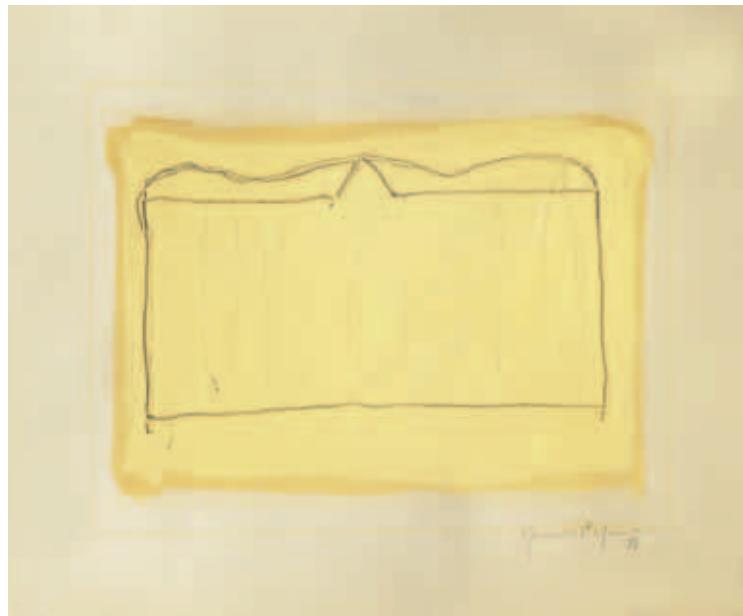
19. *Nàpols i llapis*, 1988  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE LIENZO (16 x 27 cm)



20. *Blanc i llapis*, 1988  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE LIENZO (16 x 27 cm)



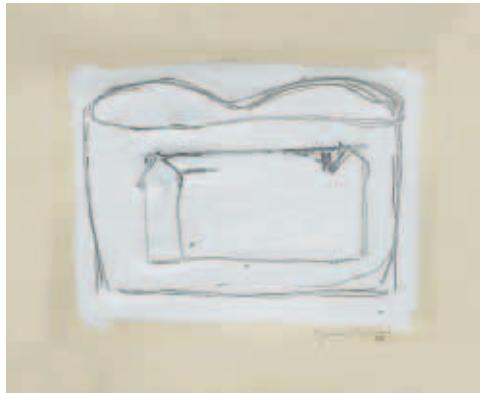
21. *Sin título*, 1988  
GRAFITO Y COUACHE SOBRE PAPEL MILIMETRADO (23,4 x 28,3 cm)



22. *Sin título*, 1988  
GRAFITO Y COUACHE SOBRE PAPEL MILIMETRADO (23,5 x 28,4 cm)



23. *Esbòs: casa-ocre*, 1988  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL MILIMETRADO (23,5 × 28,3 cm)



24. *Sin título*, 1988

GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL MILIMETRADO (23,5 x 28,3 cm)



25. *Sin título*, 1988

GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL MILIMETRADO (23,5 x 28,3 cm)

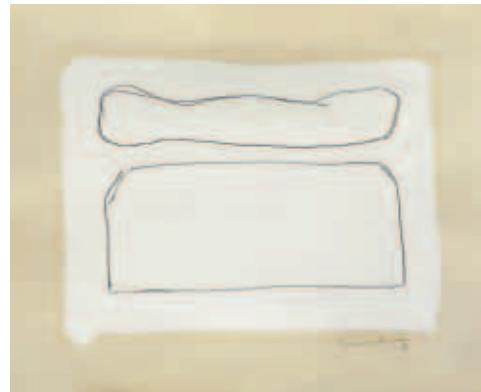


26. *Sin título*, 1988

GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL MILIMETRADO (23,5 x 28,3 cm)



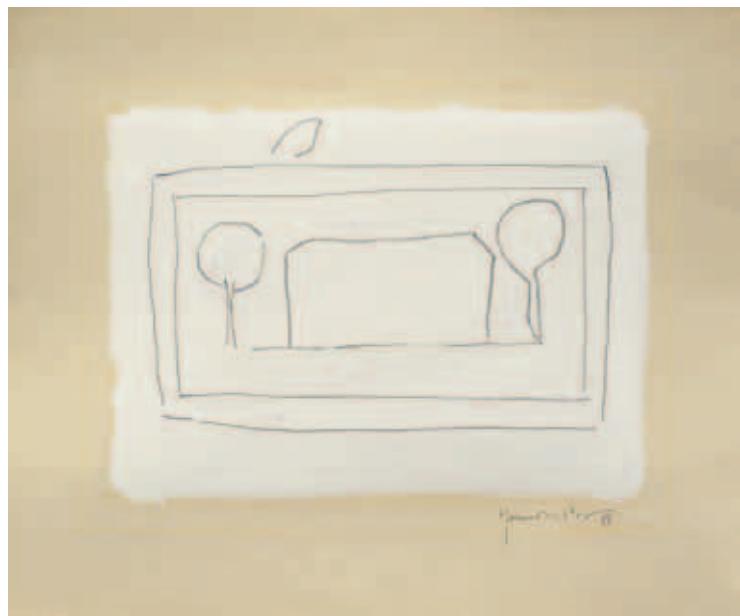
27. *Sin título*, 1988  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL MILIMETRADO (23,5 x 28,3 cm)



28. *Sin título*, 1988  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL MILIMETRADO (23,5 x 28,3 cm)



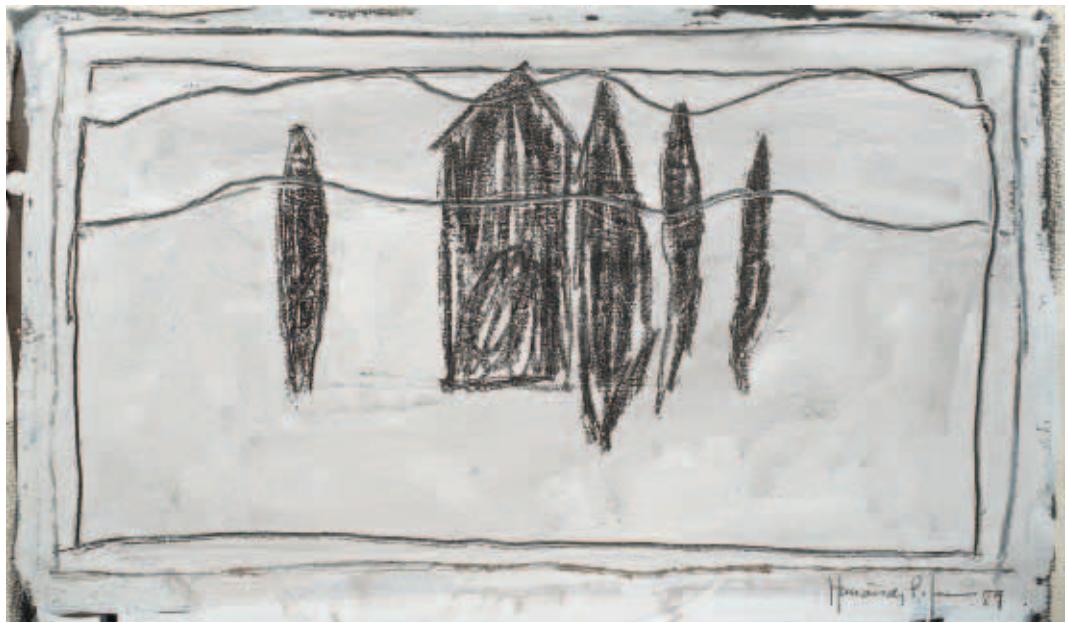
29. *Sin título*, 1994  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL ARCHES (17,3 x 25,4 cm)



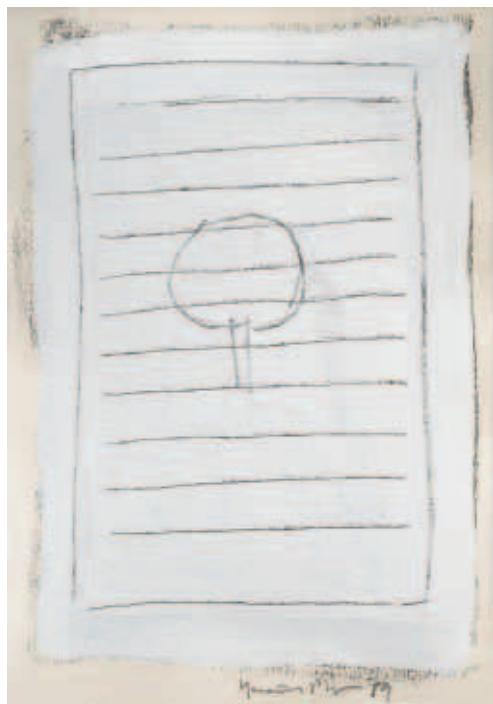
30. *Sin título*, 1988  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL MILIMETRADO (23,5 x 28,3 cm)



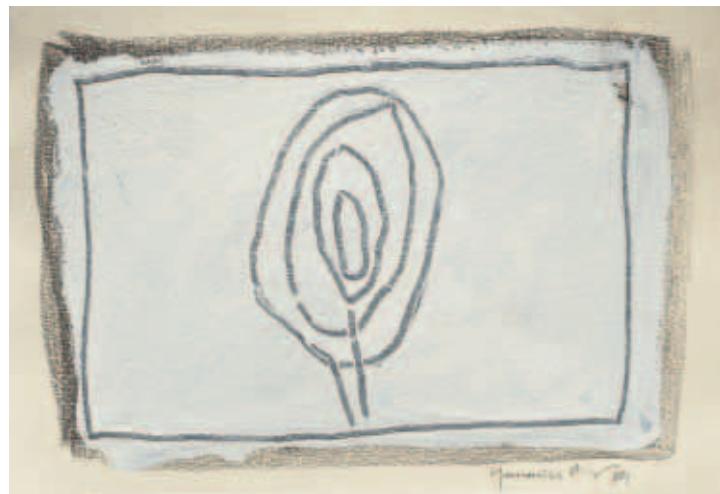
31. *Sin título*, 1988  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL MILIMETRADO (23,5 x 28,3 cm)



32. *Sin título*, 1989  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (25,2 x 43 cm)



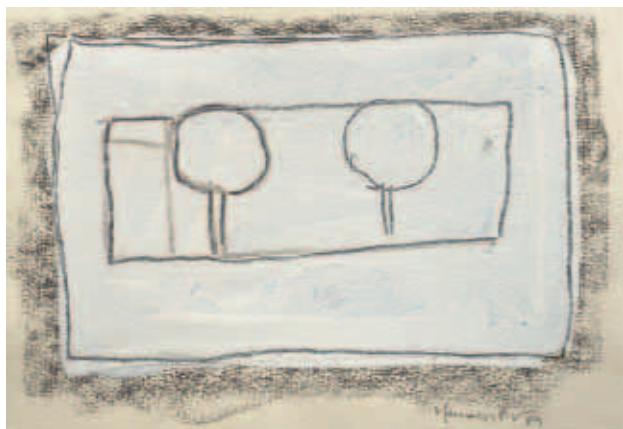
33. *Sin título*, 1989  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (25 x 17,5 cm)



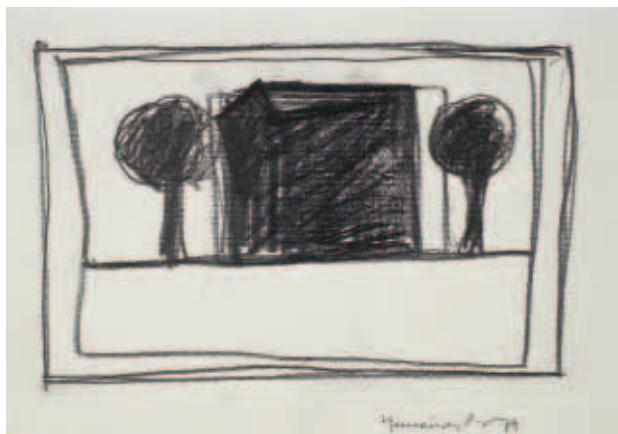
34. *Sin título*, 1989  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (17,5 x 25 cm)



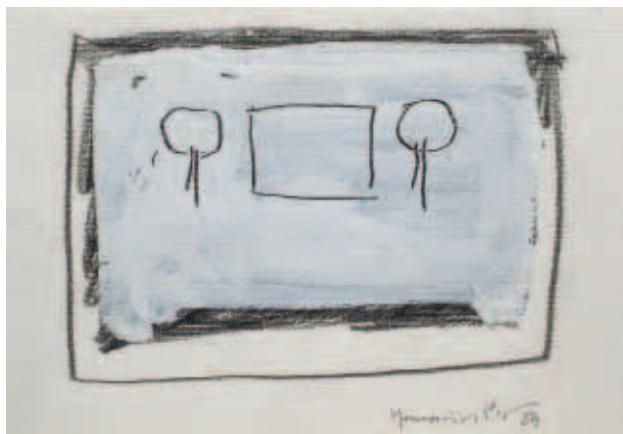
35, *Sin título*, 1989  
GOUACHE SOBRE PAPEL ARCHES (24 x 19 cm)



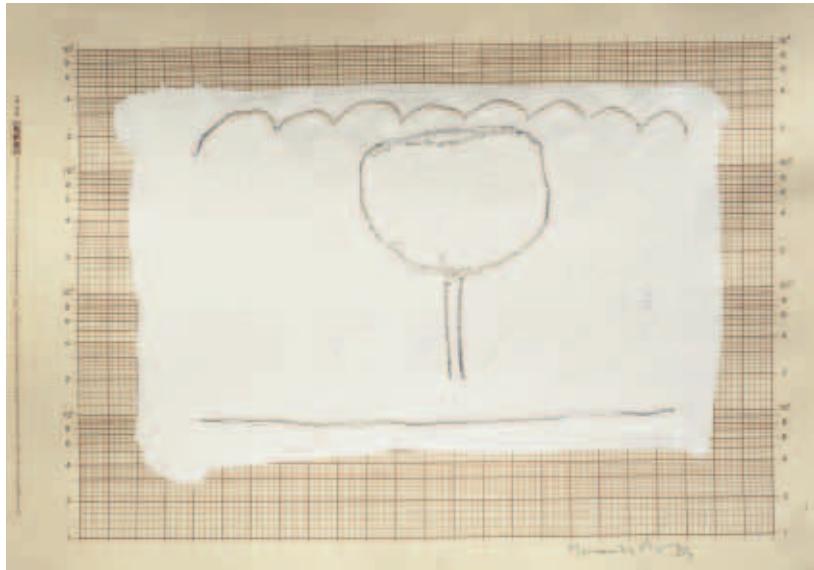
36. *Sin título*, 1989  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (17,7 x 25 cm)



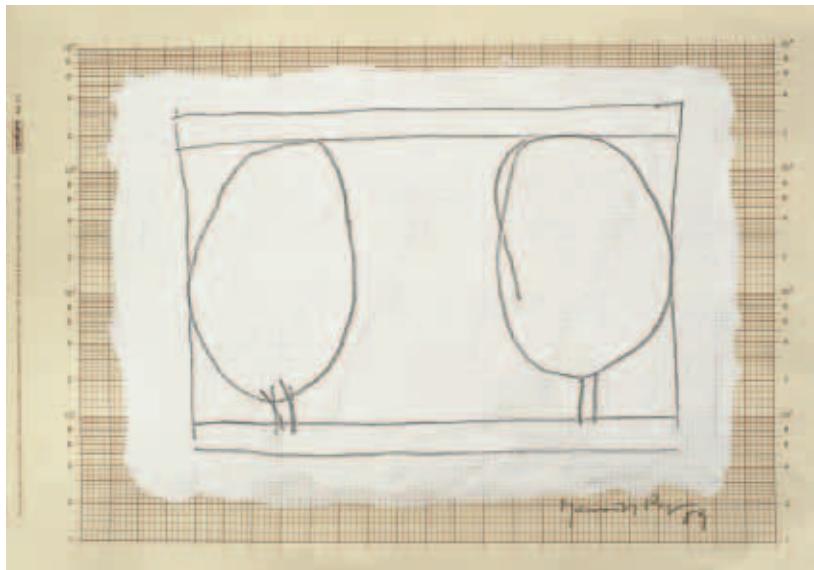
37. *Sin título*, 1989  
GRAFITO SOBRE PAPEL (12,3 x 17,8 cm)



38. *Sin título*, 1989  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (12,3 x 17,8 cm)



39. *Sin título*, 1989  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL MILIMETRADO (21 x 29,5 cm)

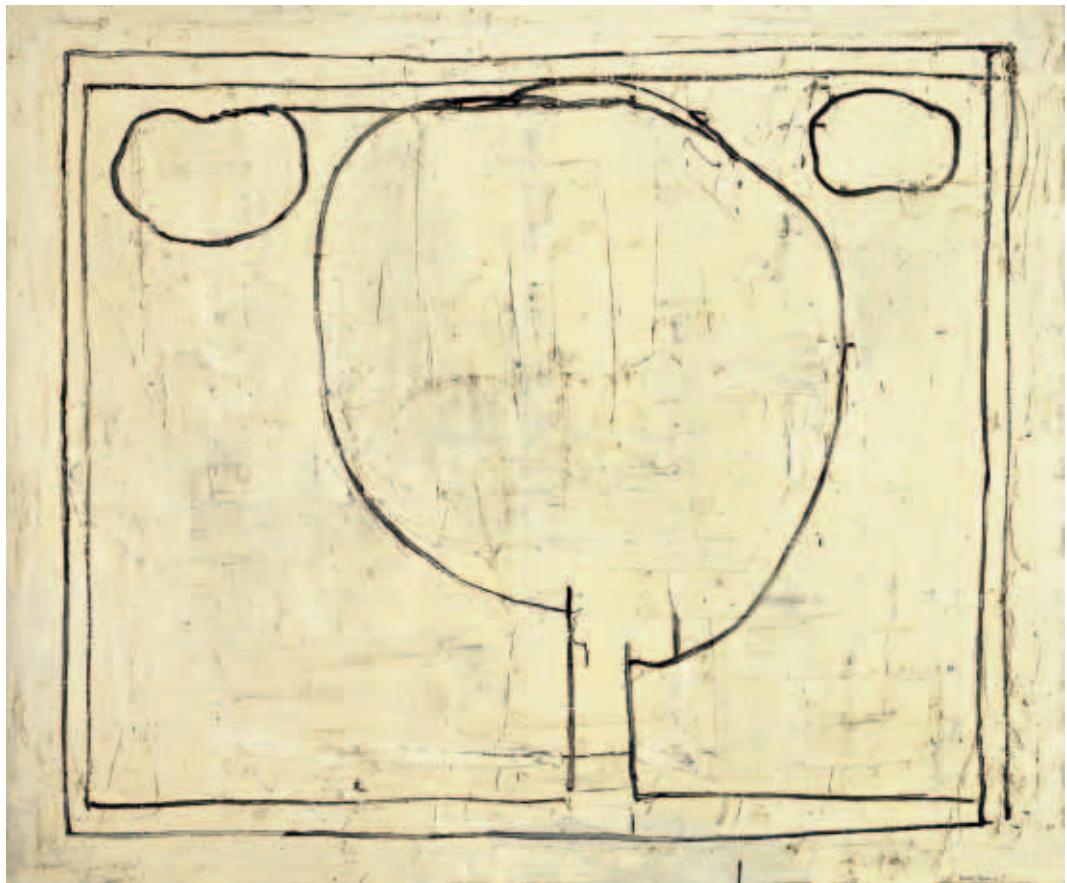


40. *Esbòs: paisatge blanc 3*, 1989  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL MILIMETRADO (21 x 29,5 cm)

“CUANDO ESTOY TRABAJANDO ESTOY TENSO;  
CUANDO LA EMOCIÓN DESAPARECE Y EMPIEZA  
LA REALIZACIÓN... ¡SE JODIÓ LA HISTORIA!”

• • •

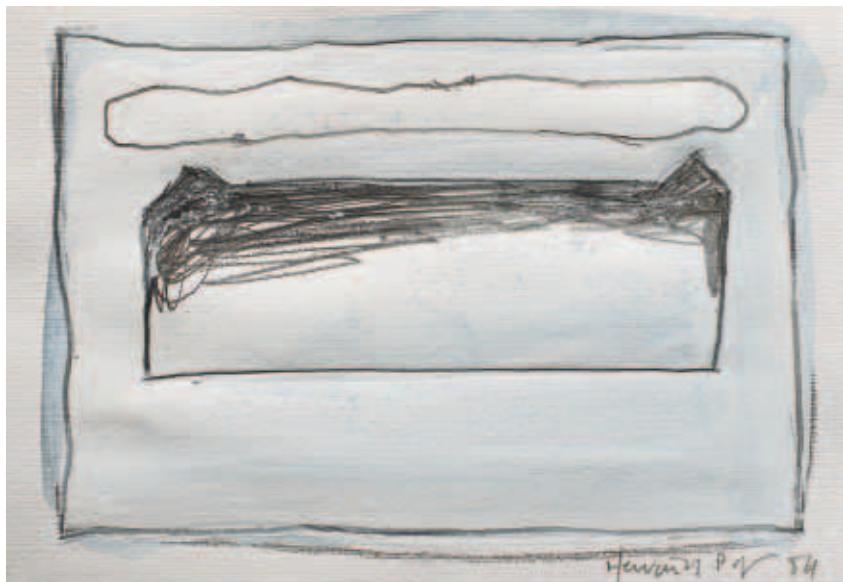
“WHEN I'M AT WORK, I'M TENSE; WHEN THE EMOTION  
DISAPPEARS AS THE MAKING BEGINS... IT'S SCREWED!”



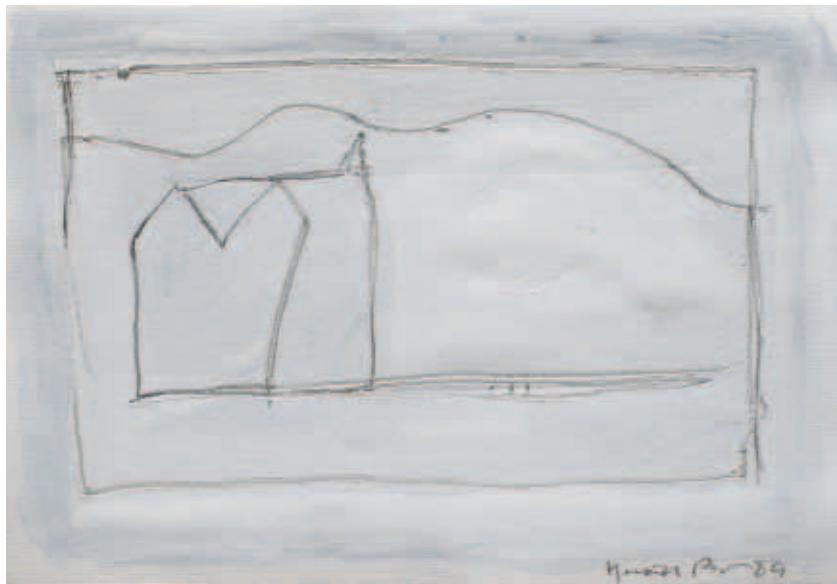
41. *La morera i els núvols*, 1989  
ÓLEO Y ESMALTE SOBRE LIENZO (150 × 180 cm)



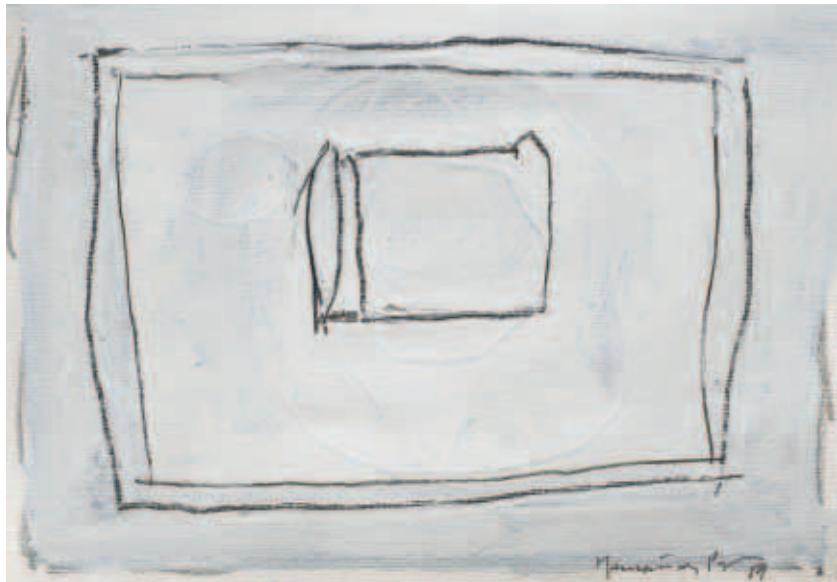
42, *Sin título*, 1989  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (12,3 × 17,8 cm)



43, *Sin título*, 1989  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (12,3 × 17,8 cm)



44. *Sin título*, 1989  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (12,3 x 17,8 cm)  
Colección particular (Madrid)

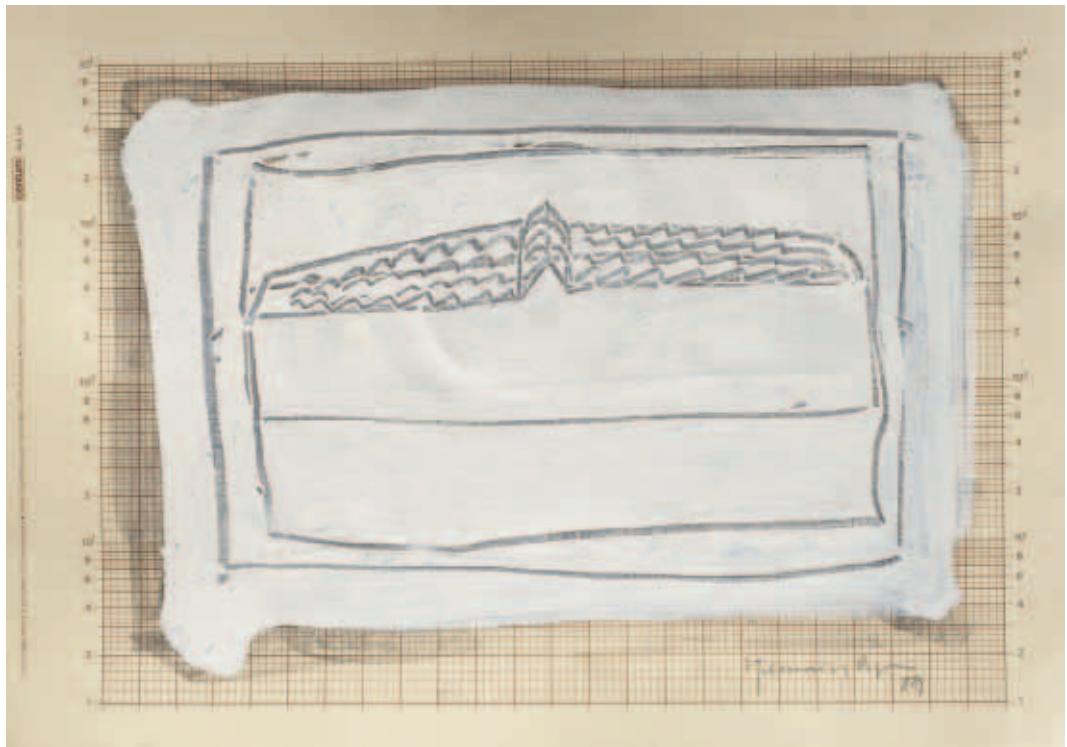


45. *Sin título*, 1989  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (12,3 x 17,8 cm)

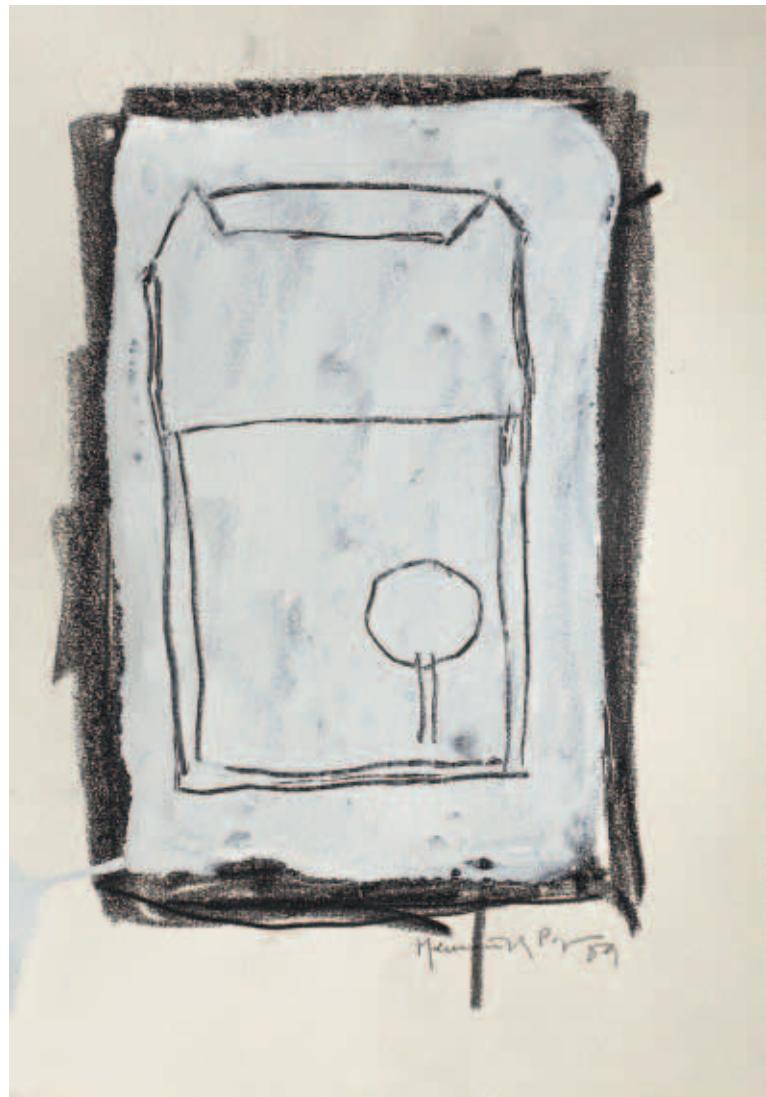
“LA REFLEXIÓN, QUE AL MARGEN DE LA OBRA PINTADA  
PUEDE DESARROLLAR EL ARTISTA, SERÁ PEREcedERA,  
YA QUE ESTA SE VERÁ SIEMPRE MODIFICADA  
POR LAS PASIONES DE CADA MOMENTO CREATIVO.”

• • •

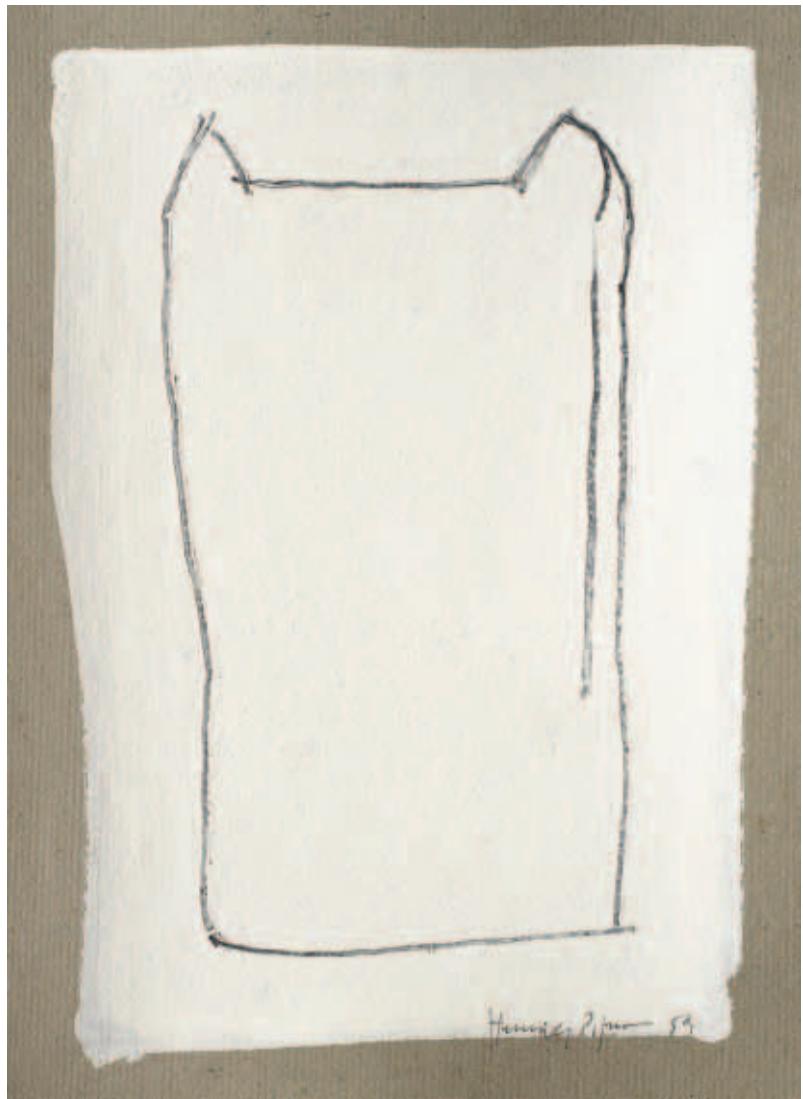
“AN ARTIST'S REFLECTION (BESIDE THE PAINTED WORK)  
CAN BE FATAL, SINCE IT WILL ALWAYS ALTERED  
BY THE PASSIONS OF EACH CREATIVE MOMENT.”



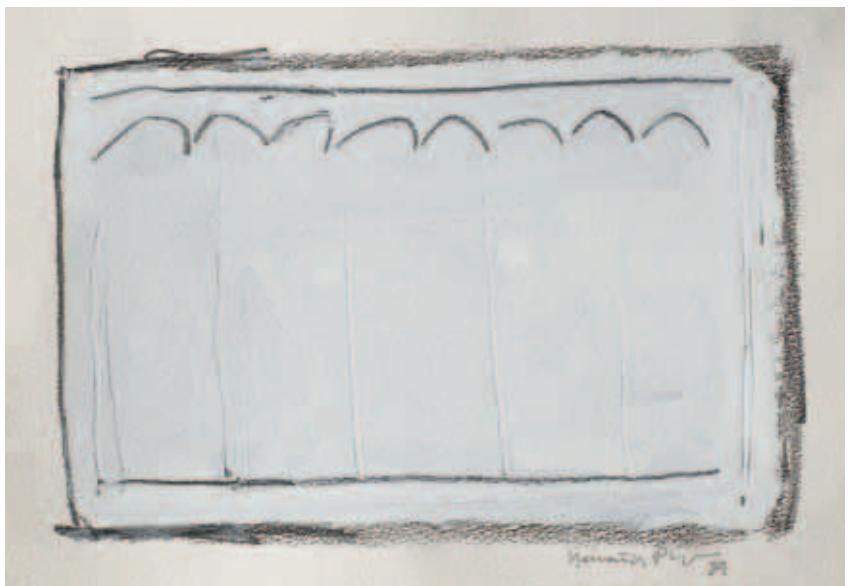
46. *Sin título*, 1989  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL MILIMETRADO (21 x 29,5 cm)



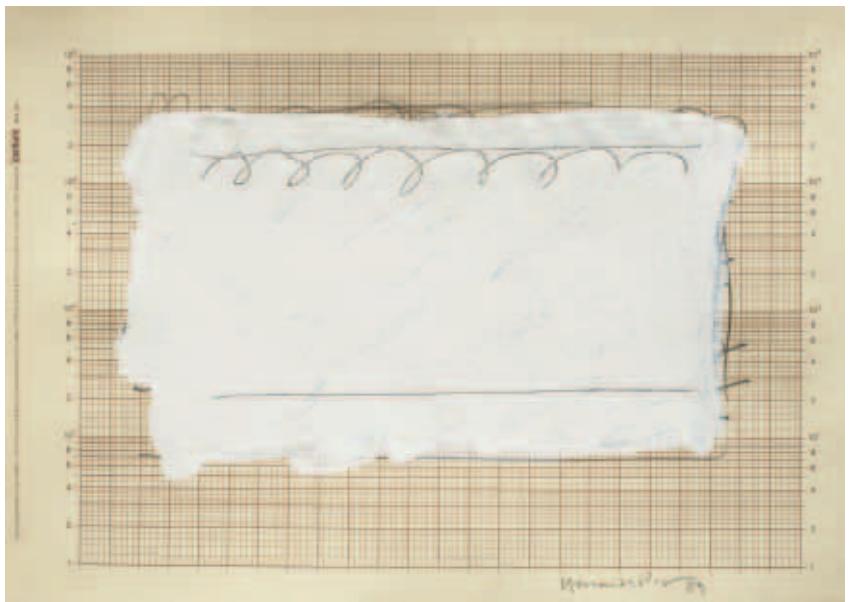
47. *Sin título*, 1989  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (24,5 x 17,3 cm)



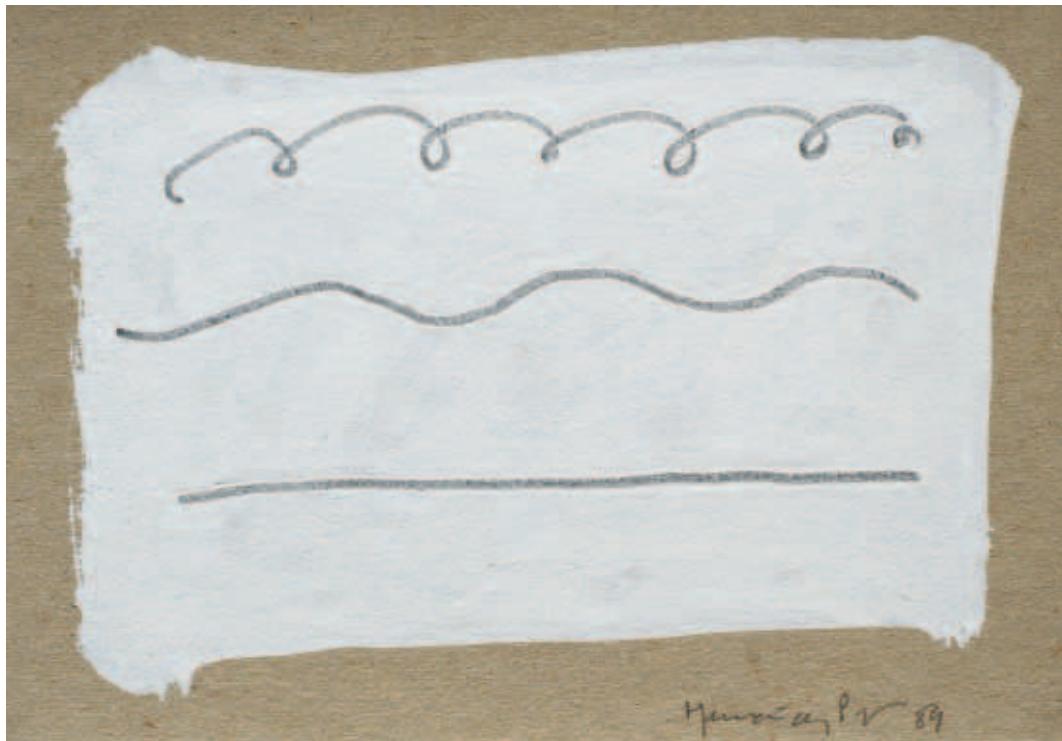
48. *Sin título*, 1989  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE CARTÓN (29 x 21 cm)



49. *Sin título*, 1989  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL ARCHES (17,5 x 25,3 cm)



50. *Sin título*, 1989  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL MILIMETRADO (21 x 29,5 cm)



51. *Sin título*, 1989  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE CARTÓN (12,4 x 17,8 cm)

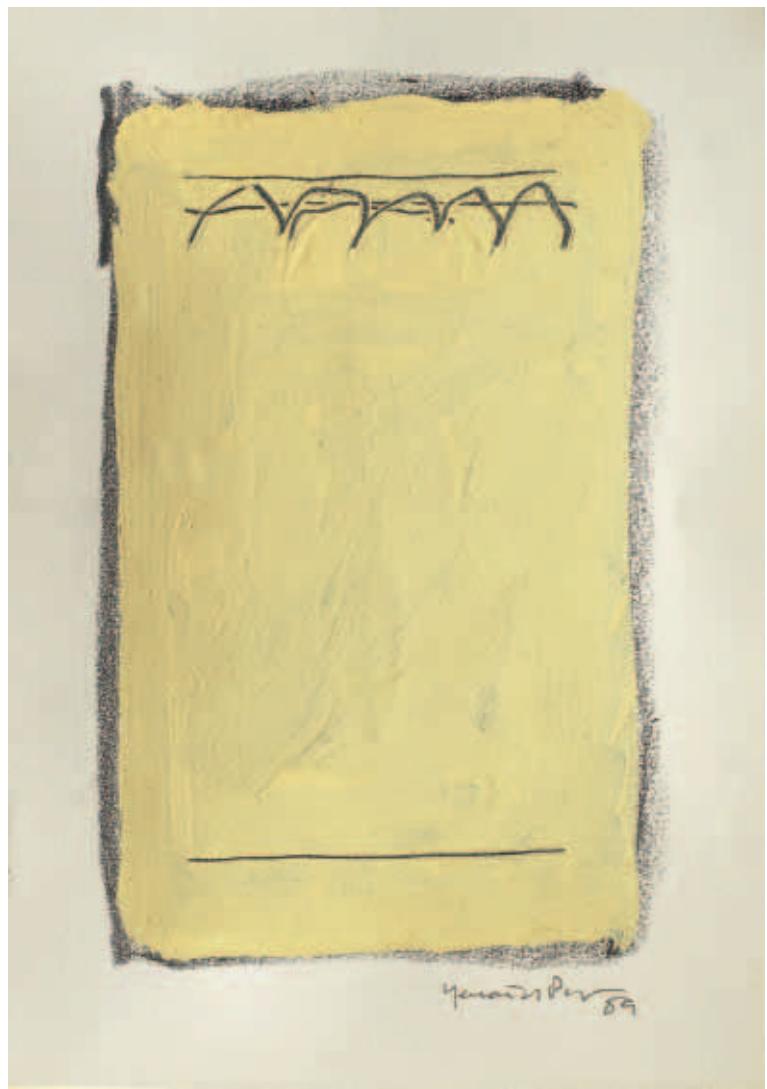
“EL CUADRO ES LA PALETA.”

• • •

“THE PAINTING IS THE PALETTE.”



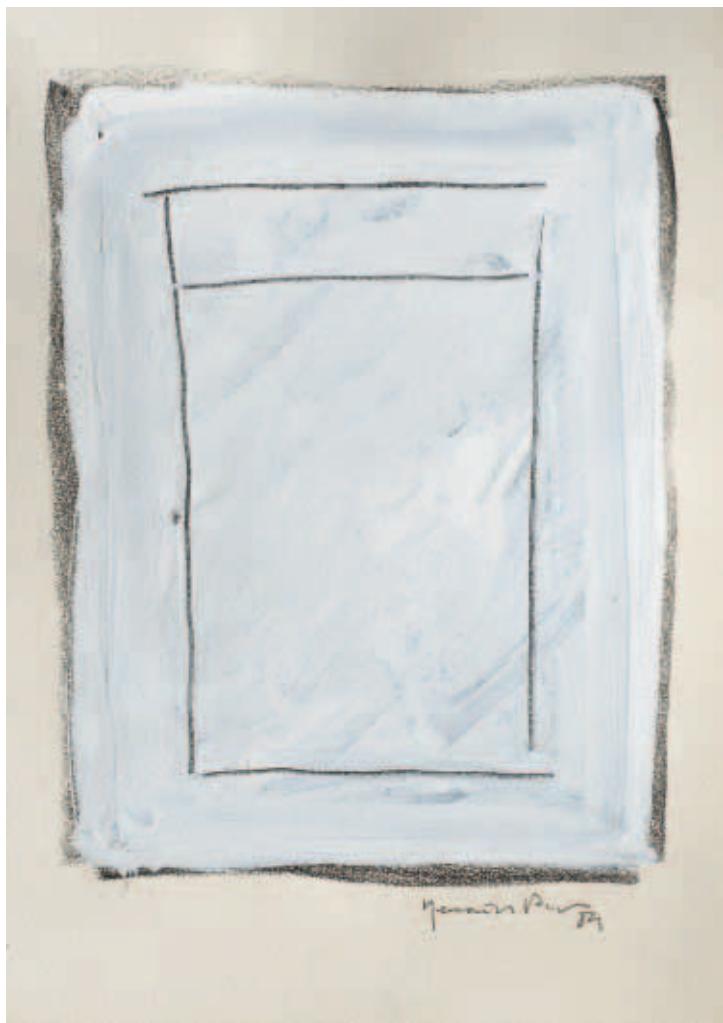
52. *Sin título, 1989*  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (24,5 × 17,3 cm)



53, *Sin título*, 1989  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (24,6 x 17,3 cm)



54. *Sin título*, 1989  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (24,6 × 17,3 cm)



55, *Sin título*, 1989

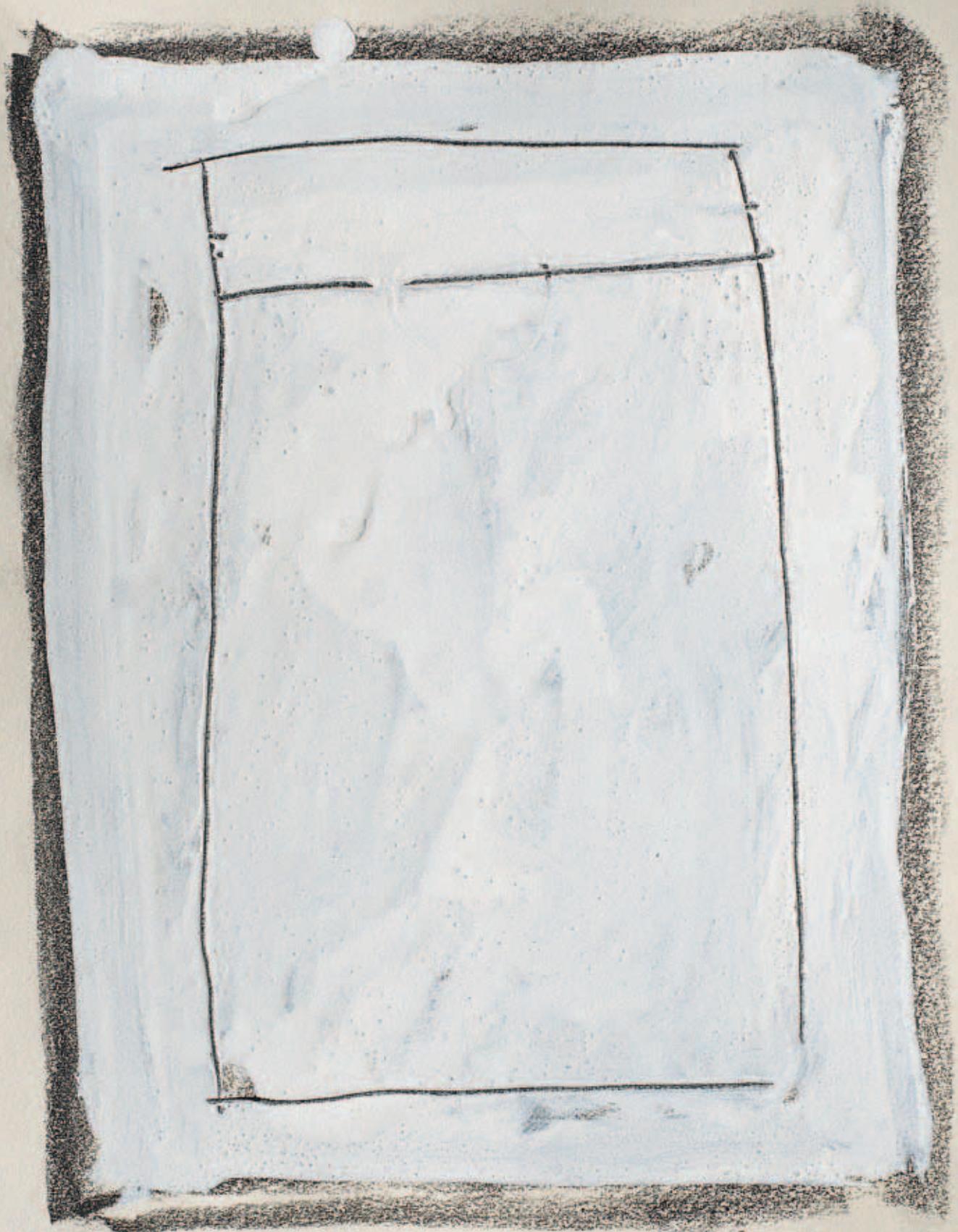
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (24,5 x 17,3 cm)

Colección Fernández Ordás (Madrid)

56, *Sin título*, 1989

GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (24,6 x 17,3 cm)

Colección Fernández Ordás (Madrid)



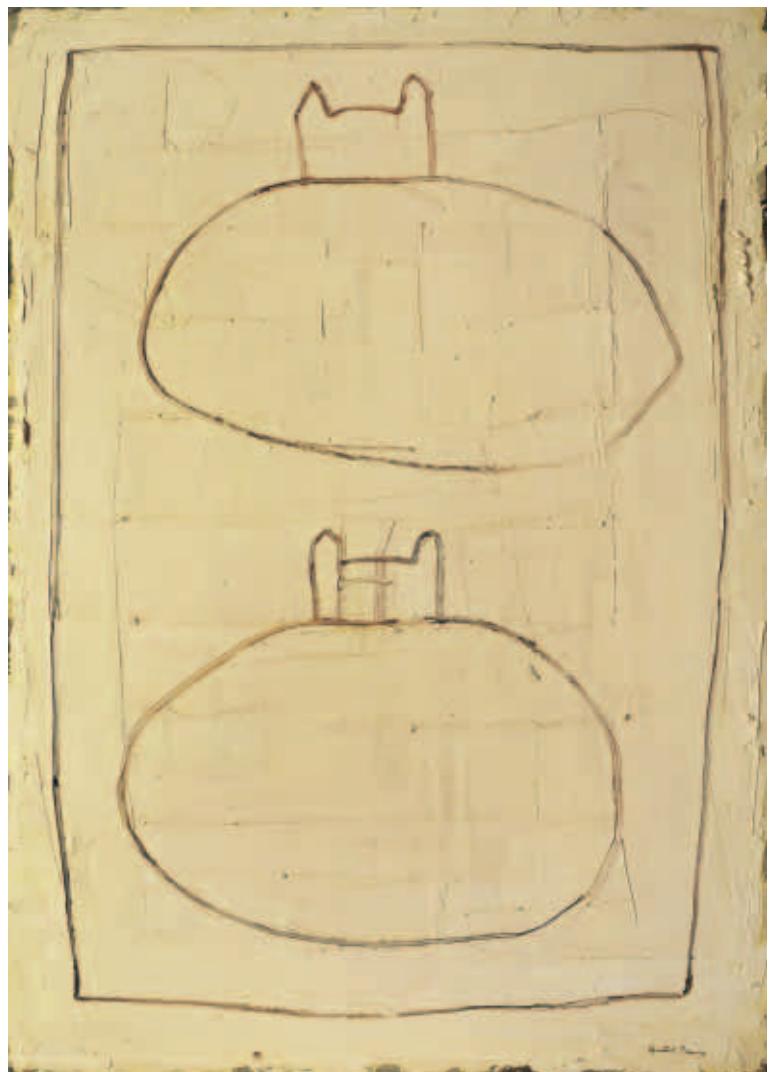
Yanow P v 89



57. *Sin título*, 1990  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE CARTÓN (24,5 × 21,4 cm)



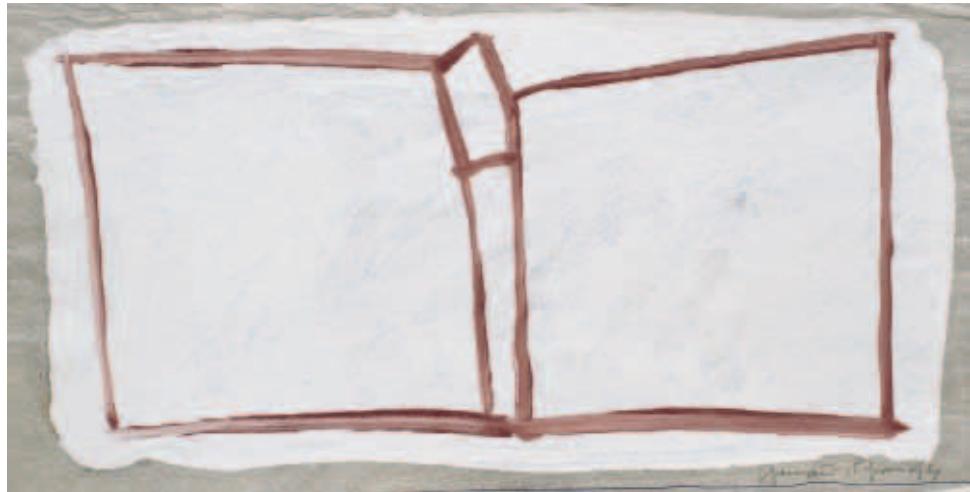
58. *Sin título*, 1990  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (23,9 × 19 cm)



59, *Memòria d'Evora (IV)*, 1990  
ÓLEO SOBRE LIENZO (162 x 114 cm)



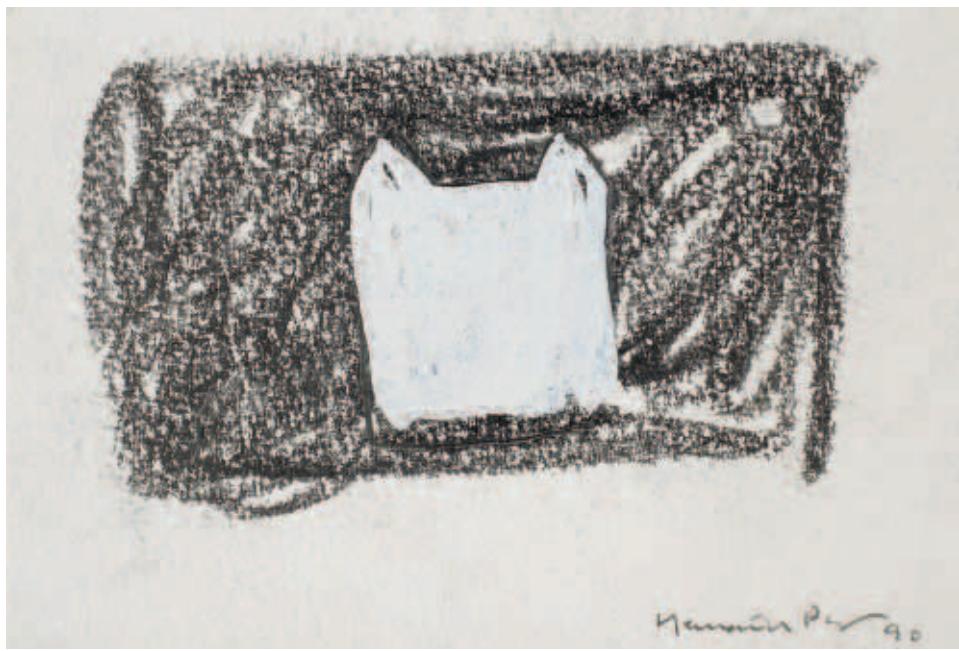
60. *Sin título*, 1990  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (25,7 x 39 cm)



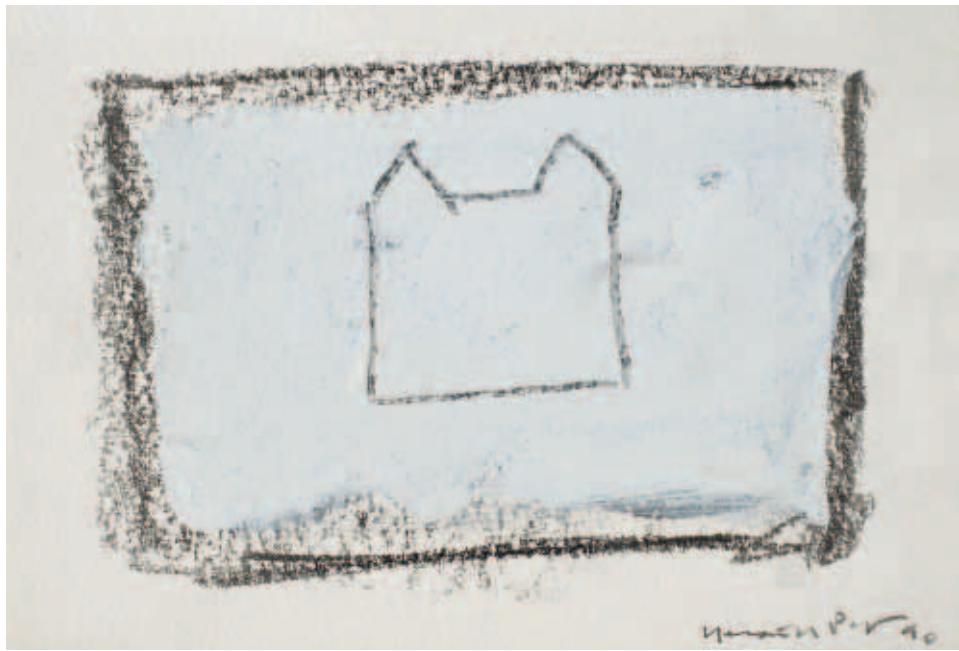
61. *Sin título*, 1994  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (13 x 25,7 cm)



62. *Sin título*, 1990  
GOUACHE SOBRE PAPEL ARCHES (17,5 × 25,3 cm)



63. *Sin título*, 1990  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (10,5 × 15,5 cm)



64. *Sin título*, 1990  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (10,5 × 15,5 cm)



65. *Sin título*, 1990  
GOUACHE SOBRE PAPEL ARCHES (23,7 x 21 cm)



66. *Sin título*, 1990  
GOUACHE SOBRE PAPEL ARCHES (10,5 × 15,5 cm)  
Colección Iñigo y María Luisa Navarro Valero (Madrid)



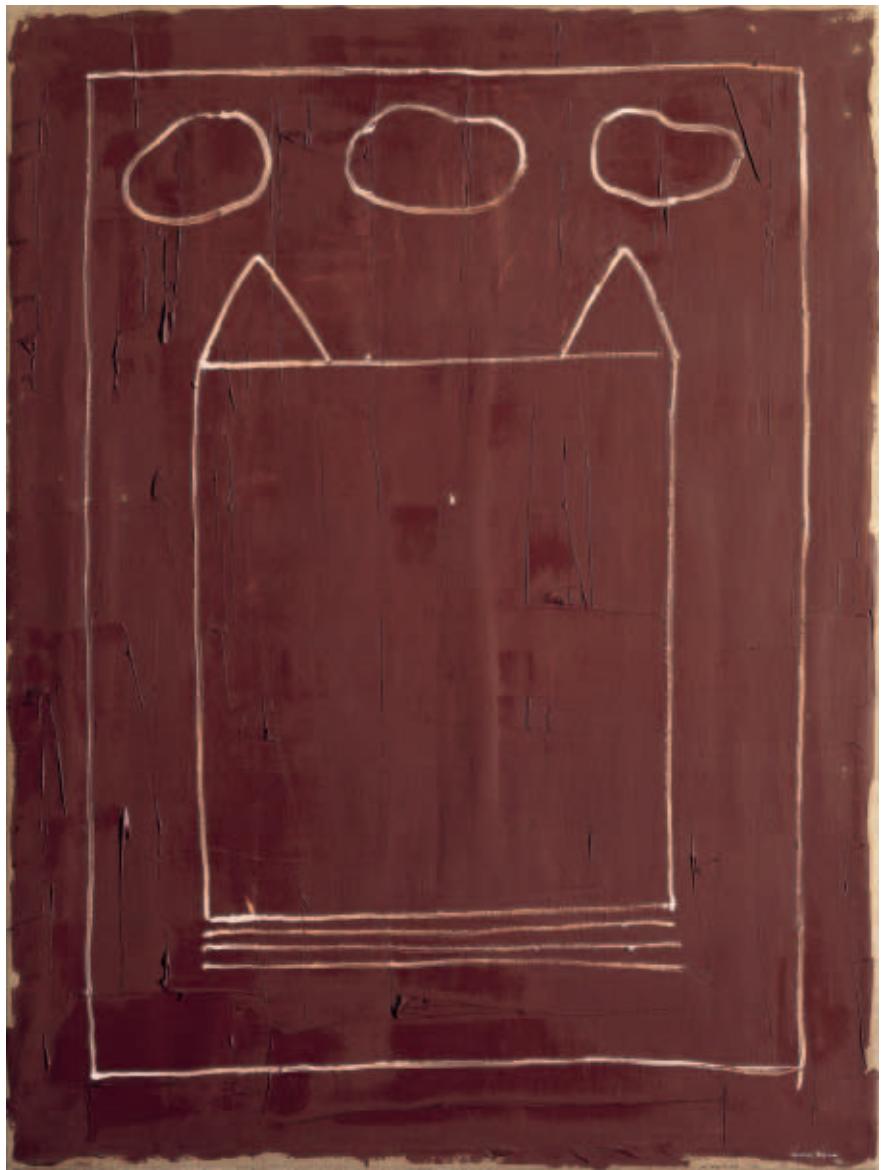
67. *La casa*, 2000  
ÓLEO SOBRE LIENZO (27 × 41 cm)



68, *Sin título*, 1990  
GOUACHE SOBRE PAPEL ARCHES (10,5 x 15,5 cm)



69. *Sin título*, 1990  
GOUACHE SOBRE PAPEL ARCHES (23,8 x 20,8 cm)



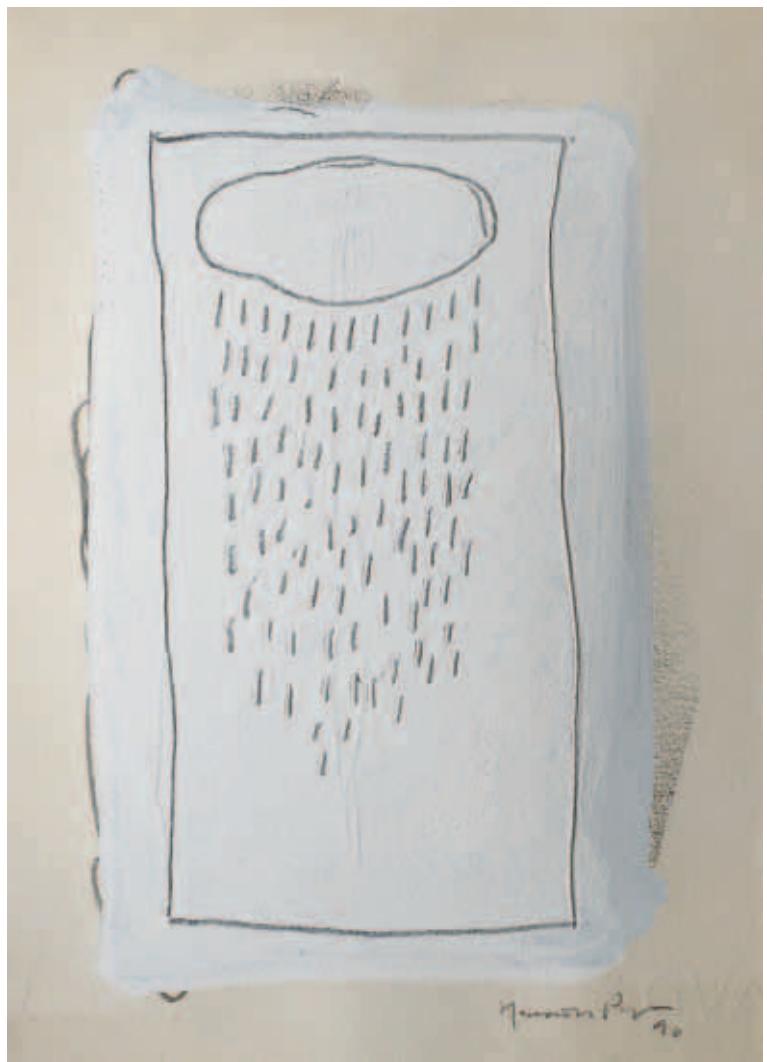
70, *La casa desde la que se mira al campo*, 1990  
ÓLEO SOBRE LIENZO (130 x 97 cm)  
Colección Pérez Segovia. Santa Cruz de Juarros (Burgos)



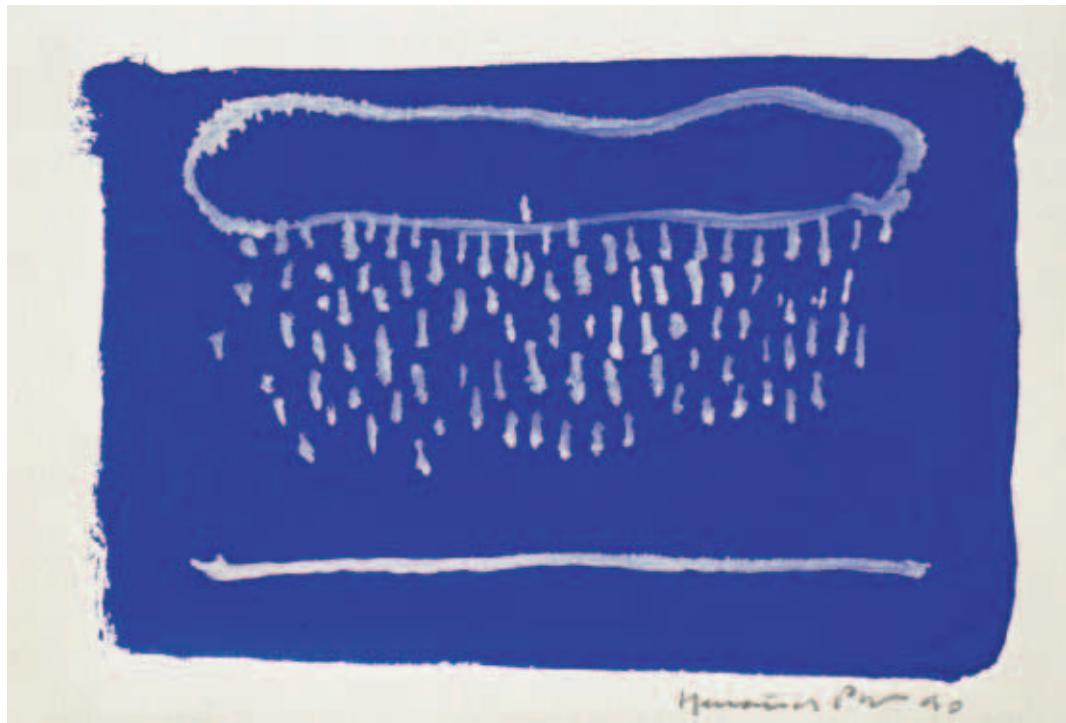
71. *Sin título*, 1990  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (15,5 x 10,5 cm)



72. *Sin título*, 1990  
GOUACHE SOBRE PAPEL (15,5 x 10,5 cm)



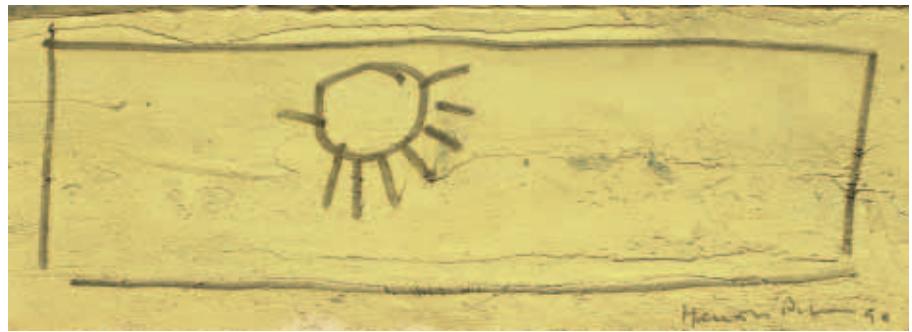
73. *Sin título*, 1990  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (24,4 × 17,2 cm)



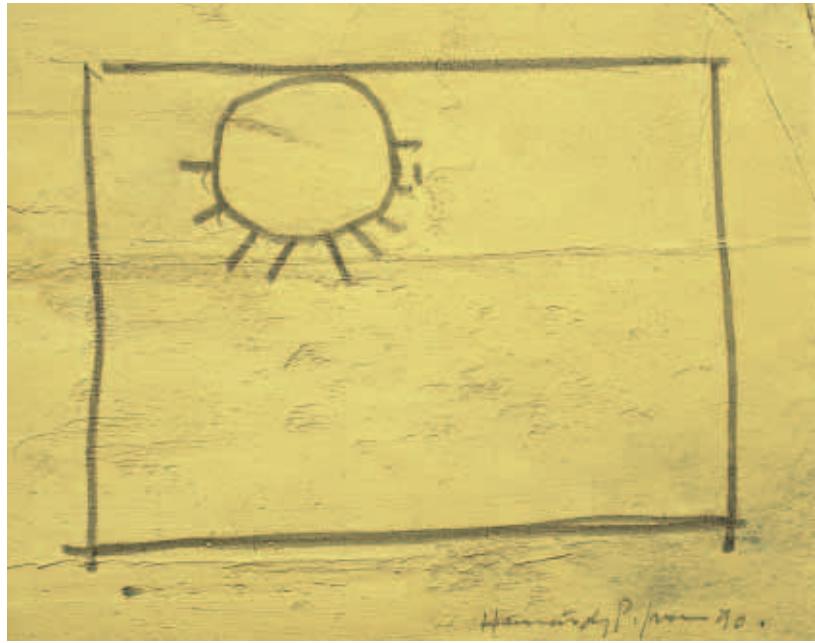
74. *Sin título*, 1990  
GOUACHE SOBRE PAPEL (10,5 x 15,5 cm)



75, *Sin título*, 1990  
GOUACHE SOBRE PAPEL (15,5 x 10,5 cm)



76, *Sin título*, 1990  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (4,8 x 18,2 cm)



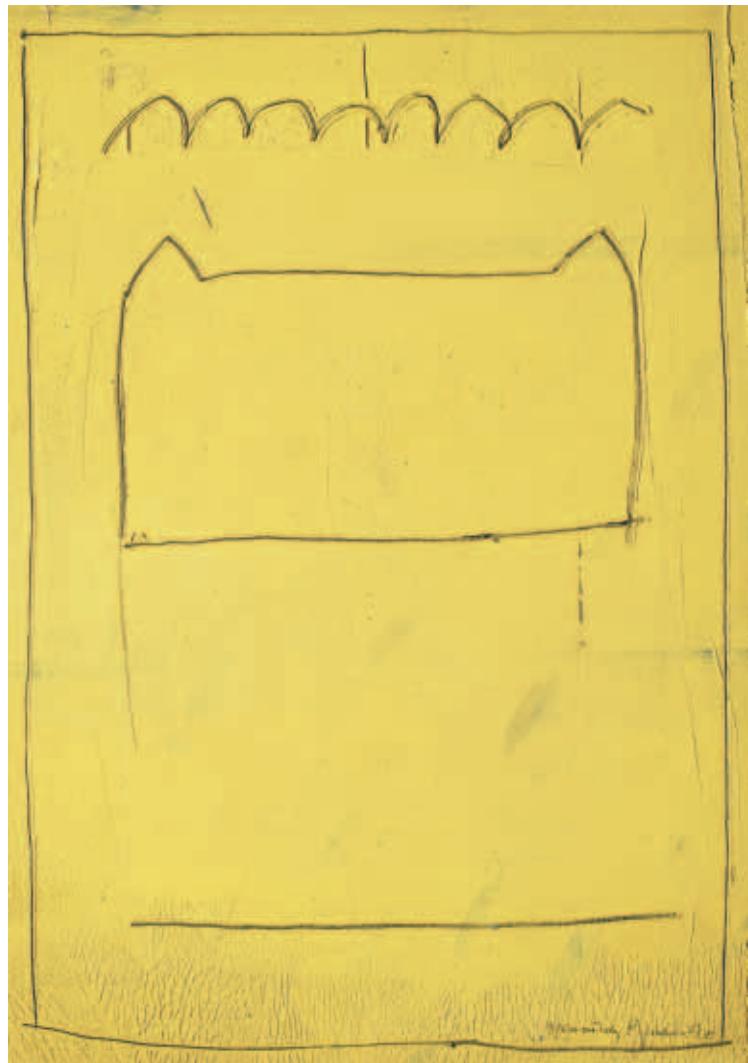
77, *Sin título*, 1990  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (10 x 12,7 cm)



78. *Sol*, 1990  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL (24 x 17 cm)  
Inscripción al dorso: HP-902. Ilustraciones Simone Zimmermann



79. *Sin título*, 1990  
ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (20 x 31,5 cm)

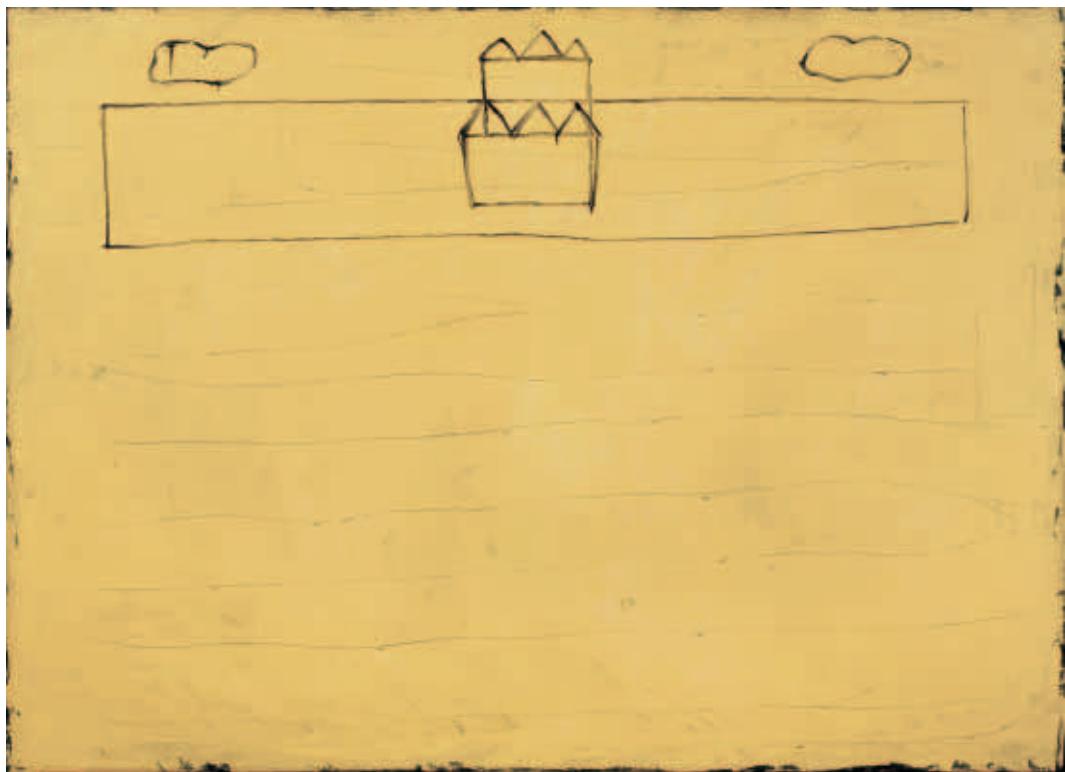


80. *Sin título*, 1990  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (31,6 x 21,5 cm)

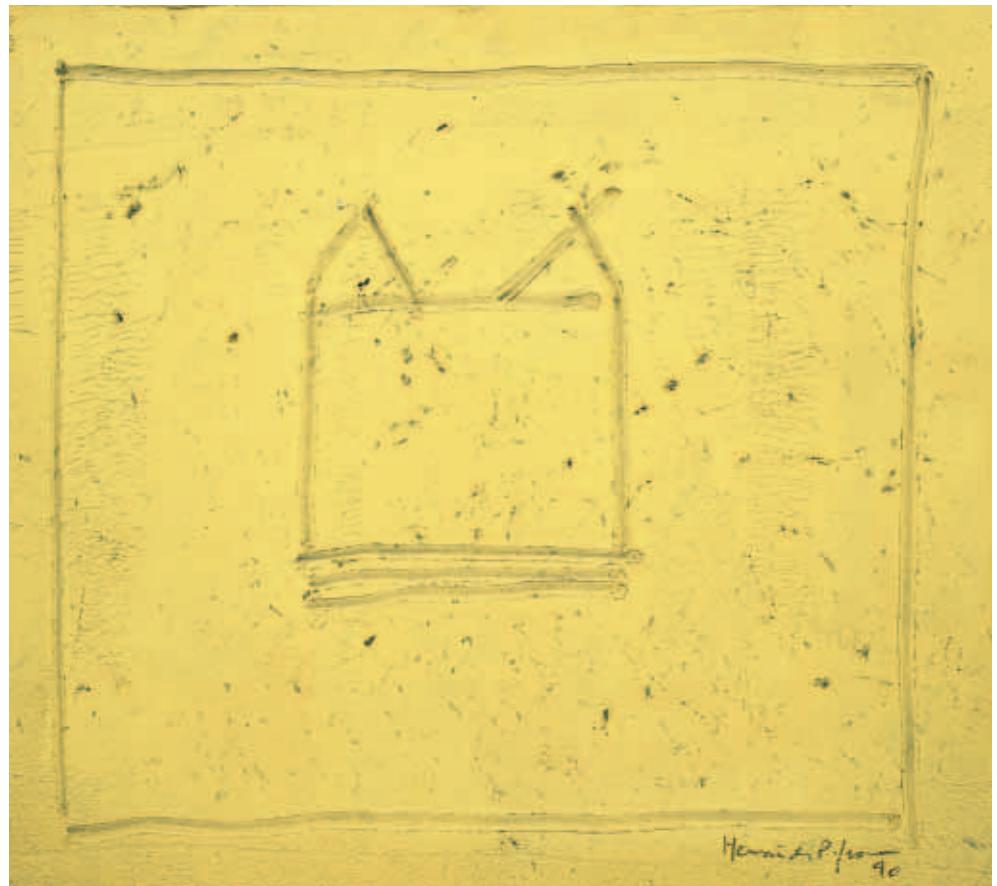
“ME INTERESA MÁS LA SEGARRA O LOS MONEGROS QUE PAISAJES ‘MÁS BONITOS.’”

• • •

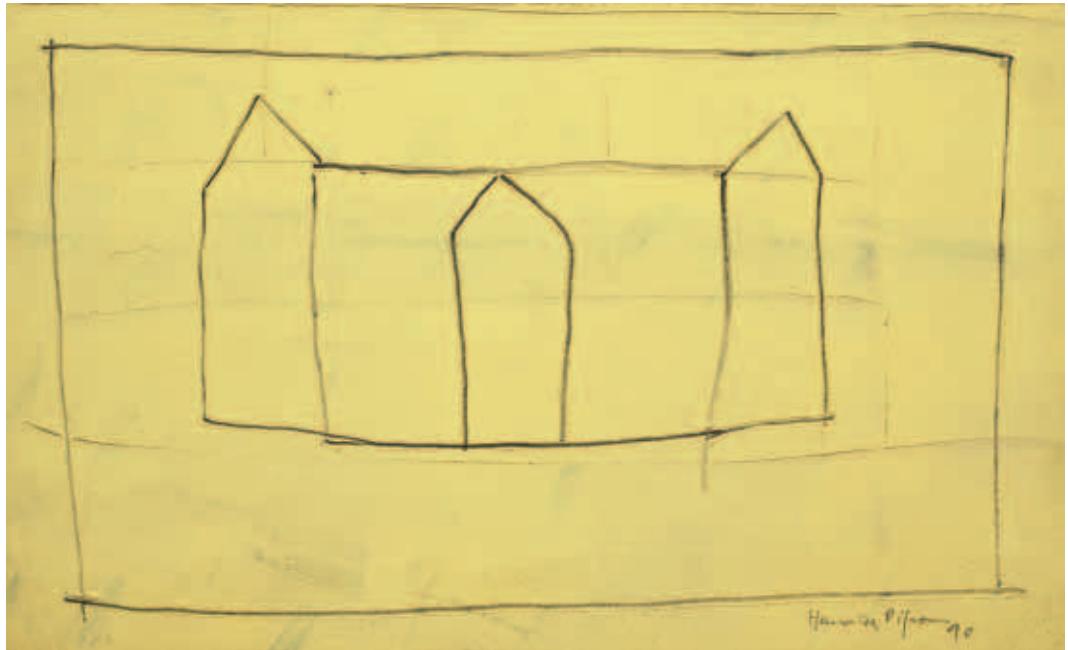
“I AM MORE INTERESTED IN LA SEGARRA OR LOS MONEGROS THAN ‘PRETTIER’ LANDSCAPES.”



81, *Espai daurat i casa*, 1990  
ÓLEO SOBRE LIENZO (145 x 200 cm)



82. *Sin título*, 1990  
ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (21,8 x 24 cm)

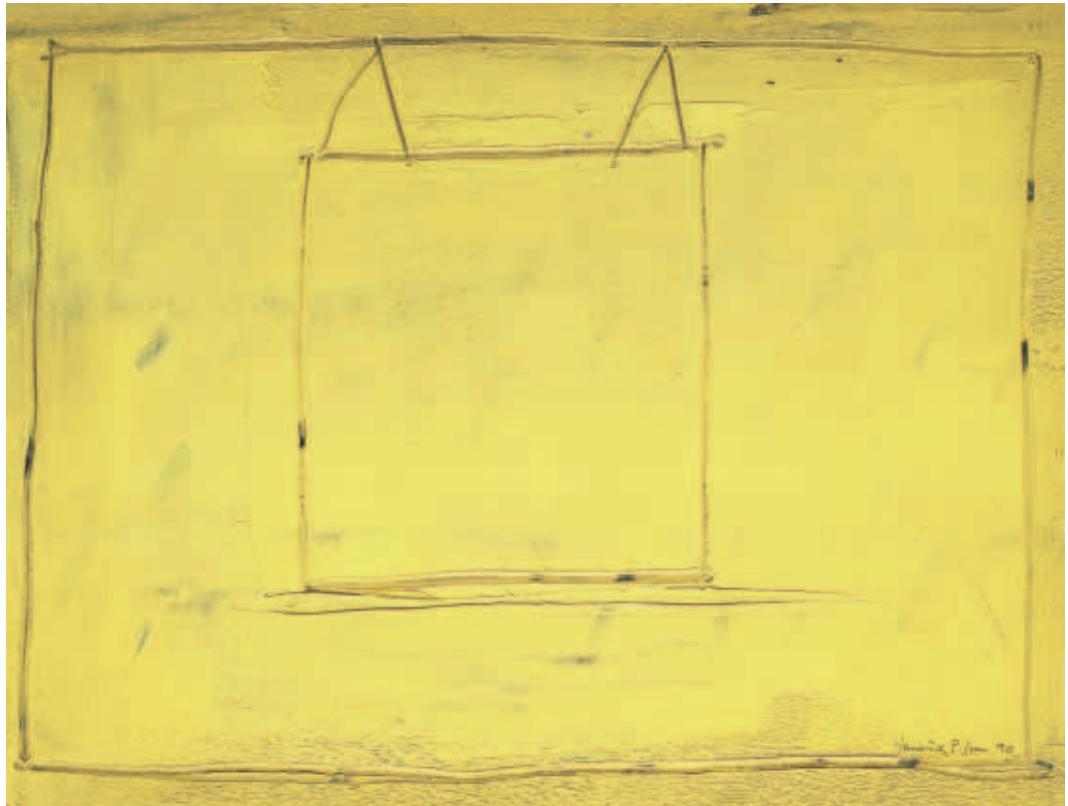


83. *Sin título*, 1990  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (18,4 x 30,6 cm)

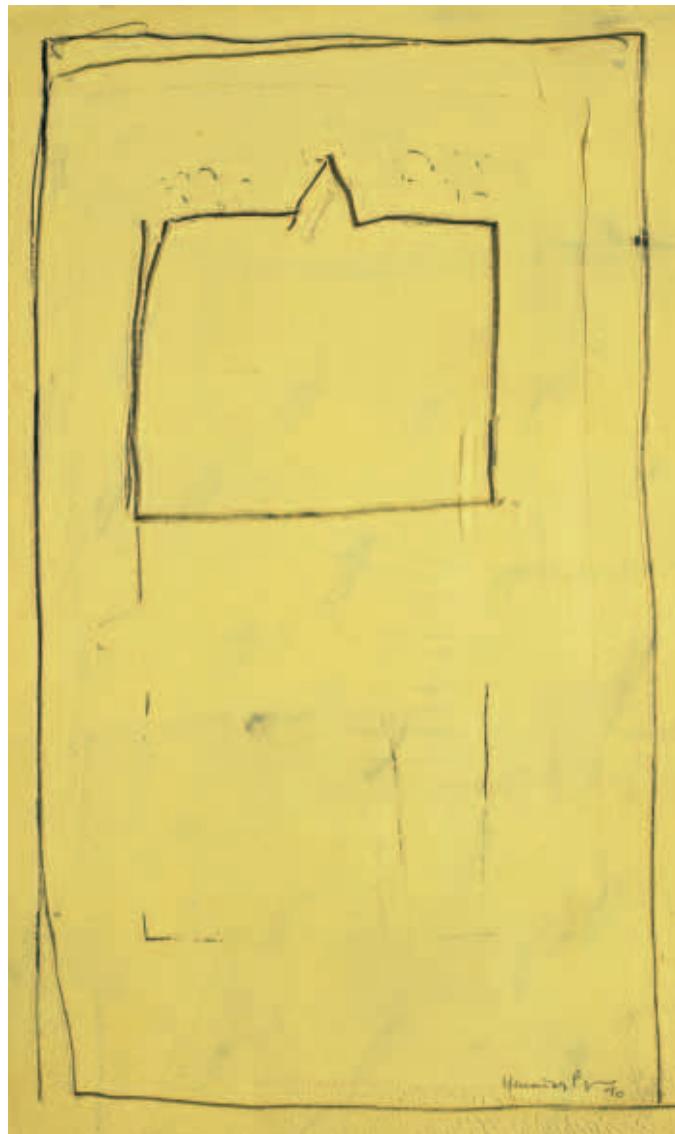
“MIS OBRAS ESTÁN POCO ELABORADAS.”

• • •

“MY WORKS ARE MADE SIMPLY.”

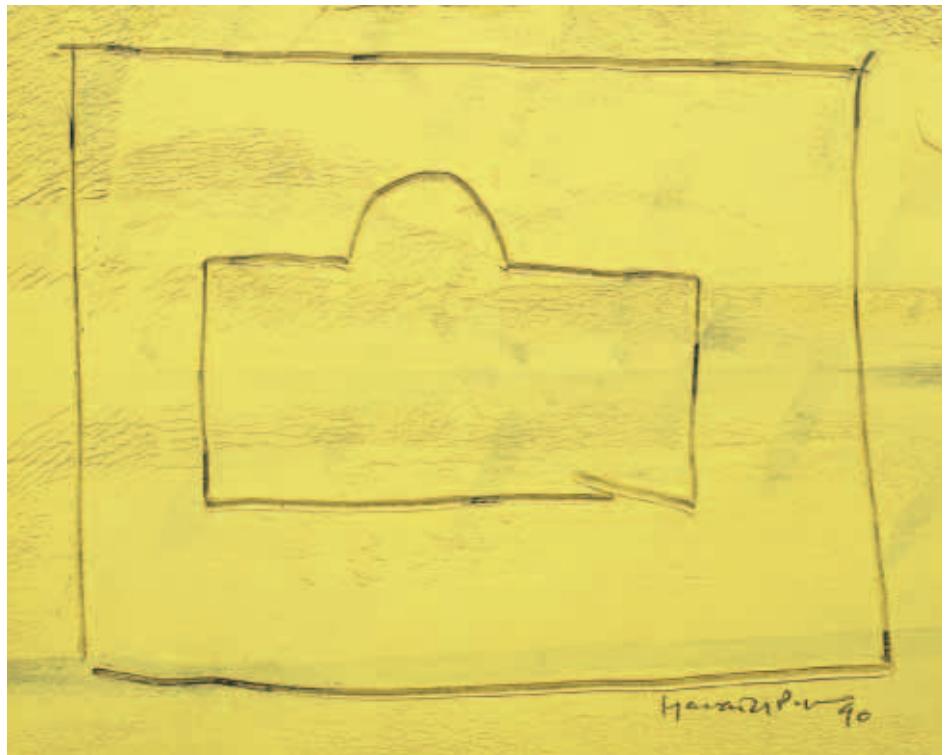


84. *Sin título*, 1990  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (27,3 x 36,5 cm)



85. *Sin título*, 1990

GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (30,5 x 18 cm)



86. *Sin título, sèrie groc de nàpols (I)*, 1990  
ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES, (14,7 x 18,2 cm)

“EN MI PINTURA EL ESPACIO ES UNA PREOCUPACIÓN  
CONSTANTE, ES EL PROTAGONISTA TOTAL DEL CUADRO.”

• • •

“IN MY PAINTING, SPACE IS A CONSTANT WORRY,  
IT IS THE ABSOLUTE PROTAGONIST OF THE PAINTING.”



87. *Sin título*, 1990  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN, (20 x 38,5 cm)

“CUANDO DE PIE MIRABA POR LA PEQUEÑA  
VENTANA DEL ESTUDIO DE FOLQUER,  
DESAPARECÍA EL HORIZONTE Y SOLO EL COLOR  
Y LA TEXTURA DEL CAMPO OCUPABAN SIN PERSPECTIVAS,  
FRONTALMENTE, EL ESPACIO DE LA VENTANA,  
COMO EL CUADRO. DE AHÍ LA PINTURA DE LOS SETENTA.”

• • •

“WHEN I LOOKED OUT OF THE SMALL WINDOW  
OF THE STUDIO AT FOLQUER WHILE STANDING UP,  
THE HORIZON WOULD DISAPPEAR AND I WOULD SEE  
DIRECTLY FACING ME, THE COLOUR AND TEXTURE OF THE FIELD,  
WITHOUT PERSPECTIVES, LIKE A PAINTING. AND FROM THERE  
STEM THE PAINTINGS OF THE SEVENTIES.”



88. *Sin título*, 1990  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN, (24,8 x 34,7 cm)



89. *Sin título*, 1991  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN, (6,5 x 20,1 cm)



90. *Sin título*, 1991  
GOUACHE SOBRE PAPEL. (24 x 16,9 cm)



91. *Sin título*, 1991  
GOUACHE SOBRE PAPEL, (24 x 16,9 cm)

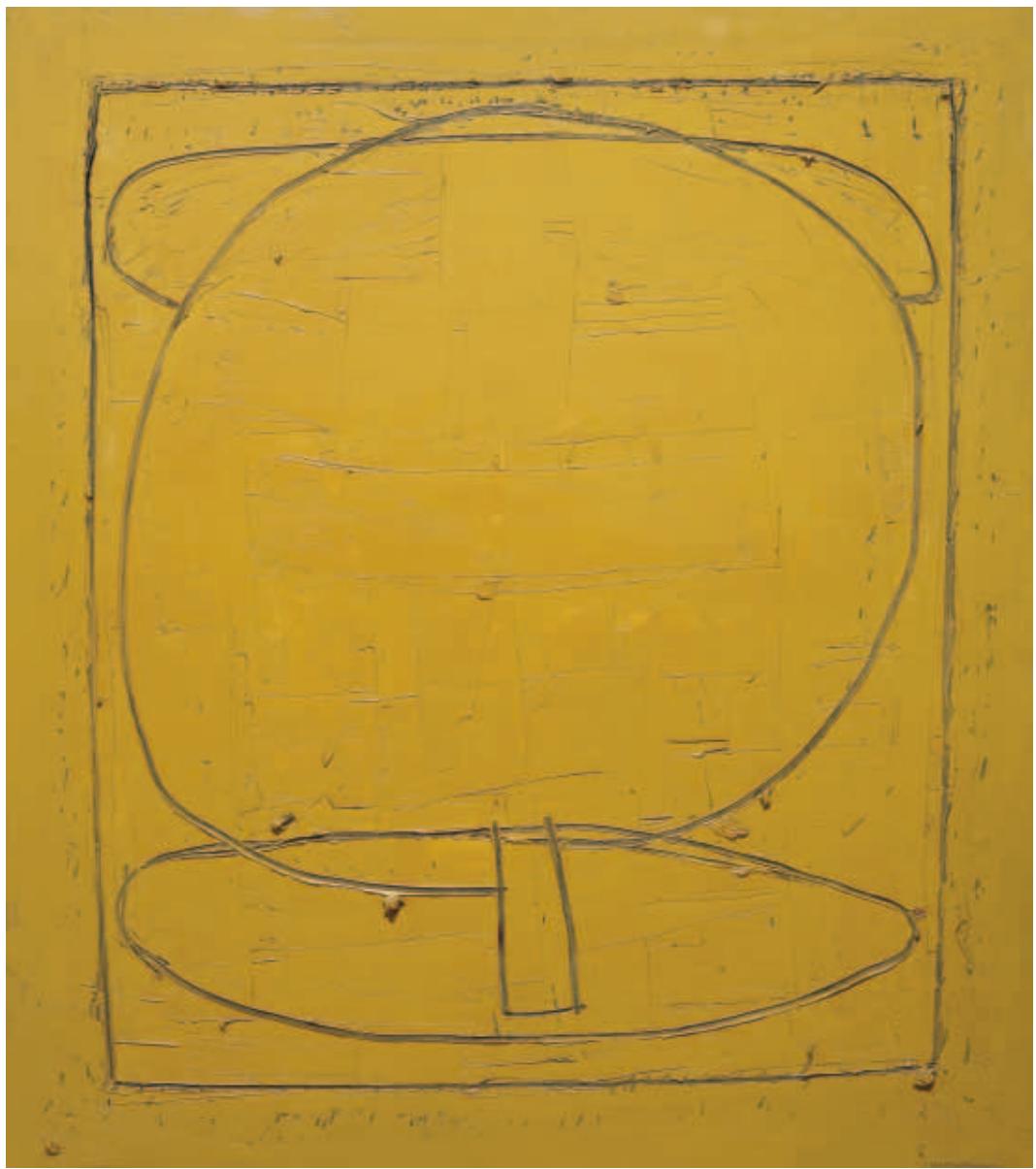


92, *Sin título*, 1991  
GOUACHE SOBRE PAPEL, (24 x 17 cm)

“SIEMPRE ME HA GUSTADO LA PASTOSIDAD  
Y LA DENSIDAD VISUAL DEL ÓLEO Y EL RECORRIDO  
DE LA MANO SOBRE ESA MATERIA.”

• • •

“I HAVE ALWAYS LIKE THE PASTOSITY  
AND THE VISUAL DENSITY OF OIL AND THE MOVEMENT  
OF THE HAND ON THAT MATERIAL.”



93. *Núvols, arbre, ombra*, 1991  
ÓLEO SOBRE LIENZO, (162 x 145 cm)  
Colección Pérez Segovia. Santa Cruz de Juarros (Burgos)

“HE APRENDIDO MÁS ENSEÑANDO QUE CUANDO ME ENSEÑABAN.”

• • •

“I LEARNT MORE TEACHING THAT WHEN I WAS BEING TAUGHT.”



94. *Sin título*, 1991  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (24,6 × 42,5 cm)

“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 LO LLEVAN  
A SER RACIONALMENTE INCONCEBIBLE.  
(DISCURSO DE INGRESO A LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, 9-IV-2000)

● ● ●

“THE MATERIAL, THE MEDIA, THE MOMENT  
AND A MULTITUDE OF ACCIDENTS - THE UNFORESEEN,  
THE UNCERTAIN, THE ELEMENT OF CHANCE - ALL BRING  
SUCH A QUANTITY OF CONDITIONING FACTORS  
TO THE WORK THAT THEY MAKE IT RATIONALLY INCONCEIVABLE.”

[ACCEPTANCE SPEECH OF ADMISSION AS A MEMBER OF THE ROYAL  
ACADEMY OF FINE ARTS OF SAN FERNANDO. MADRID, 9-4-2000]



95. *Sin título*, 1991  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (18,7 x 33)



96. *Sin título*, 1992  
GOUACHE SOBRE PAPEL (17 x 21,5 cm)



97. *Sin título*, FEBRERO 1992  
GOUACHE SOBRE PAPEL (16,9 x 21,9 cm)



98. *Sin título*, 1992  
GOUACHE SOBRE PAPEL (23 x 31 cm)



99, *Sin título*, 1992  
GOUACHE SOBRE PAPEL (23 x 31 cm)



100, *Sin título*, 1990  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (11,3 x 11,2 cm)



101, *Sin título*, 1991  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (24,5 x 19 cm)

“A DIFERENCIA DE OTROS PINTORES  
YO NUNCA ESCUCHO MÚSICA CUANDO PINTO;  
NECESITO ESTAR EN SILENCIO.”

• • •

“UNLIKE OTHER PAINTERS I NEVER LISTEN TO MUSIC  
WHEN I PAINT, I NEED TO BE IN SILENCE.”

102, *Sin título*, 1991  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (24 x cm)

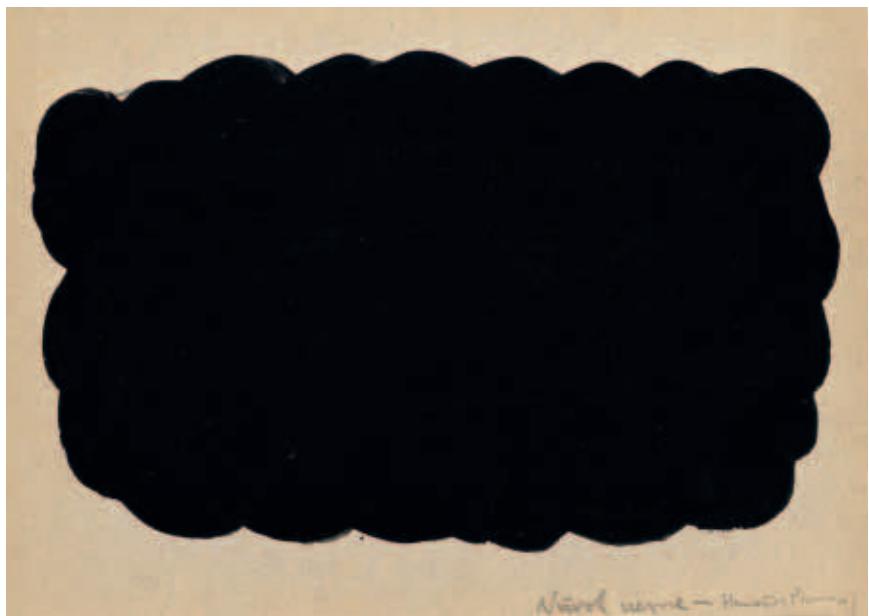




103, *Sin título*, 1991  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (12,4 x 24 cm)



104, *Sin título*, 1991  
GOUACHE PAPEL JAPÓN (12 x 14,8 cm)



105. *Núvol negre*, 1991  
GOUACHE SOBRE CARTÓN (21 x 29,6 cm)



106. *Sin título*, 1991  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (24,7 x 38,2 cm)



107, *Sin título*, 1991  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (34,5 × 46 cm)



108, *Sin título*, 1991  
GRAFITO SOBRE PAPEL  
(10,5 × 15,5 cm)



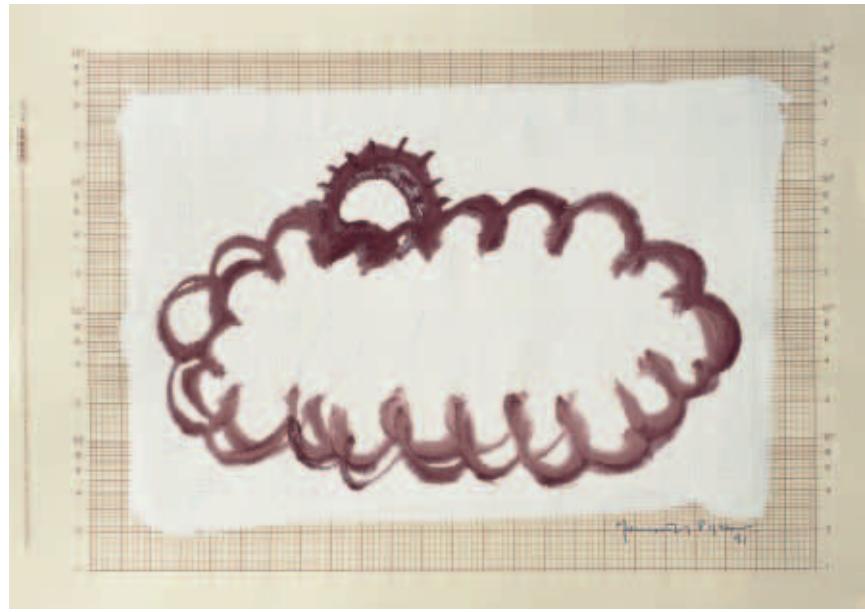
109, *Sin título*, 1994  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE  
PAPEL JAPÓN (11,8 × 11,8 cm)



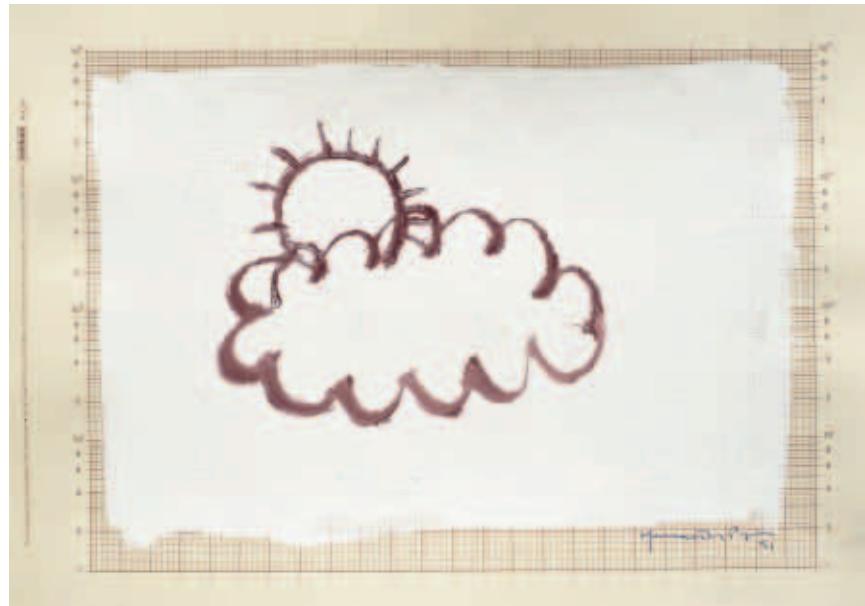
110, *Sin título*, 1991  
GOUACHE SOBRE PAPEL MILIMETRADO (22,4 x 31,3 cm)



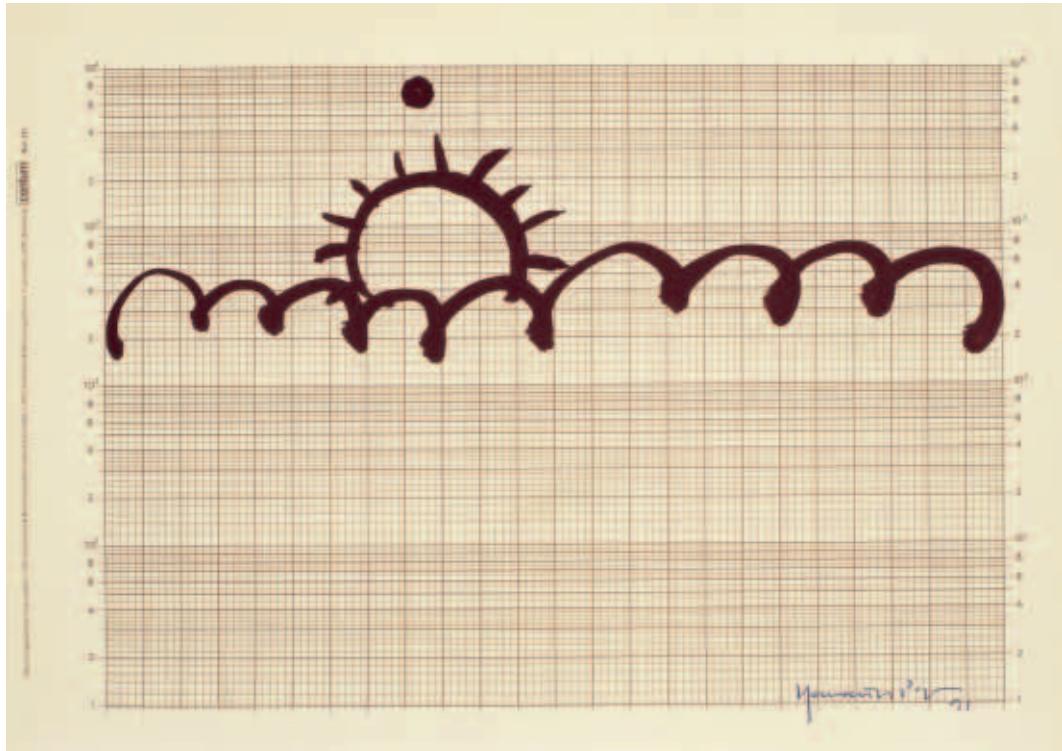
111, *Sin título*, 1991  
GOUACHE SOBRE PAPEL MILIMETRADO (21 x 29,5 cm)



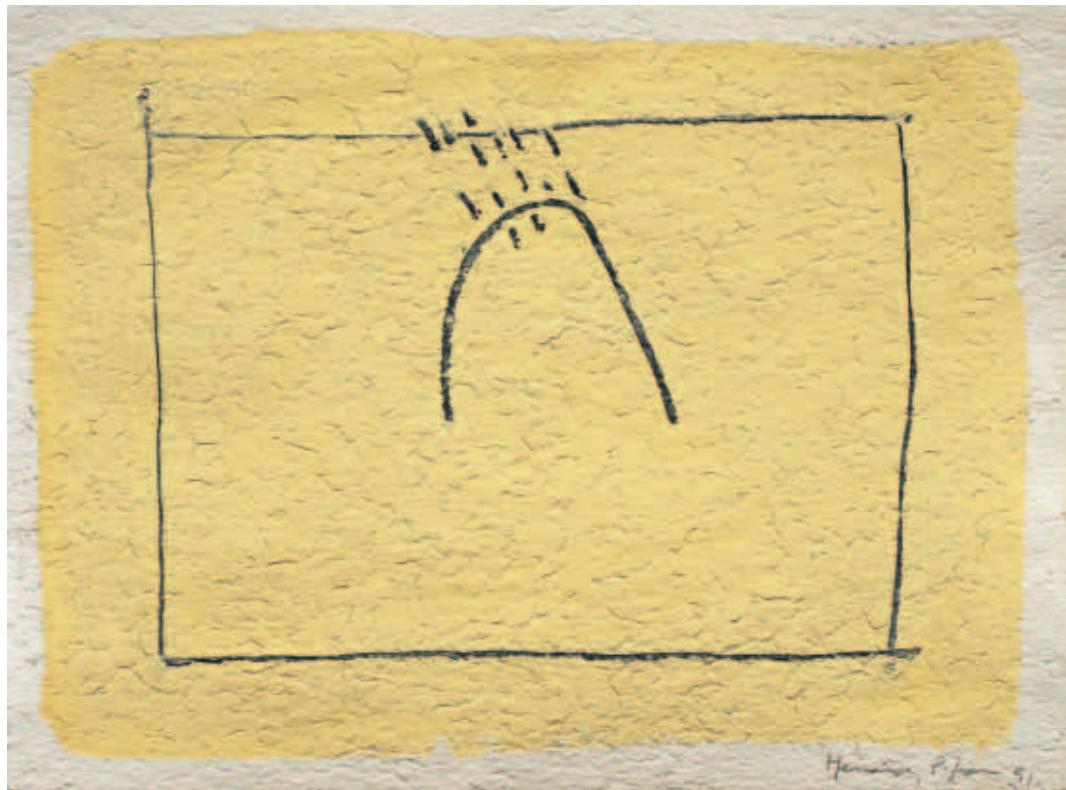
112, *Sin título*, 1991  
GOUACHE SOBRE PAPEL MILIMETRADO (21 x 29,5 cm)



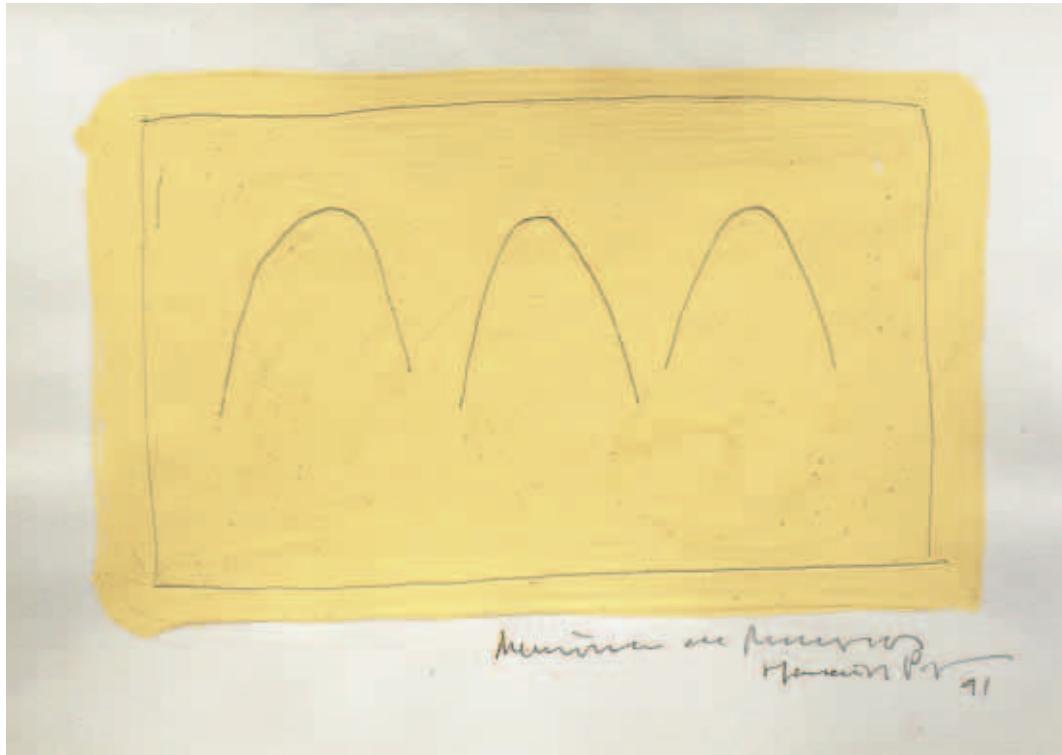
113, *Sin título*, 1991  
GOUACHE SOBRE PAPEL MILIMETRADO (21 x 29,5 cm)



114. *Sin título*, 1991  
GOUACHE SOBRE PAPEL MILIMETRADO (22,4 x 31,3 cm)



115. *Sin título*, 1991  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (17,8 x 24 cm)



116. *Memòria de Monegros*, 1991  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (16,9 x 24 cm)

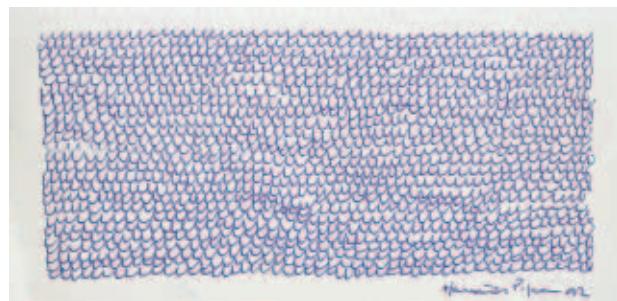
“LA PRÁCTICA DE LA PINTURA ES UNA FORMA DE CONOCIMIENTO...  
ES UNA FORMA DE APRENDIZAJE CONTINUO EN QUE  
LA DUDA ESTÁ SIEMPRE PRESENTE; HA DE SER EL REFLEJO  
DE UNO MISMO Y TIENE QUE PARTIR DE LA NECESIDAD DE PINTAR.”

• • •

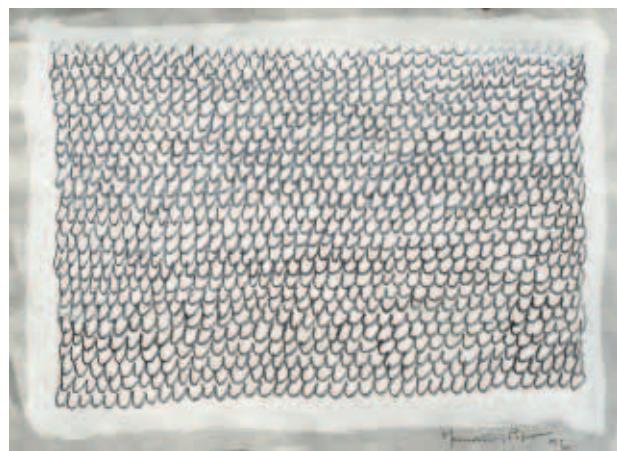
“THE PRACTICE OF PAINTING IS A FORM OF KNOWLEDGE...  
IT IS A FORM OF CONTINUAL LEARNING IN WHICH DOUBTS  
ARE ALWAYS PRESENT; IT HAS TO BE THE REFLECTION OF YOUR SELF  
AND IT HAS TO COME FROM YOUR NEED TO PAINT.”



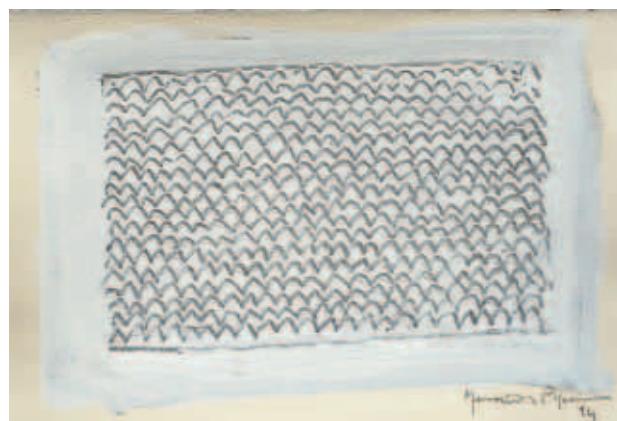
117. *Sin título*, 9-11-1992  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (21,9 × 19 cm)



118, *Sin título*, 1992  
BOLÍGRAFO SOBRE PAPEL (9,4 x 19,6 cm)



119, *Esbòs*, 1992  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (19,6 x 27,4 cm)



120, *Sin título*, 1994  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (17,2 x 25,5 cm)



Hernán P. Flores 42

121, *Sin título*, 1992  
GOUACHE SOBRE PAPEL (20,2 x 31 cm)

“ESTOY BASTANTE EN EL NEGRO, YO AHORA.”

• • •

“I'M QUITE HEAVILY INTO THE BLACK, RIGHT NOW.”

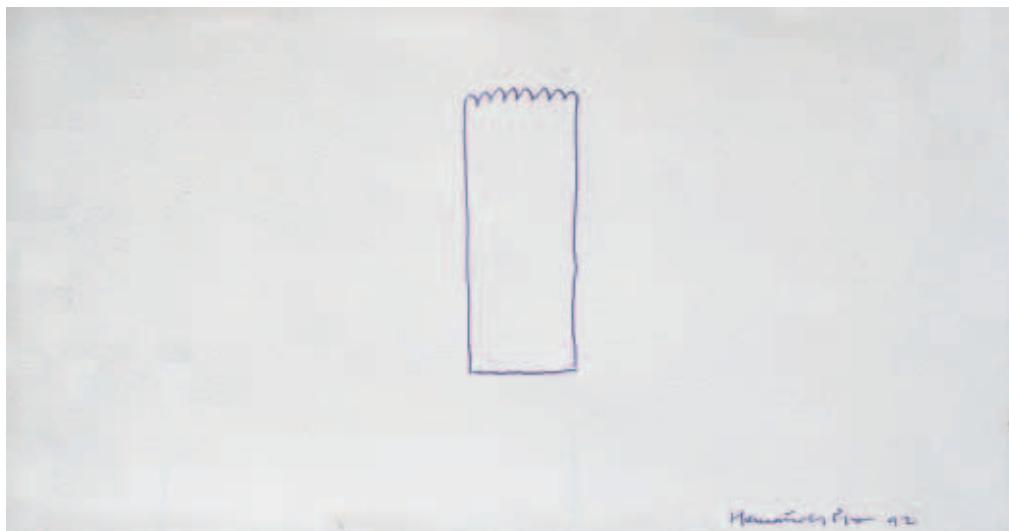


122, *Sin título*, 1992  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (17 x 23,6 cm)

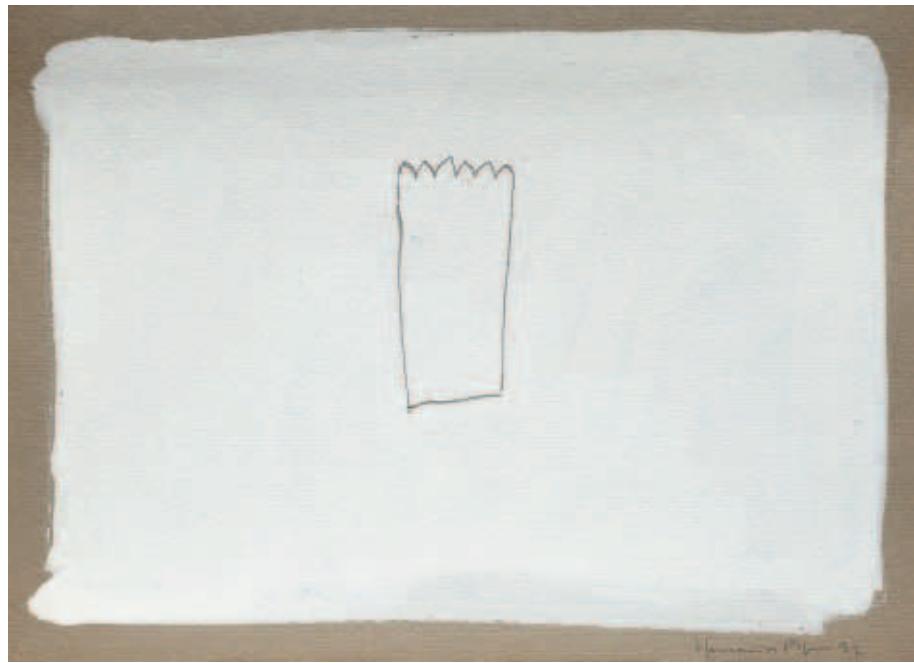




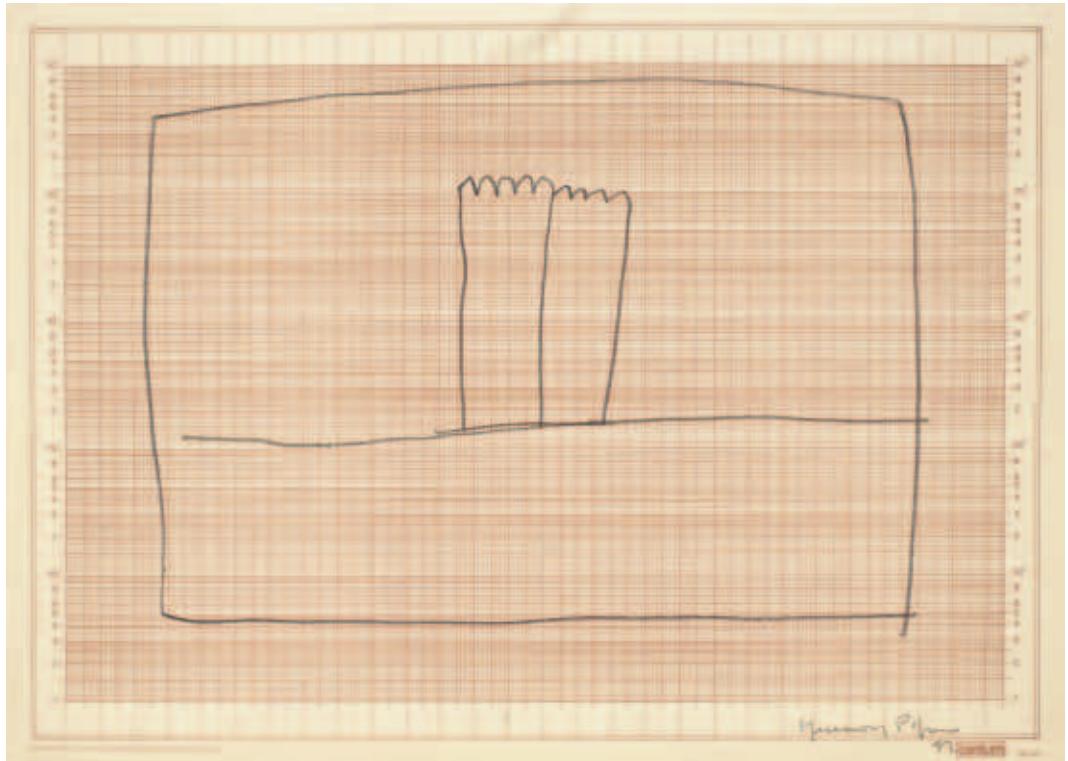
123, *Sin título*, 1992  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (16,6 x 24,8 cm)



124. *Sin título*, 1992  
GOUACHE Y BOLÍGRAFO PAPEL (14 x 27,3 cm)

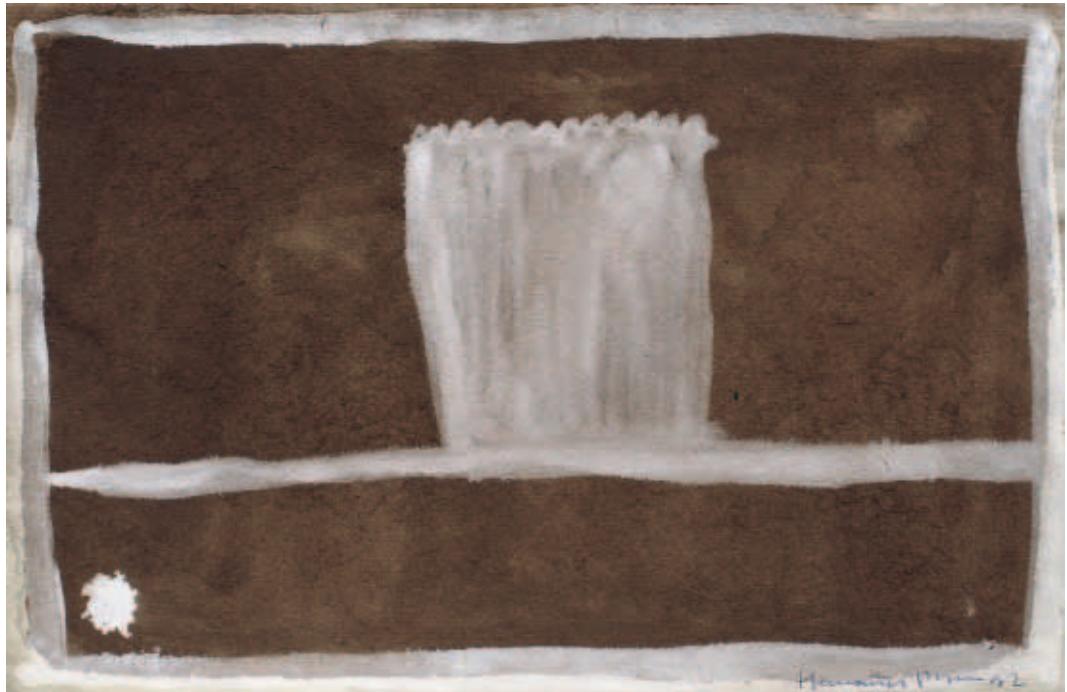


125. *Sin título*, 1992  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE CARTÓN (22,3 x 31,2 cm)



126. *Sin título*, 1992  
GRAFITO SOBRE PAPEL MILIMETRADO (22,4 × 31,3 cm)





127. *Sin título*, 1992  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (16,5 x 25,2 cm)



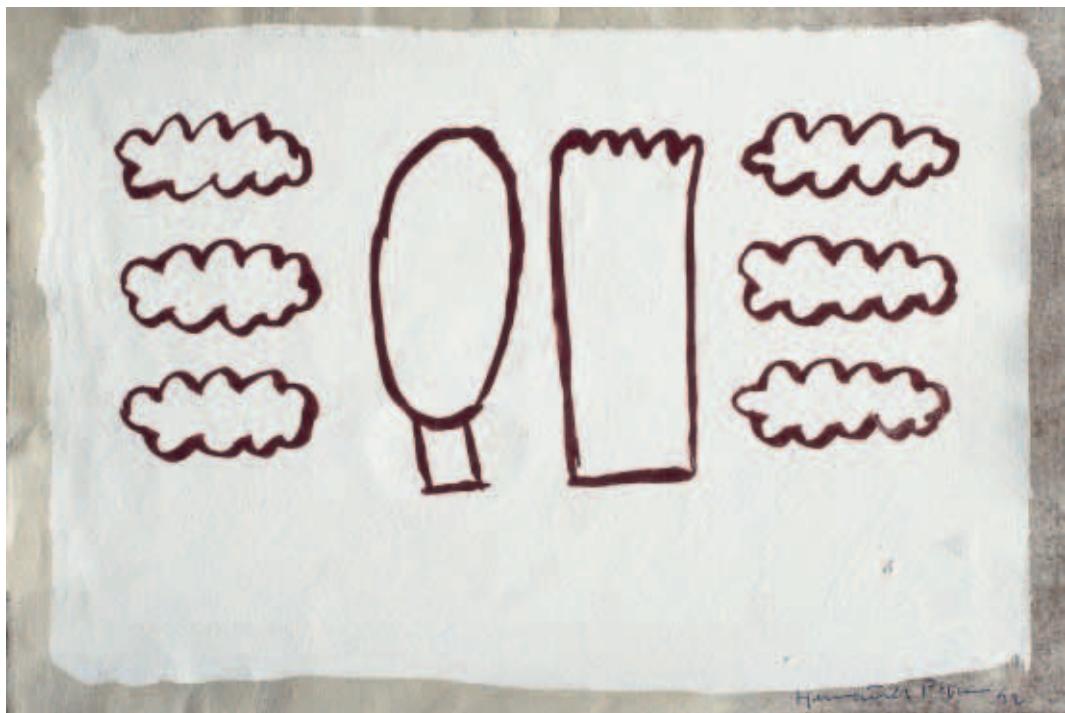
128, *Esbòs*, 92-2-0, 1992  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (16,8 × 23,8 cm)



129, *Sin título*, 1992  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (17 x 24.4 cm)



130. *Sin título*, 1992  
COUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (16,2 x 24,7 cm)



131, *Sin título*, 1992  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (16,3 x 24,6 cm)



132. *Sin título*, 1990  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (17,8 x 13,4 cm)



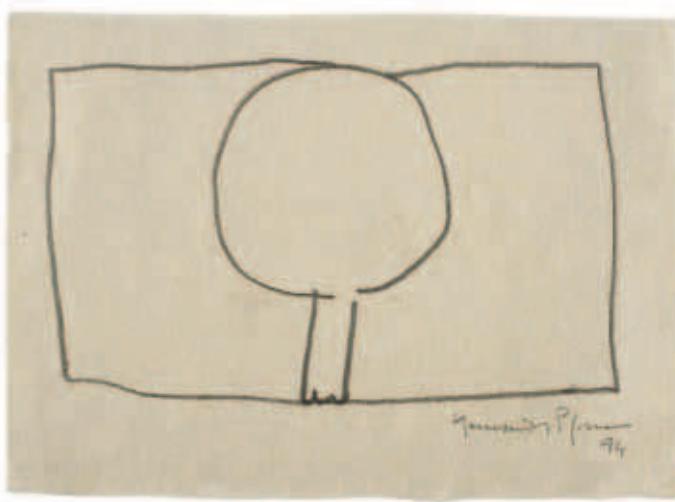
133. *Arbre*, 1990  
GOUACHE SOBRE PAPEL (52 x 38 cm)



134. *Sin título*, 1991  
GRAFITO SOBRE PAPEL (24 x 17 cm)



135. *Sin título*, 1994  
GOUACHE SOBRE PAPEL (15,5 x 10,4 cm)



136, *Sin título*, 1994  
GRAFITO SOBRE PAPEL JAPÓN (12 x 16,5 cm)



137, *Sin título*, 1994  
GRAFITO SOBRE PAPEL JAPÓN (14 x 14,3 cm)



138, *Sin título*, 1994  
GRAFITO SOBRE PAPEL JAPÓN (13,5 x 14,5 cm)



139, *Sin título*, 1994  
GRAFITO SOBRE PAPEL JAPÓN (13,8 x 14 cm)

“HAY MOMENTOS EN QUE AL TENER MIS CUADROS  
EXCESO DE ELABORACIÓN, LA PINTURA  
SE ME MUERE,... NO ME COMUNICA.”

• • •

“AT TIMES, IF THE PROCESS OF MAKING MY PAINTINGS  
GETS TOO BIG, THE WORK DIES ON ME...IT DOESN'T COMMUNICATE.”



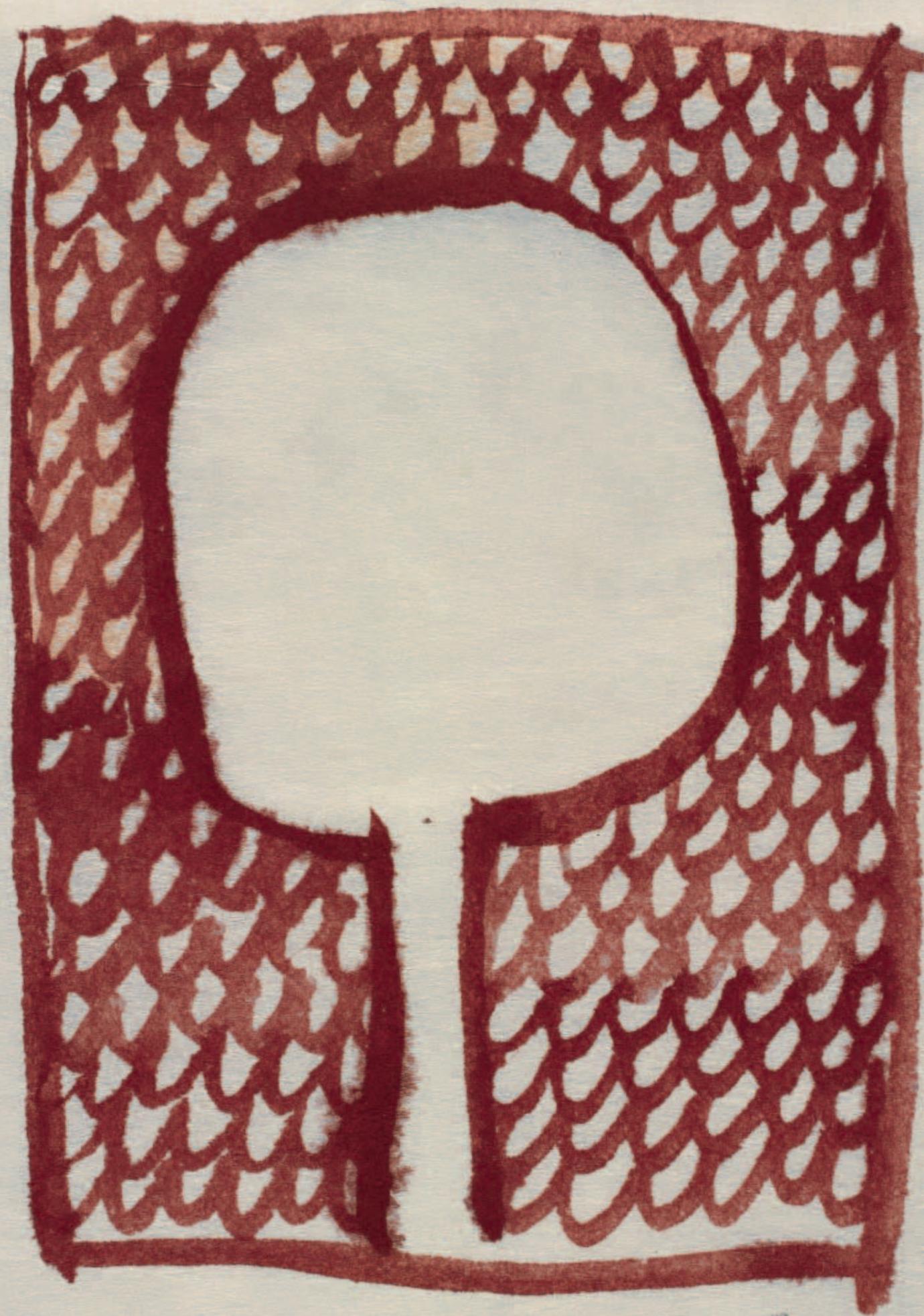
140. *Arbre daurat*, 2001  
ÓLEO SOBRE LIENZO (41 x 33 cm)

“LA SEGARRA ES UN PAISAJE QUE HA CONDICIONADO  
MI FORMA DE SER Y DE VIVIR, Y EN EL QUE SE PUEDE  
SEGUIR EL RECORRIDO DE UN PÁJARO ENTRE DOS ÁRBOLES.”

• • •

“LA SEGARRA IS A LANDSCAPE THAT HAS CONDITIONED  
MY WAY OF BEING AND LIVING, AND WHERE YOU CAN  
EASILY FOLLOW THE FLIGHT OF A BIRD BETWEEN TWO TREES.”

141, *Sin título*, CIRCA 1995  
AGUADA SOBRE PAPEL JAPÓN (13 x 9 cm)





142. *Sin título*, 1995  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (24,5 × 20,5 cm)



143, *Sin título*, 1995  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (21,4 x 16 cm)



144, *Sin título*, 1997  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (16,8 x 24,4 cm)



145, *Sin título*, 1997  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (16,9 x 24,5 cm)

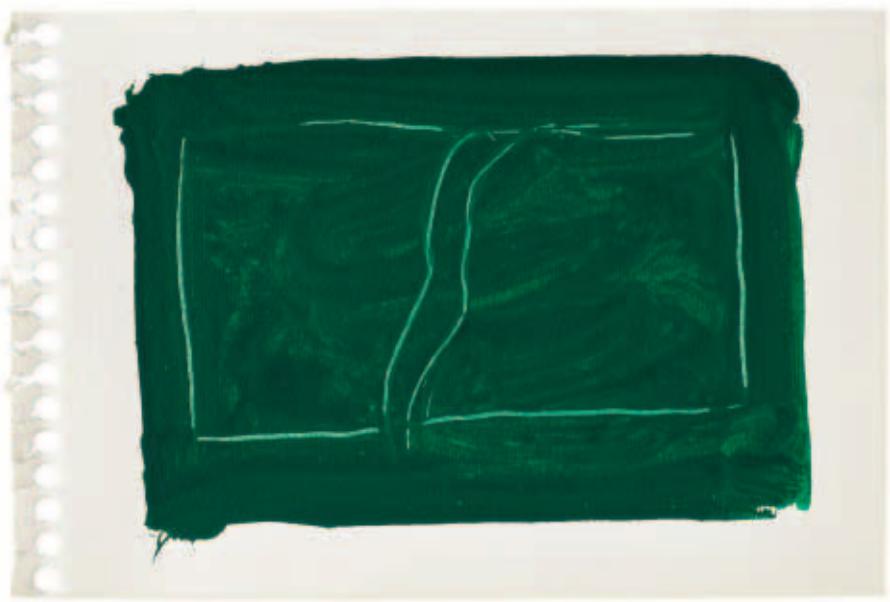


146, *Viu la natura*, CIRCA 1995  
AGUADA SOBRE PAPEL JAPÓN (14,7 × 10,5 cm)

“YO NO MEZCLO COLORES.”

• • •

“I DON’T MIX COLOURS.”



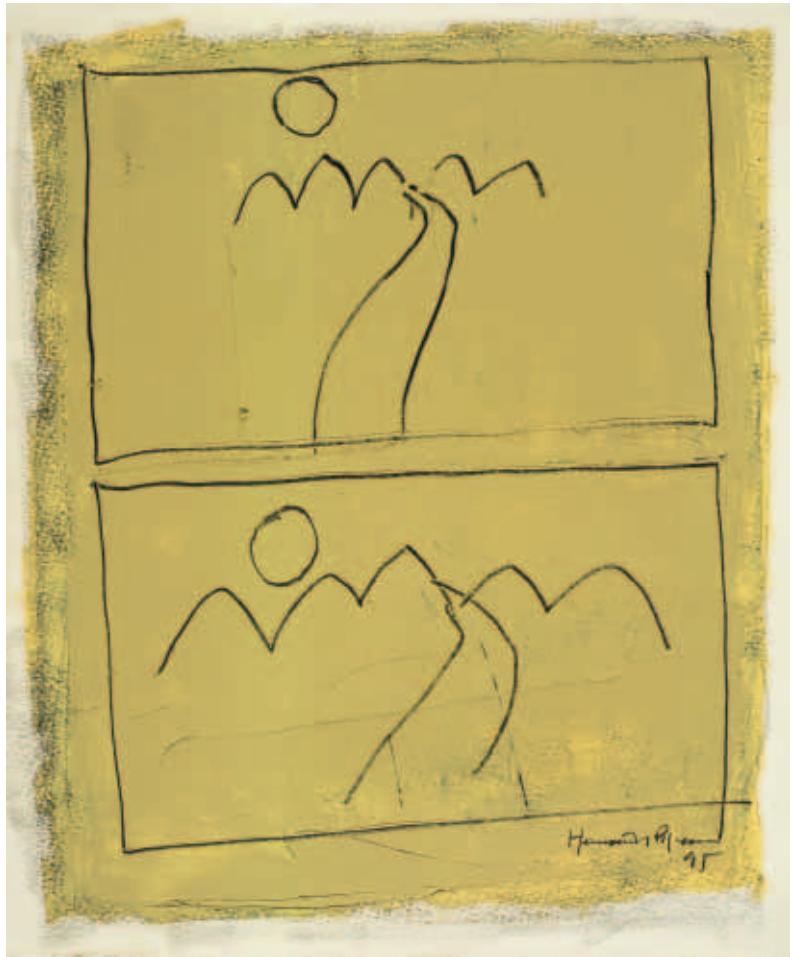
147. *Sin título*, 1994  
GOUACHE SOBRE PAPEL (10 x 15,5)



148, *Sin título*, 1995  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (33 x 27 cm)



149, *Sin título*, 1995  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL (33 x 27,2 cm)



150. *Sin título*, 1995  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES, (32,7 x 27,3 cm)

“PARA LLEGAR A MI PINTURA DE PAISAJE  
NO HA CONSISTIDO EN SITUAR EL CABALLETE  
EN MEDIO DEL CAMPO, EL PROCESO HA SIDO  
EL CONTRARIO: HE IDO “VIENDO” EL PAISAJE POR  
LAS SITUACIONES QUE SURGÍAN EN MI PINTURA.”

• • •

“MY METHOD OF LANDSCAPE PAINTING HAS NOT EVOLVED  
BY SETTING UP AN EASEL IN THE MIDDLE OF A FIELD;  
RATHER, THE PROCESS HAS BEEN THE OPPOSITE:  
THE LANDSCAPE HAS GRADUALLY “EMERGED” TO ME FROM  
THE SITUATIONS THAT HAVE DEVELOPED IN THE PAINTING.”



151. *Sin título*, 1995  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (32,5 x 27,5 cm)

“LA SIMPLE ELECCIÓN DE UNOS OBJETOS,  
DE UNOS ESPACIOS O EL ORDEN EN  
QUE SE COLOCAN DEFINEN UNA MIRADA.”

• • •

“THE SIMPLE CHOICE OF SOME OBJECTS,  
SOME SPACES AND THE ORDER IN WHICH  
THEY ARE PLACED DEFINES A GAZE.”



152. *Sin título*, 1995  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (22,8 x 22 cm)



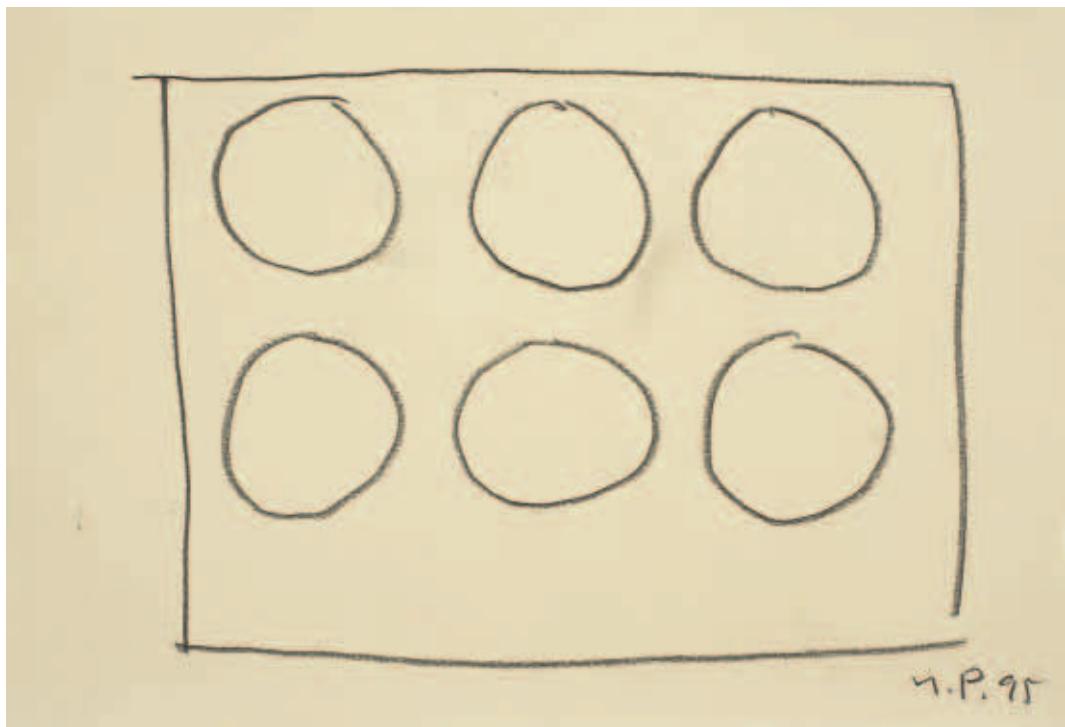
153, *Sin título*, 1995  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (21,5 x 19,8 cm)



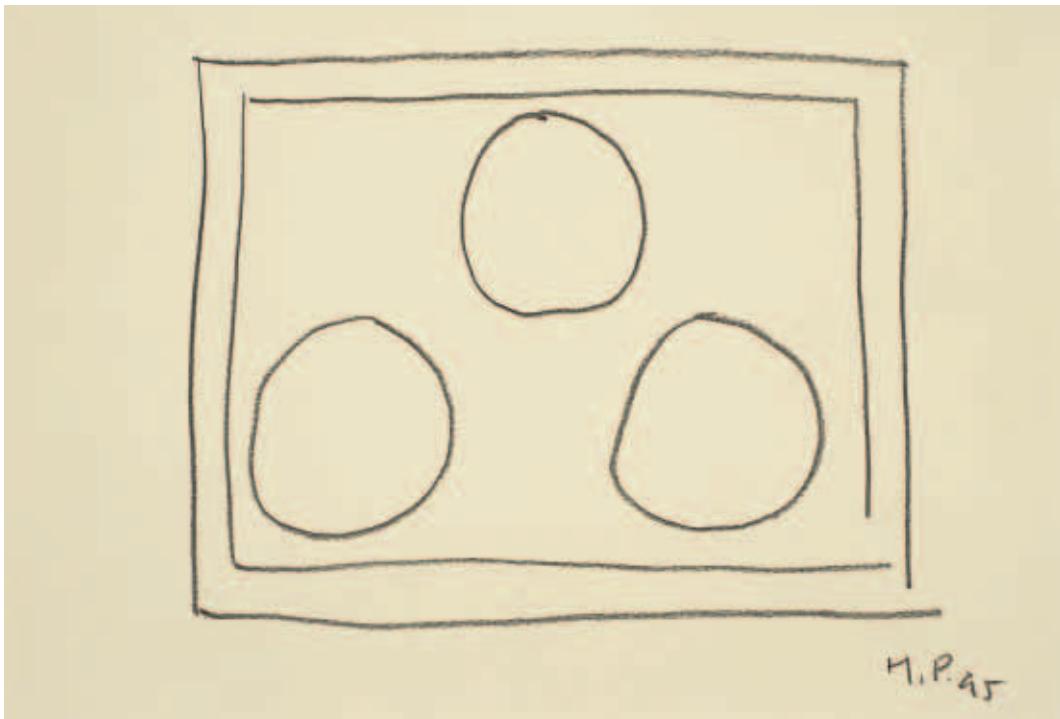
154, *Sin título*, 1995  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (15,5 x 19,6 cm)



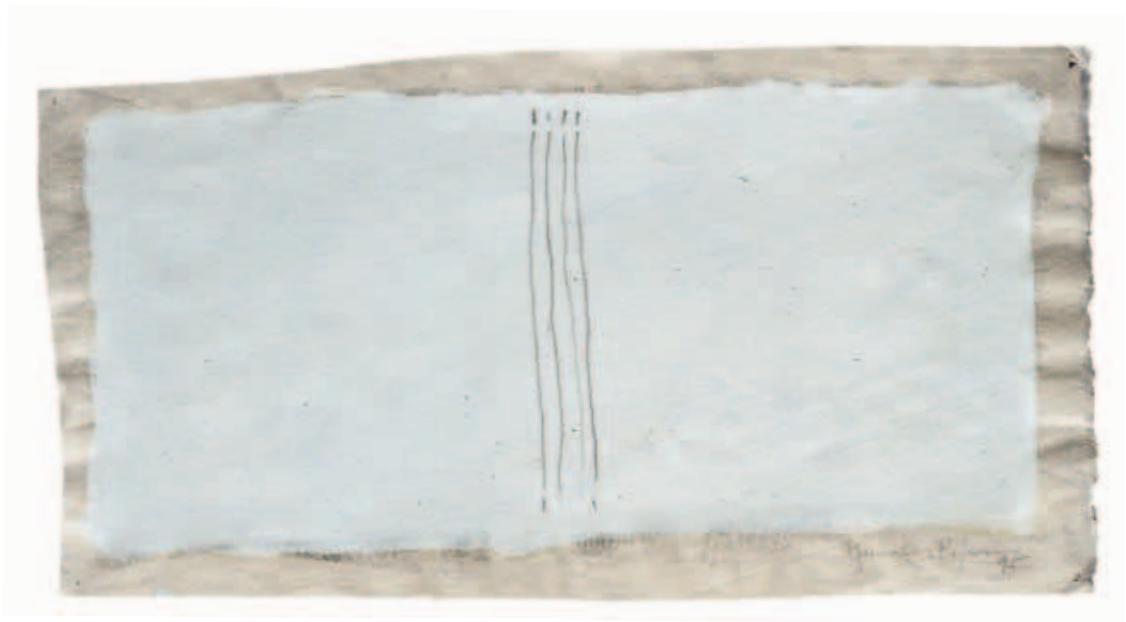
155, *Sin título*, 1995  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (19,5 × 23,8 cm)



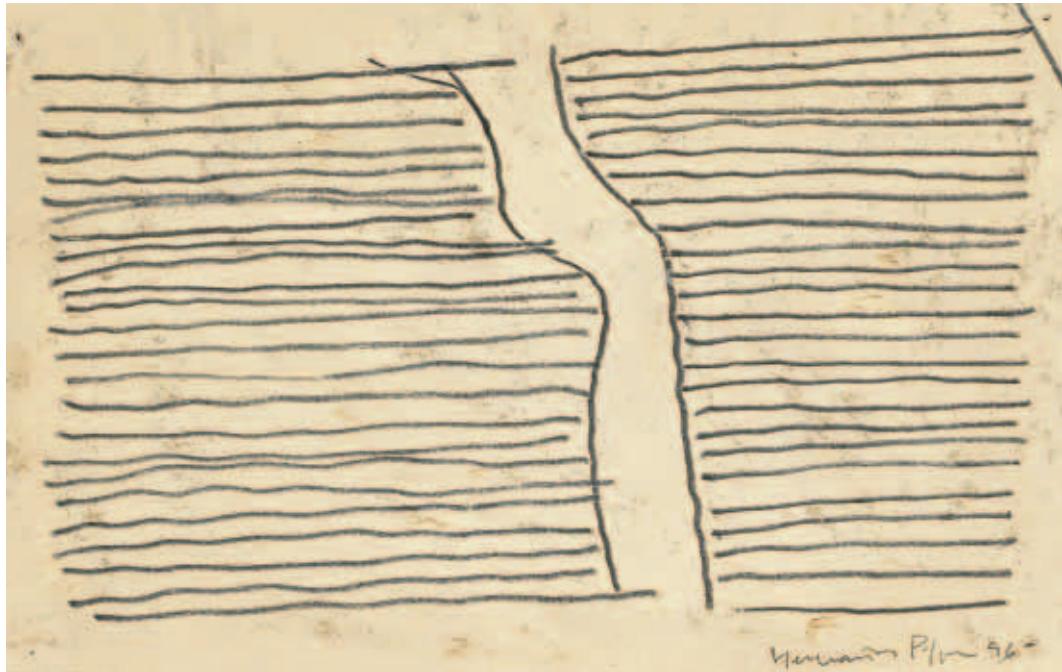
156. *Sin título*, 1995  
GRAFITO SOBRE PAPEL (17,2 x 24,9 cm)



157, *Sin título*, 1995  
GRAFITO SOBRE PAPEL (17,3 x 25 cm)



158. *Sin título*, 1995  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (19 x 36,3 cm)

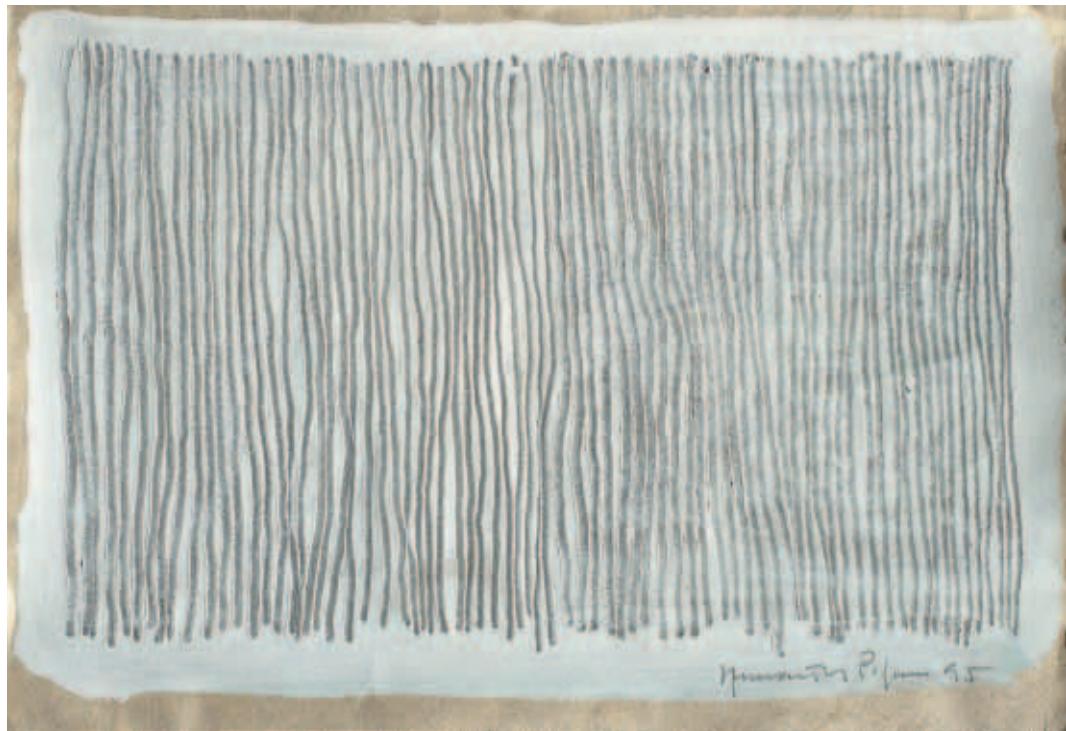


159, *Sin título*, 1996  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (24,5 × 15,5)

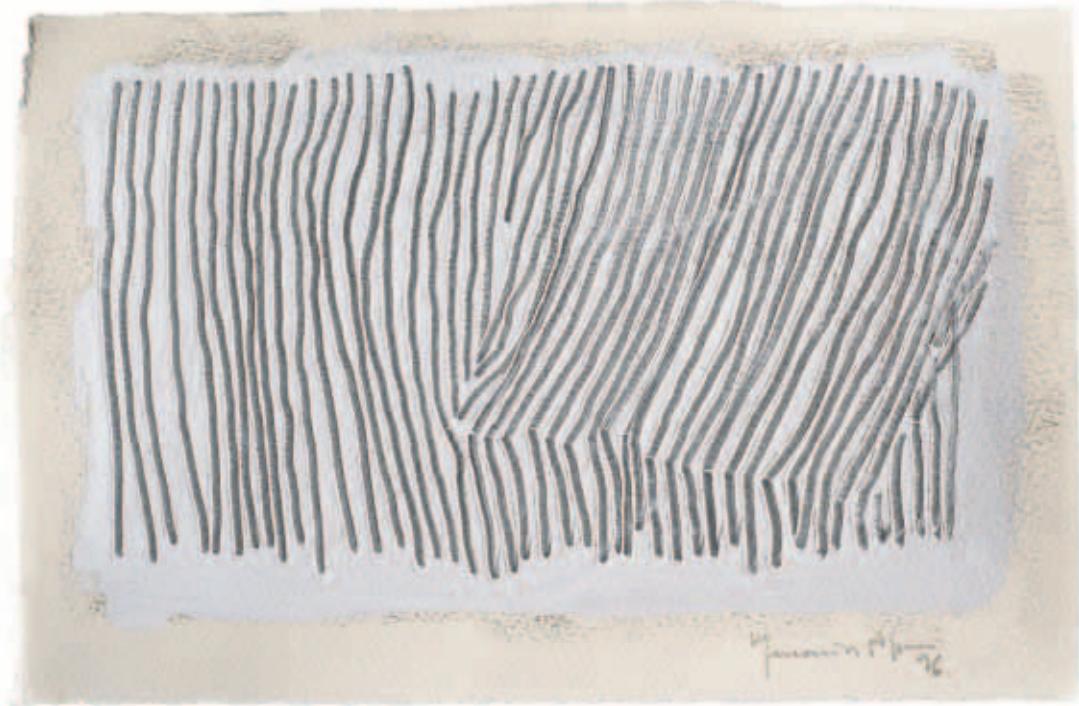




160. *Sin título*, 1996  
CARBONCILLO SOBRE PAPEL (16,7 x 25 cm)

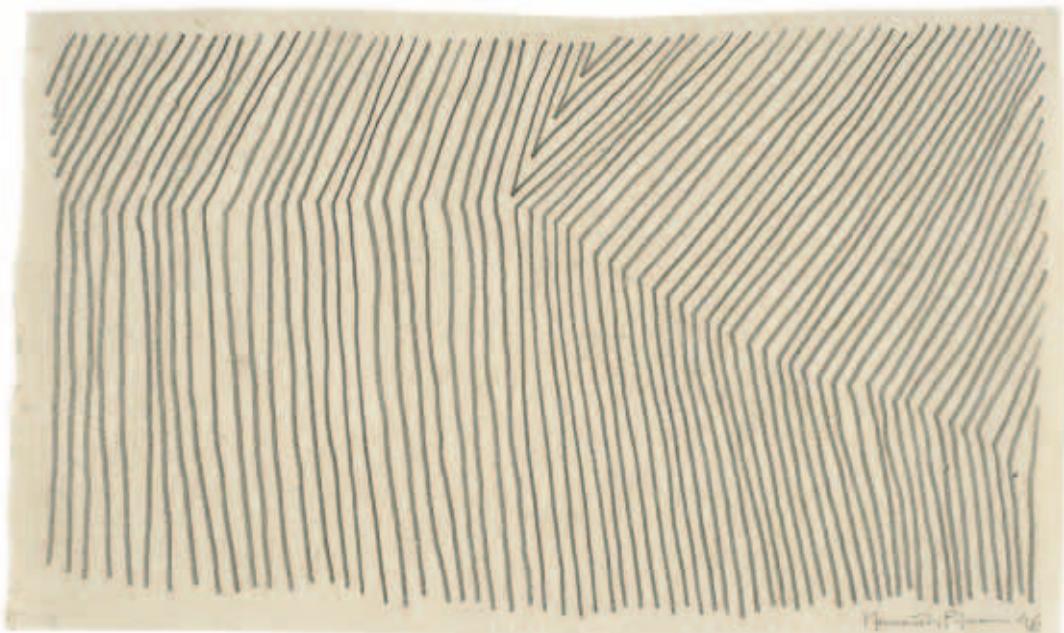


161. *Sin título*, 1995  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (14,5 × 21,2 cm)



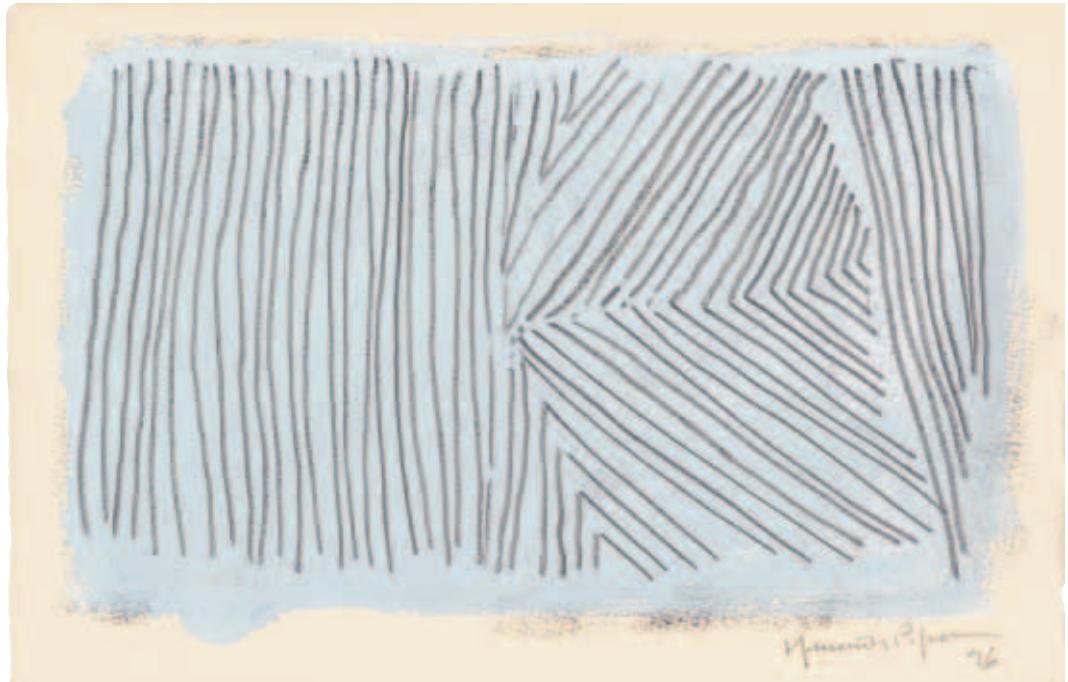
162. *Sin título*, 1996  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (16,6 x 25,5 cm)





163, *Sin título*, 1996  
GRAFITO SOBRE PAPEL JAPÓN (22,8 x 38 cm)





164, *Sin título*, 1996  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (16,8 x 25,3 cm)





165. *Sin título*, 1996  
GOUACHE SOBRE PAPEL (13,5 x 19,9 cm)



166, *Sin título*, 1996

GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (14,8 × 24 cm)



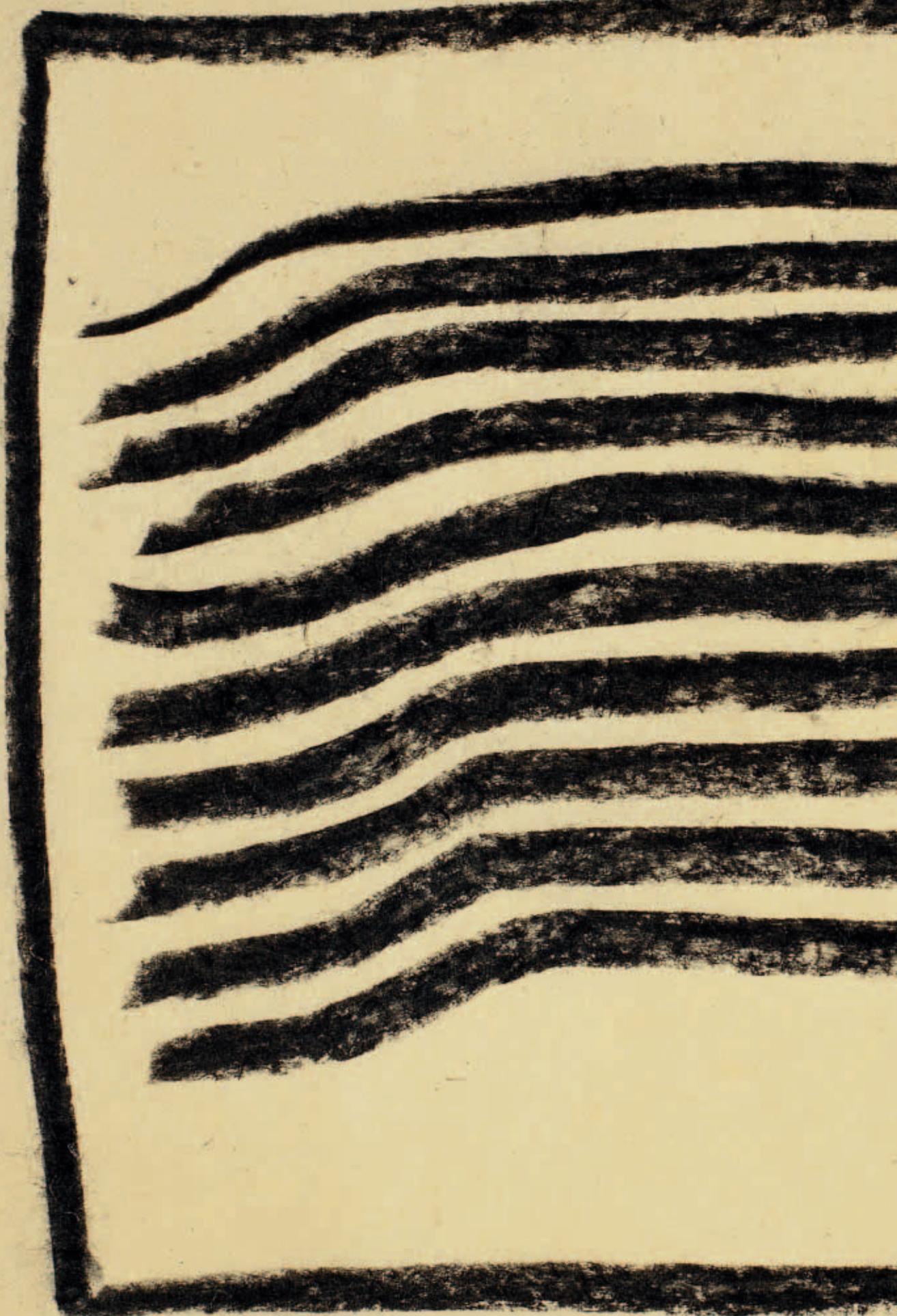
167, *Sin título*, 1996

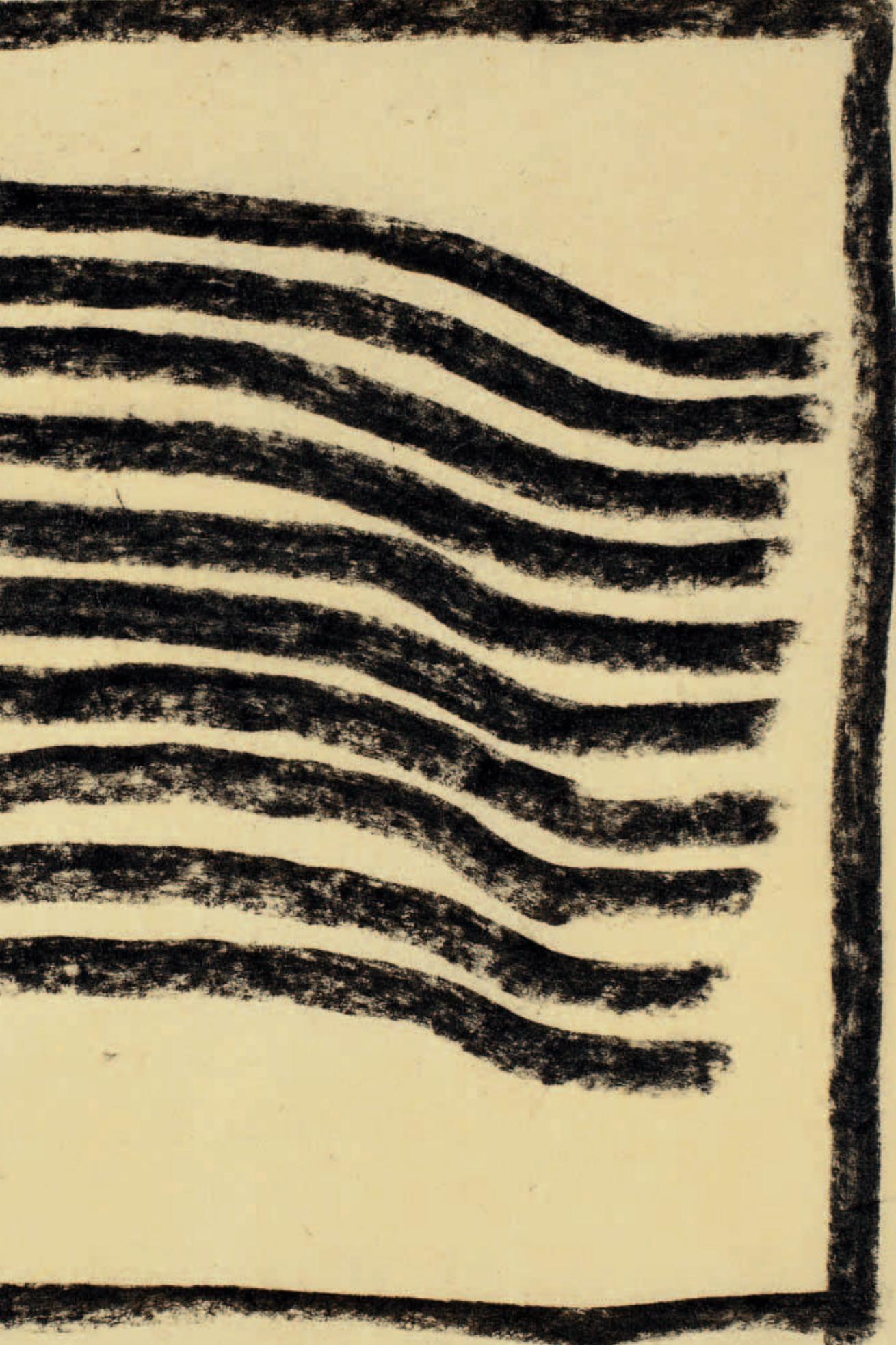
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN, (14,9 × 23,9 cm)



168, *Sin título*, 1996  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (14,9 x 24 cm)

Página siguiente: 169, *Sin título*, 1996  
CARBONCILLO SOBRE PAPEL JAPÓN (23,6 x 31,4 cm)

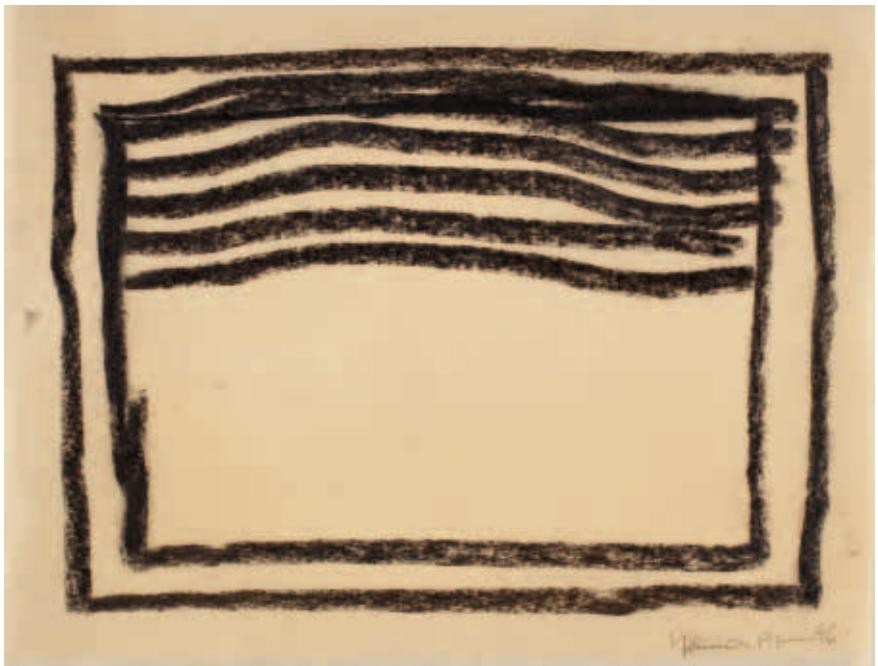




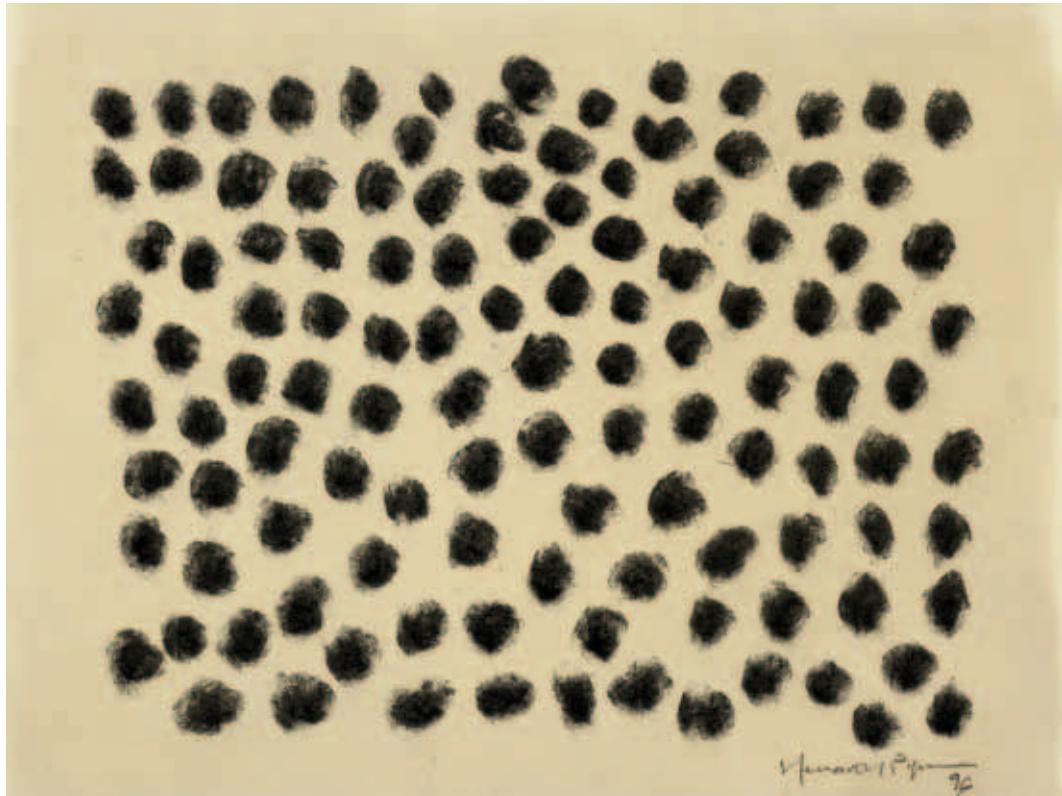
“ES SOBRE TODO EN LA DUDA EN LO QUE VOY  
ENTENDIENDO LO QUE ES LA PINTURA.”

• • •

“IT IS ABOVE ALL IN THE MOMENT OF DOUBTING  
THAT I START TO UNDERSTAND WHAT THE PAINTING IS...”



170. *Sin título*, 1996  
CARBONCILLO SOBRE PAPEL JAPÓN (23,5 x 30,8 cm)



171, *Sin título*, 1996  
CARBONCILLO SOBRE PAPEL JAPÓN (22,9 x 30,5 cm)

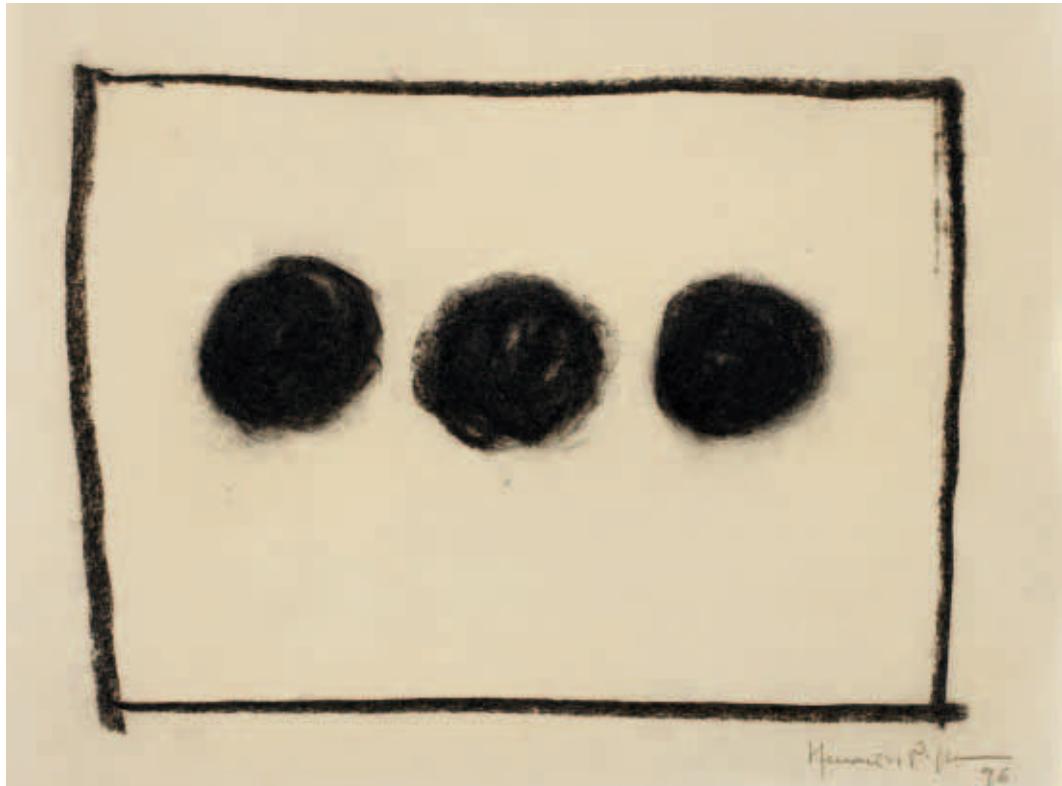


172, *Sin título*, 1996  
CARBONCILLO SOBRE PAPEL JAPÓN (23,1 x 31,3 cm)

“TRABAJO CON MUY POCOS ELEMENTOS.”

• • •

“I WORK WITH VERY FEW ELEMENTS.”



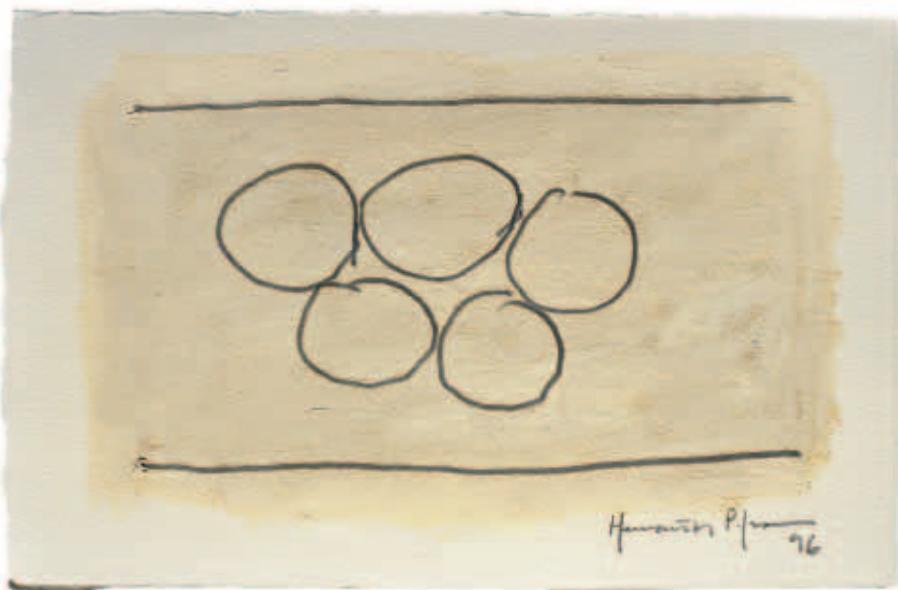
173. *Sin título*, 1996  
CARBONCILLO SOBRE PAPEL JAPÓN (23 x 31 cm)



174. *Sin título*, 1996  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (23,3 x 28,9 cm)



175. *Sin título*, 1996  
GOUACHE SOBRE PAPEL (16,3 × 25,5 cm)



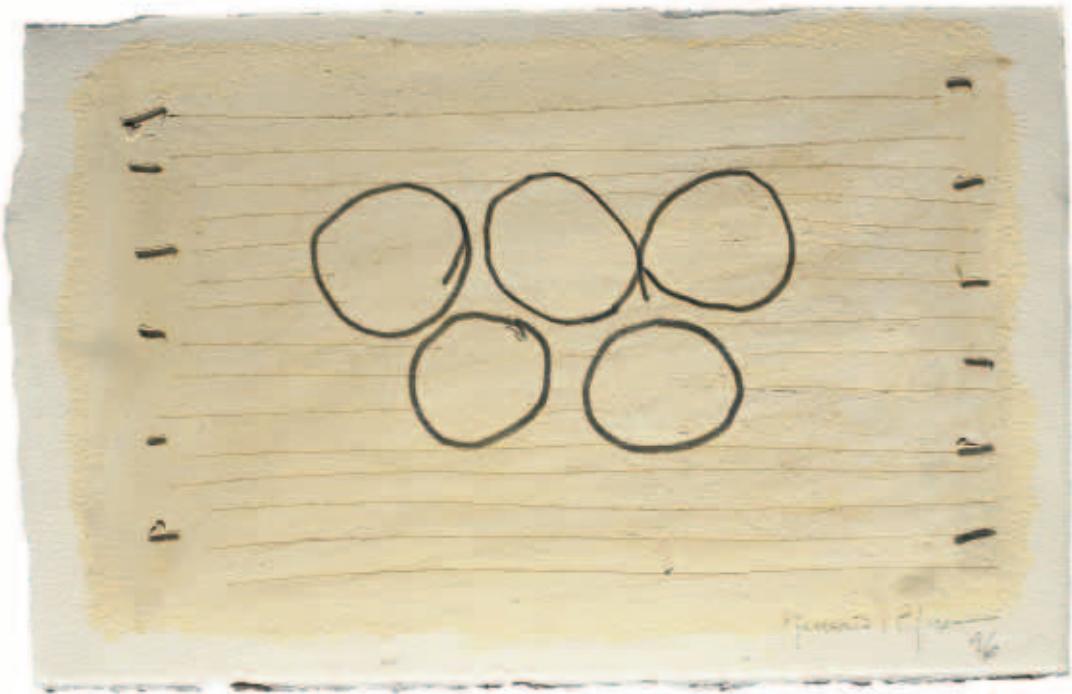
176. *Sin título*, 1996

GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL ARCHES (16,5 x 25,4 cm)



177. *Sin título*, 1996

GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL ARCHES (16,5 x 25,3 cm)



178. *Sin título*, 1996  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL ARCHES (16,4 x 25,8 cm)

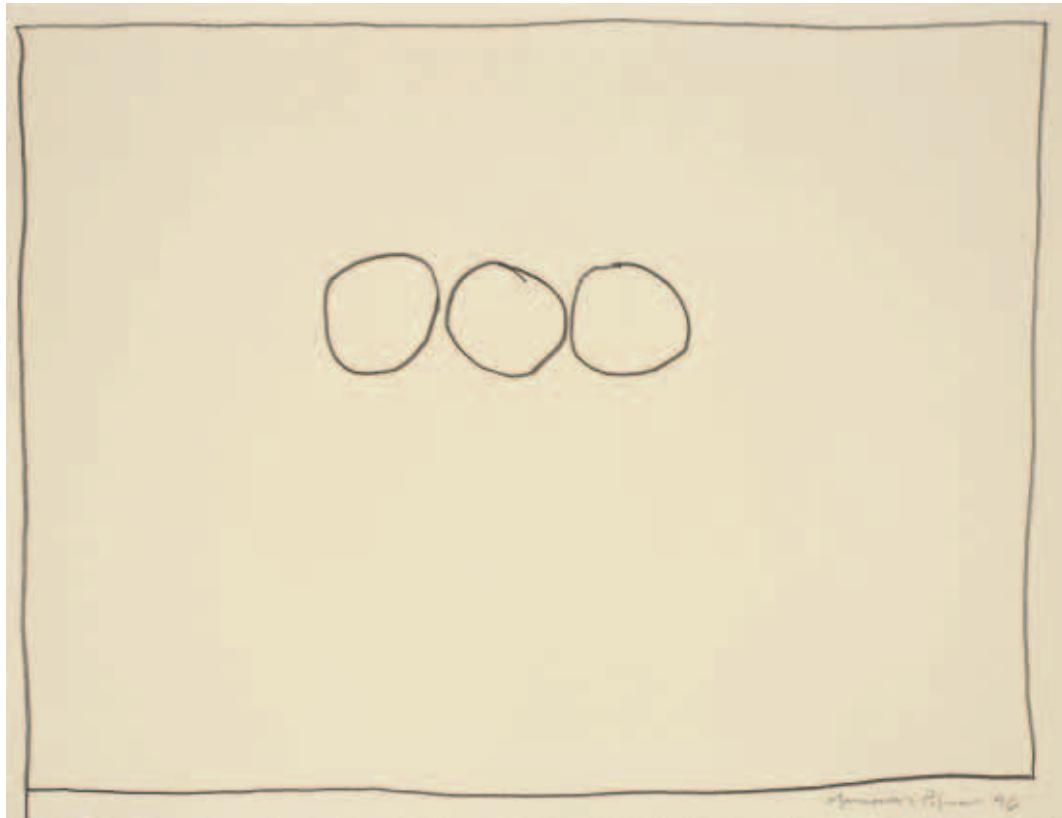
“EN EL RECORRIDO DE MI OBRA SIEMPRE  
HAY UN PROCESO DE ELIMINACIÓN,  
SEGUITO DE OTRO DE ACUMULACIÓN  
PARA LUEGO VOLVER A ELIMINAR DE NUEVO.”

• • •

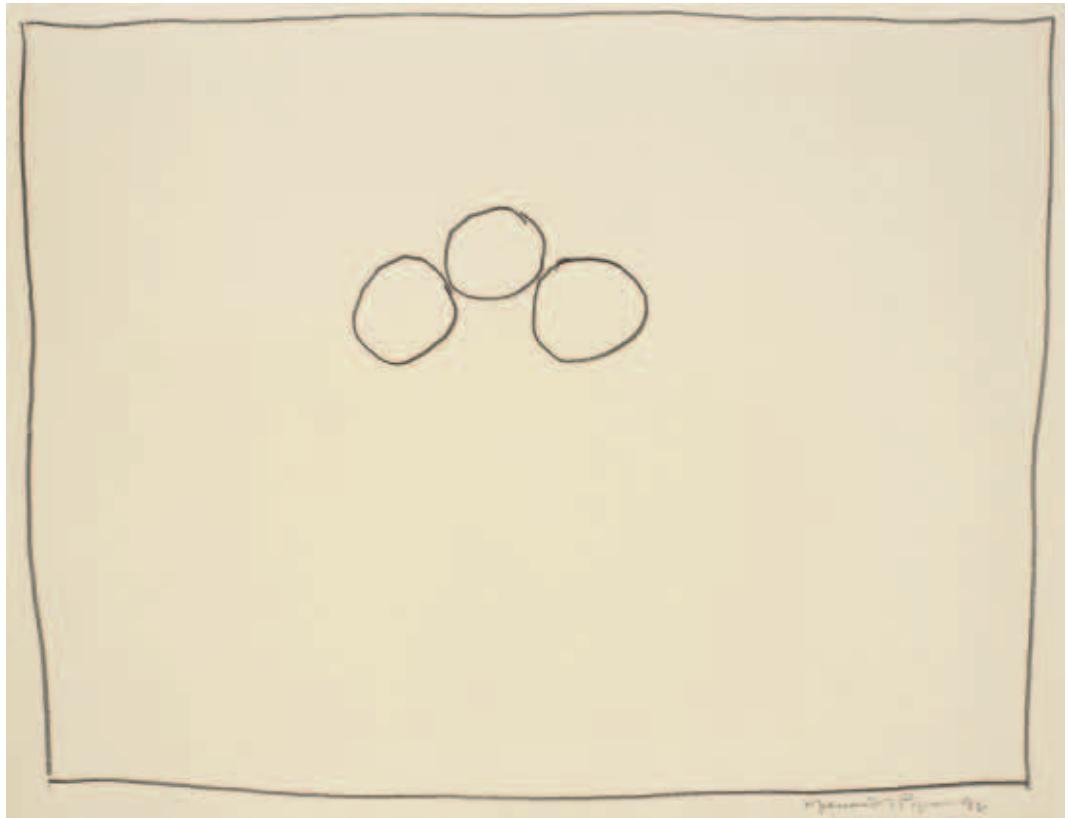
“IN THE PURSUIT OF MY WORK, THERE IS ALWAYS  
A PROCESS OF ELIMINATION FOLLOWED  
BY ANOTHER OF ACCUMULATION, WHICH  
THEN GIVES RISE TO ELIMINATION ONCE AGAIN.”



179, *Sin título*, 1996  
ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (25,4 x 32,8 cm)



180, *Sin título*, 1996  
GRAFITO SOBRE PAPEL ARCHES (25.4 x 33 cm)

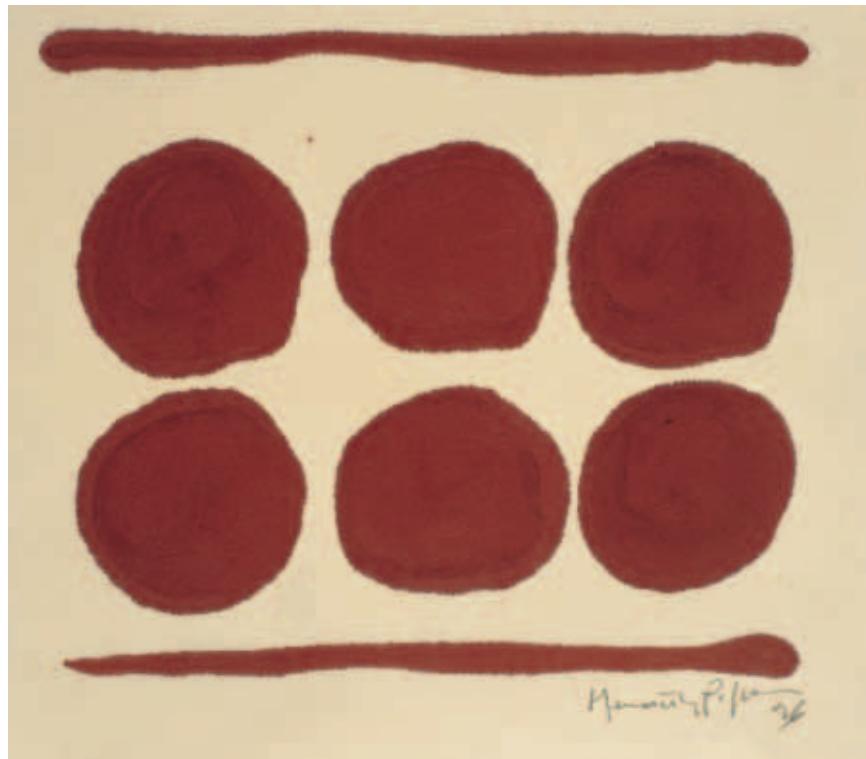


181, *Sin título*, 1996  
GRAFITO SOBRE PAPEL ARCHES (25,3 × 32,7 cm)

“UTILIZO EL COLOR PRACTICAMENTE PURO,  
SEGÚN SALE DEL BOTE DE PINTURA.”

• • •

“I USE THE COLOUR PRACTICALLY PURE,  
JUST AS IT COMES OUT OF THE TUBE.”

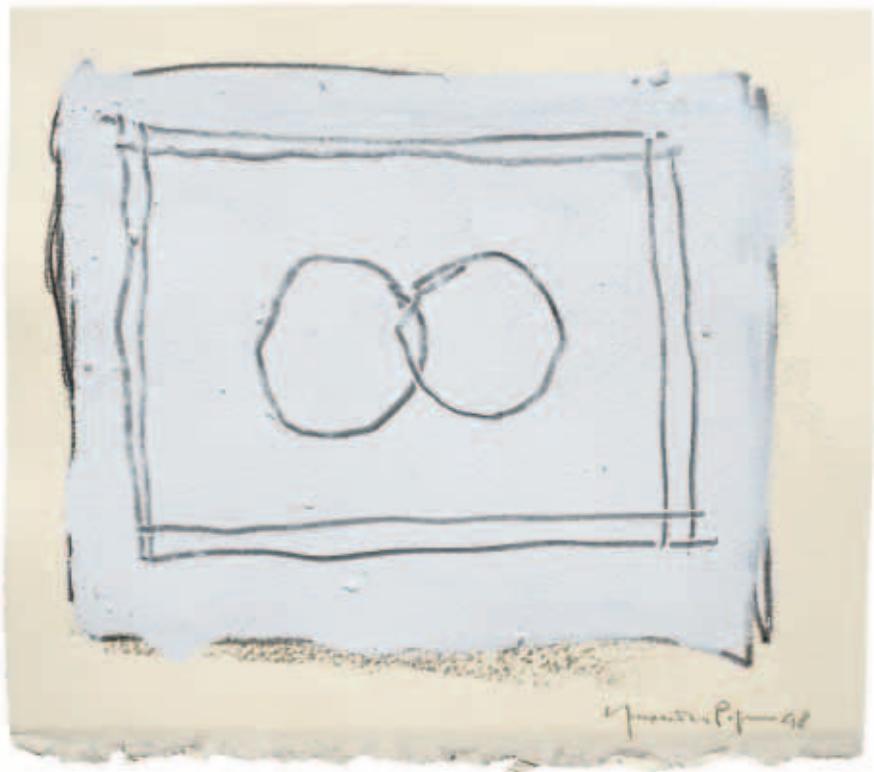


182. *Sin título*, 1996  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (17,6 × 19,7 cm)



183, *Sin título*, 1998

GRAFITO, GOUACHE Y CARBONCILLO SOBRE PAPEL JAPÓN (23,8 x 23,4 cm)



184, *Sin título, 1998*  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL ARCHES (18,6 x 21 cm)



185. *Sin título*, 1996  
GRAFITO SOBRE PAPEL ARCHES (25,5 x 33 cm)

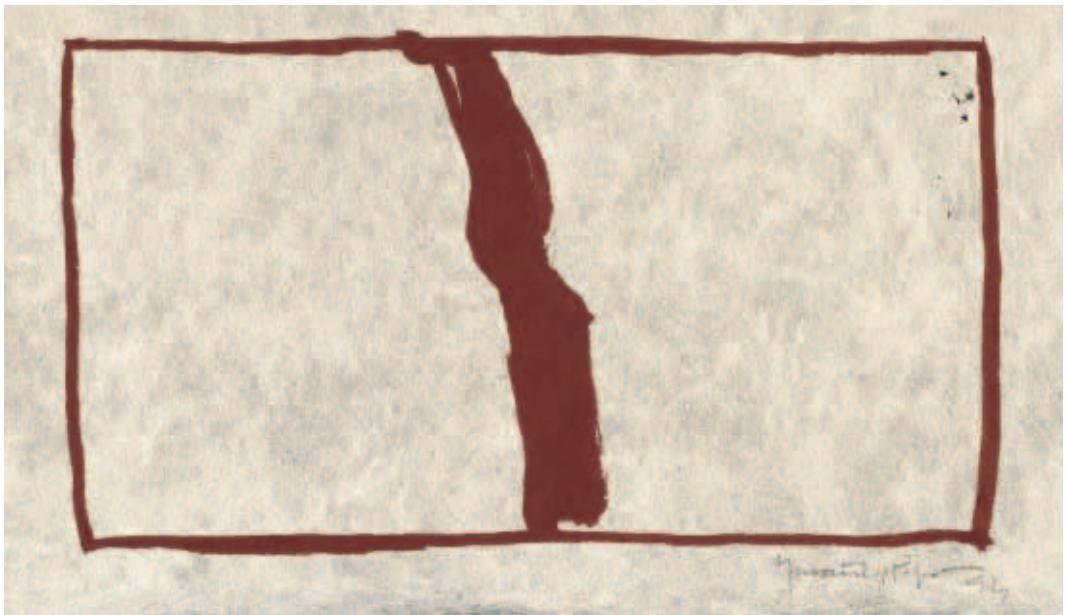


186. *Sin título*, 1996  
GRAFITO SOBRE PAPEL ARCHES (25 x 32,8 cm)

“LO QUE IMPORTA NO ES COMO PINTAS, SINO QUÉ PINTAS.”

• • •

“WHAT MATTERS IS NOT HOW YOU PAINT BUT WHAT YOU PAINT.”



187, *Sin título*, 1994  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (13,7 x 23,7 cm)

“EN EL DIBUJO HAY MÁS PROXIMIDAD.”



“IN DRAWING THERE IS MORE PROXIMITY.”



188, *Sin título*, 1996  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (23,3 x 31,8 cm)

“YO NUNCA HE PENSADO QUE VOY A PINTAR UN LABRADO,  
SINO QUE ME HE ENCONTRADO EN MIS CUADROS CON UN LABRADO.”

• • •

“I’VE NEVER THOUGHT ‘I’M GOING TO PAINT A FIELD’,  
BUT RATHER I HAVE FOUND MYSELF INSIDE MY PAINTINGS, WITH A FIELD.”



189. *Sin título*, 1996  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (27 x 45,7 cm)

“LA PERMANENCIA DE UN CUADRO EN EL TIEMPO  
DEPENDERÁ NO SÓLO DE SU CALIDAD SINO DE SU VERDAD.”

• • •

“A PICTURE'S PERMANENCE IN TIME WILL DEPEND  
NOT ONLY ON ITS QUALITY BUT ON ITS TRUTH.”



190. *Sin título*, 1996  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (24 x 32 cm)

“ME SIENTO RODEADO POR EL PAISAJE.”

● ● ●

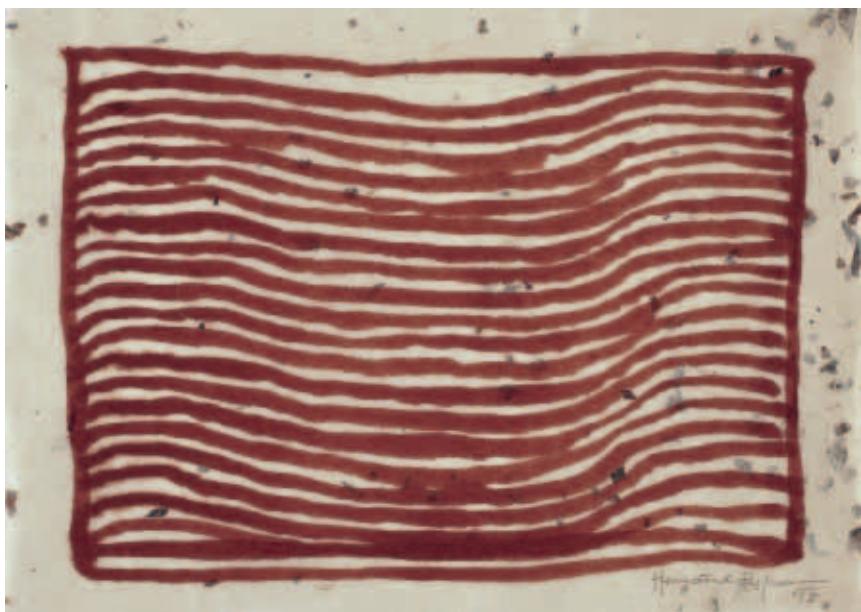
“I FEEL SURROUNDED BY LANDSCAPE.”



191, *Sin título*, 1997  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (27,5 x 24,8 cm)



192. *Sin título*, 1997  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (16,5 × 21,8 cm)



193. *Sin título*, 1997  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (21,5 × 30 cm)



194. *Sin título*, 1997  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (27,3 x 23,5 cm)



195. *Sin título*, 1997  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (26,5 × 32,5 cm)

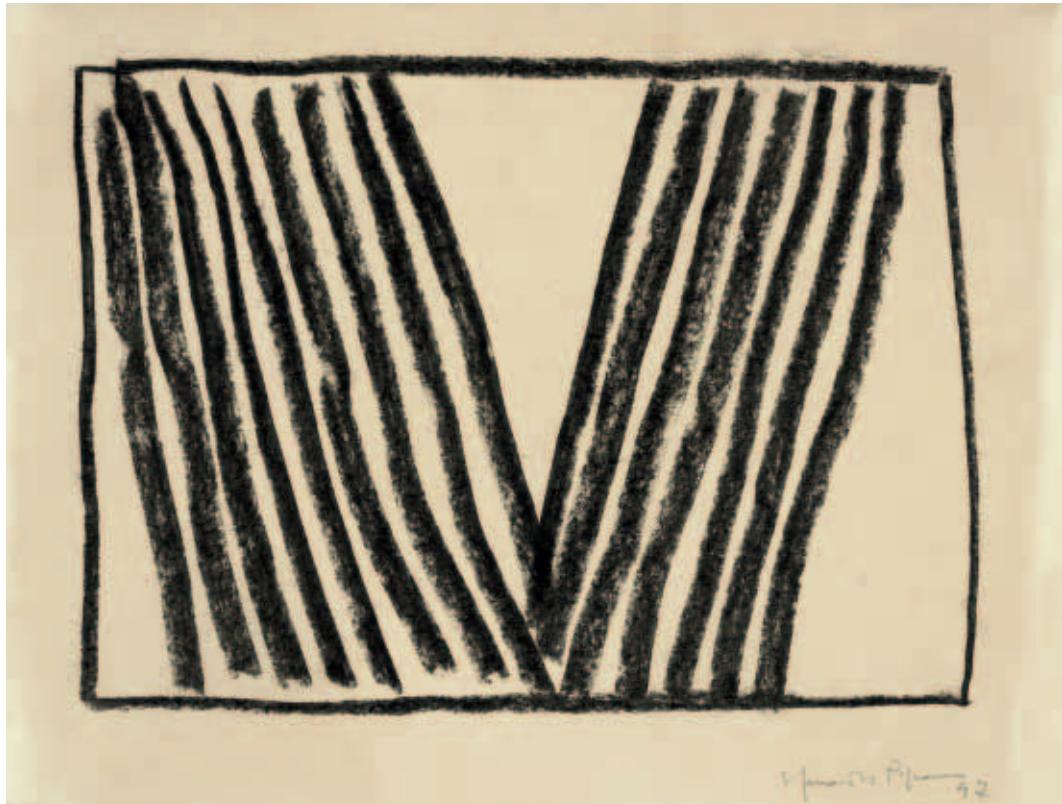


196. *Sin título*, 1997  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (24,5 × 30,5 cm)

“LA PINTURA ES UNA OBSESIÓN.”

• • •

“PAINTING IS AN OBSESSION.”

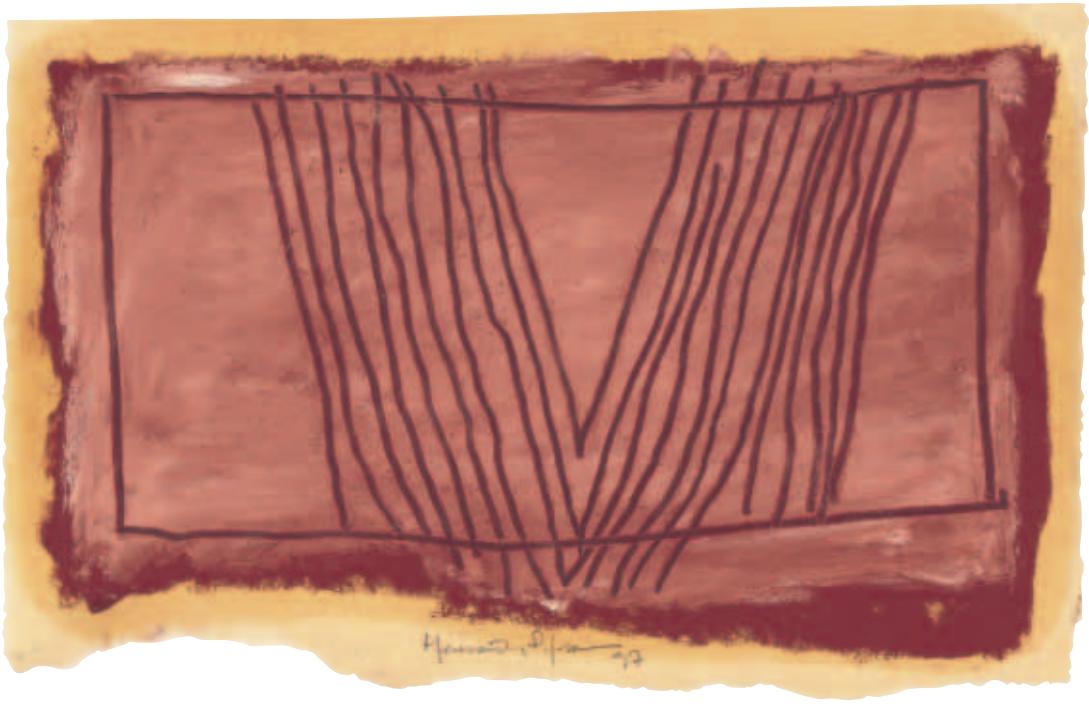


197. *Sin título*, 1997  
CARBONCILLO SOBRE PAPEL JAPÓN (23,5 x 30,3 cm)

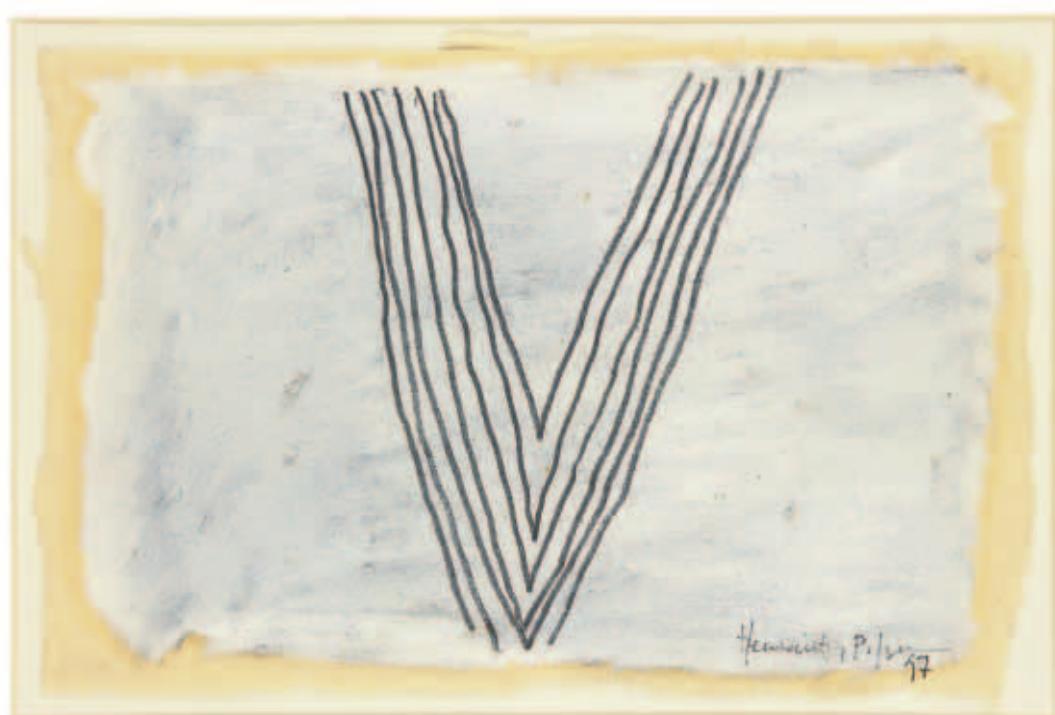
“HAY DECISIONES QUE TOMO DE PIE.”

• • •

“AT TIMES I MAKE DECISIONS ON MY FEET.”



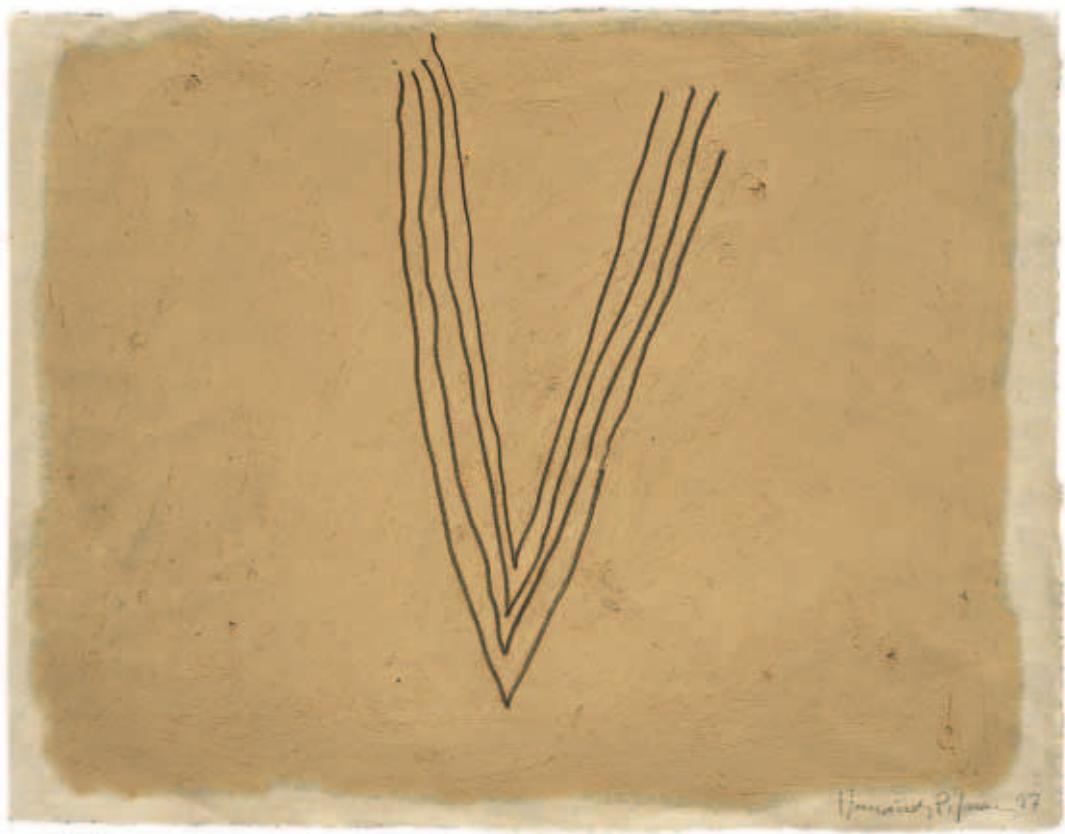
198. *Sin título*, 1997  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (15 × 23,7 cm)



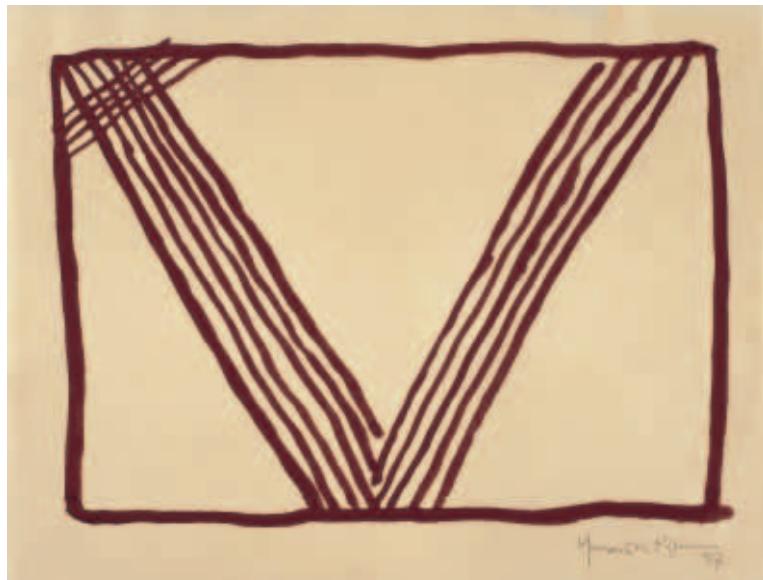
199, *Sin título*, 1997

GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (15 × 22 cm)

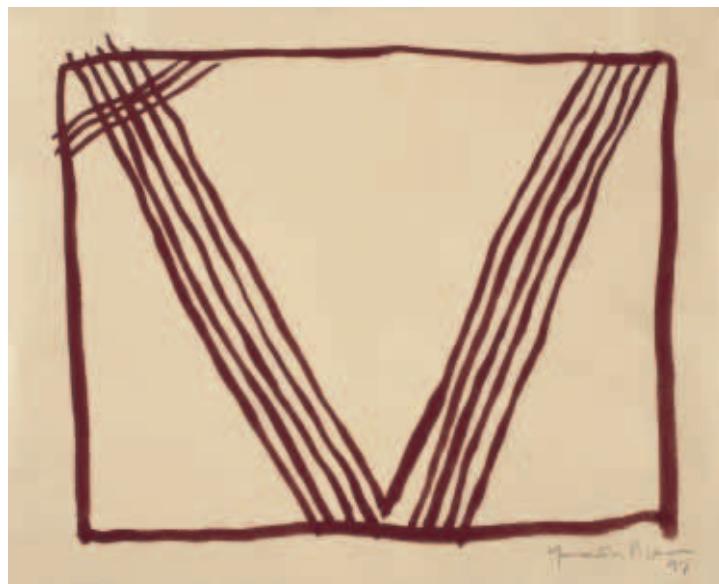
Galería Pelaires (Palma de Mallorca)



200, *Sin título*, 1997  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (23,3 X 30 cm)



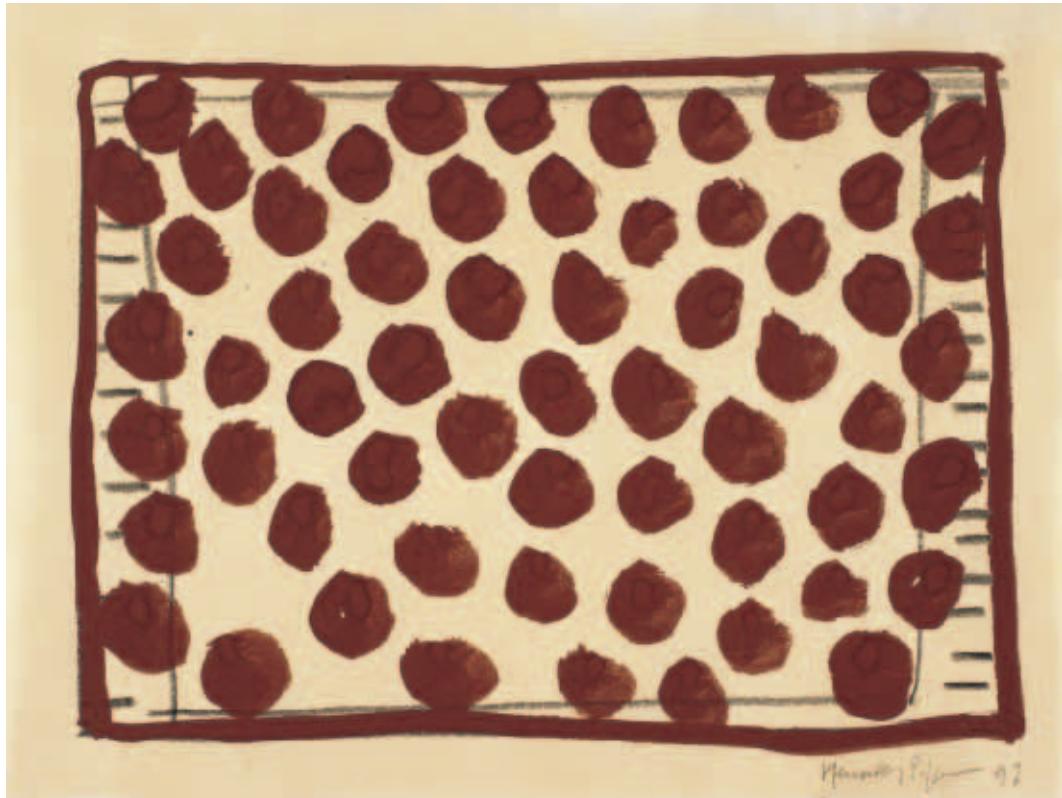
201, *Sin título*, 1997  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (23,4 × 30,3 cm)



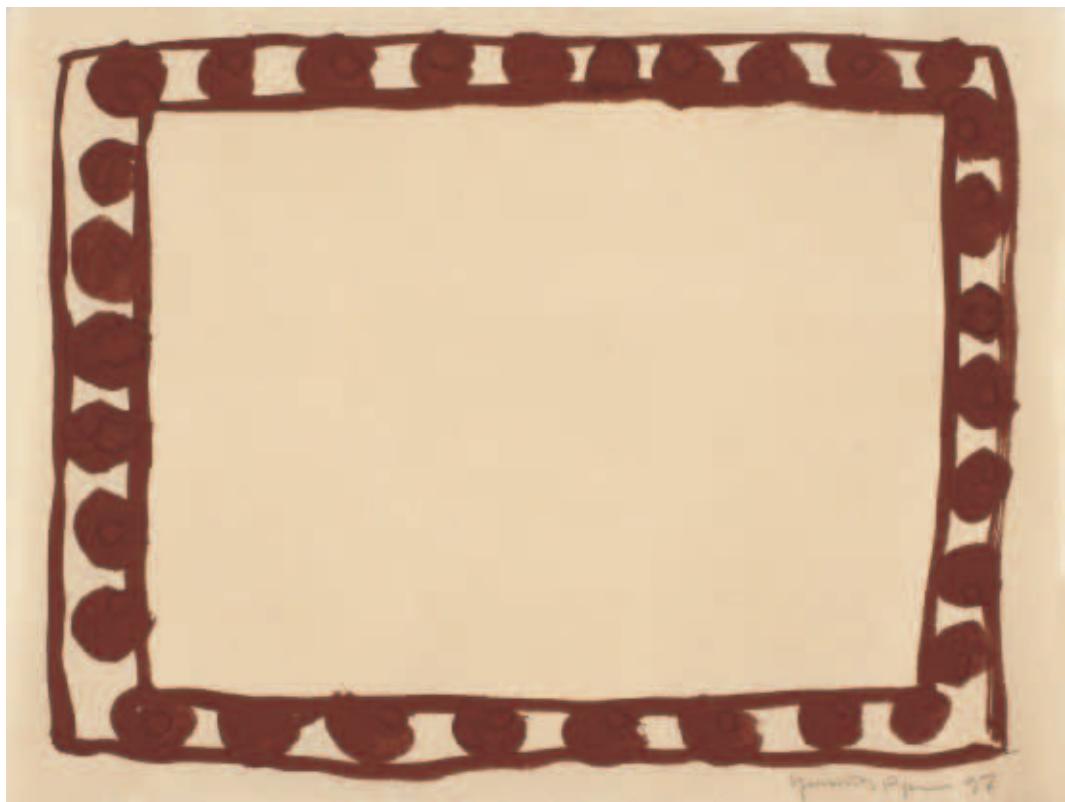
202, *Sin título*, 1997  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (23,8 × 29,5 cm)



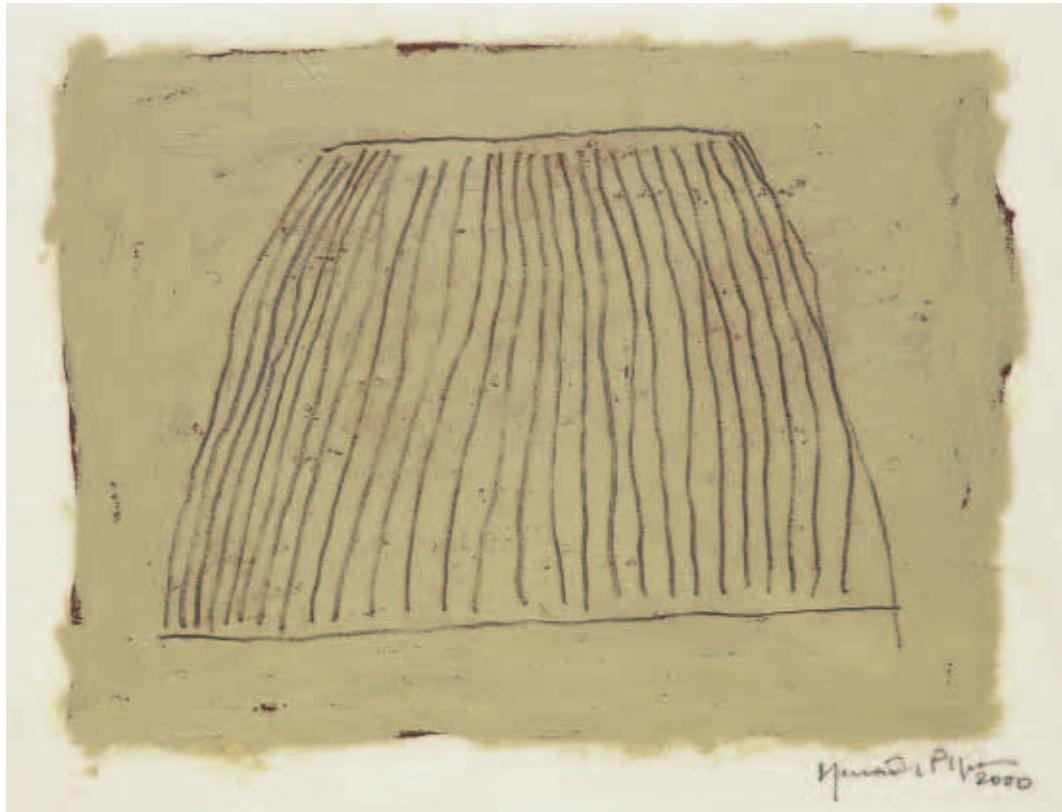
203. *Sin título*, 1997  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (18 x 22,8 cm)



204, *Sin título*, 1997  
GOUACHE Y CARBONCILLO SOBRE PAPEL JAPÓN (23 x 30,5 cm)



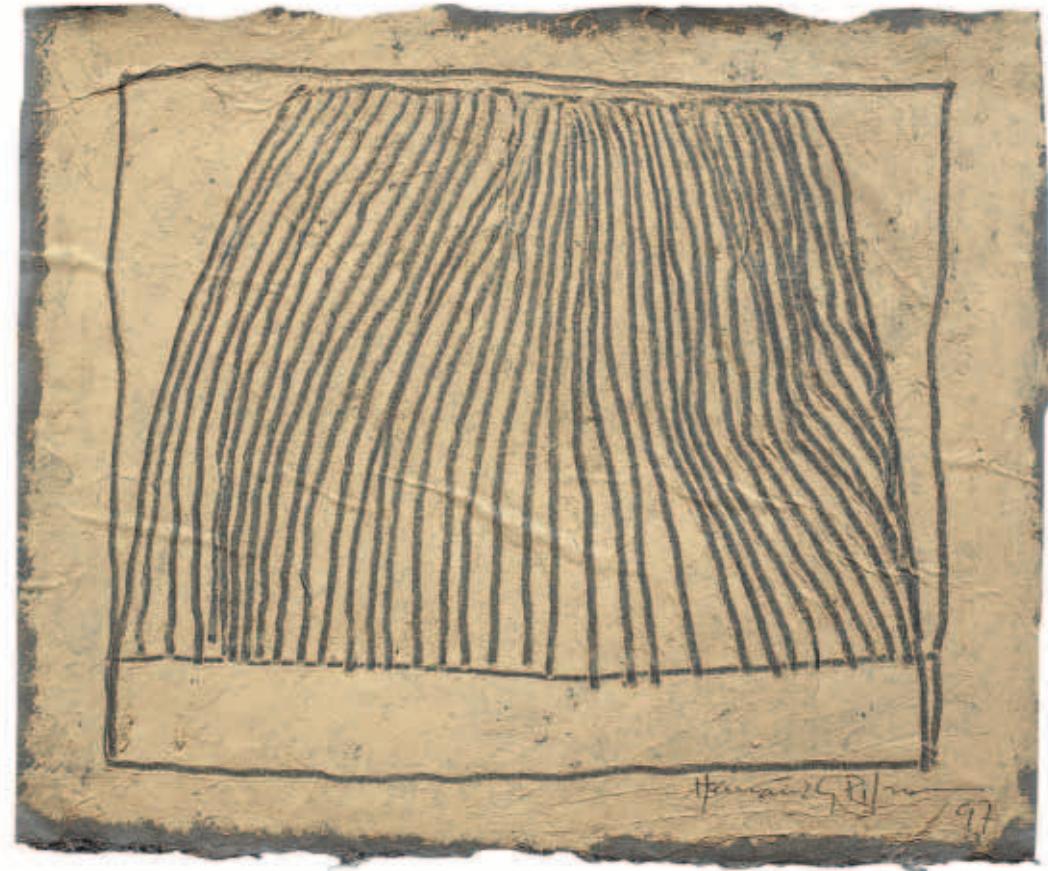
205. *Sin título*, 1997  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (23 x 30,5 cm)



206, *Sin título*, 2000

GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (24,5 x 32 cm)

Galería Pelaires (Palma de Mallorca)



207. *Sin título*, 1997  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (18 x 21,6 cm)

“MÁS QUE VIAJAR ME GUSTA VOLVER AL SITIO CONOCIDO.”

• • •

“RATHER THAN TRAVEL, I PREFER TO RETURN TO A PLACE I KNOW.”

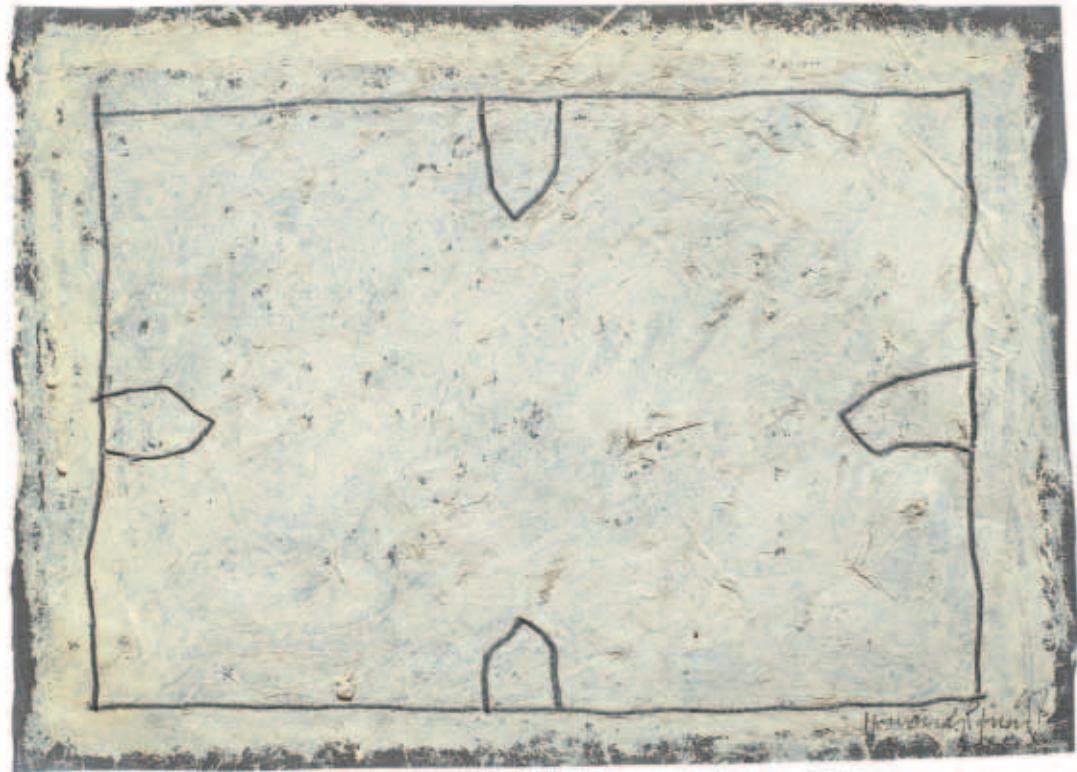


208. *Sin título*, 1997  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (15,2 × 19,7 cm)

“SOY POCO PINTOR A LA MANERA TRADICIONAL DE MEZCLAR COLORES.”

• • •

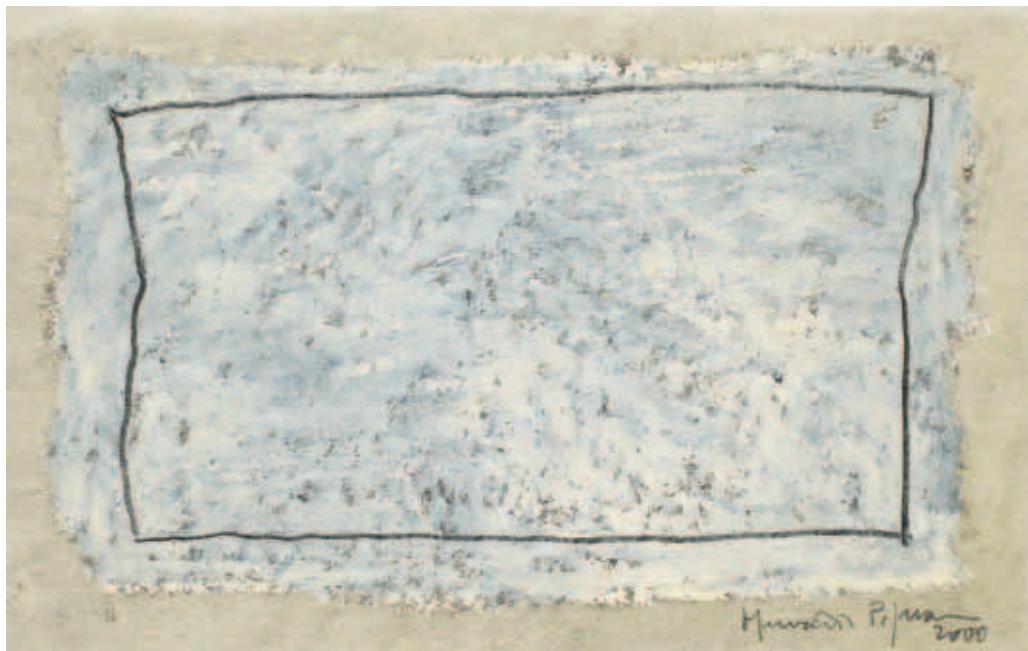
“I'M NOT REALLY A PAINTER WHO MIXES COLOURS IN THE TRADITIONAL WAY.”



209. *Sin título*, 1997  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (20 x 27,7 cm)



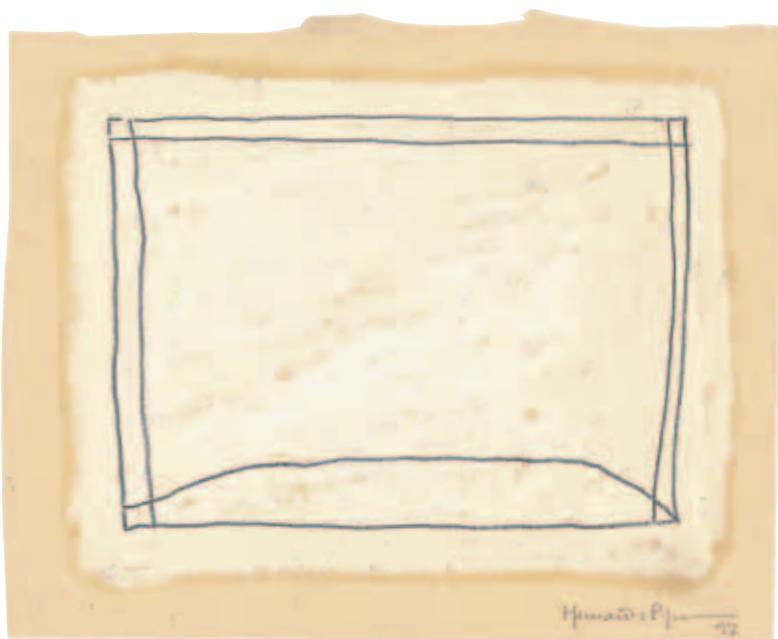
210. *Sin título*, 1997  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (10,8 × 22,8 cm)



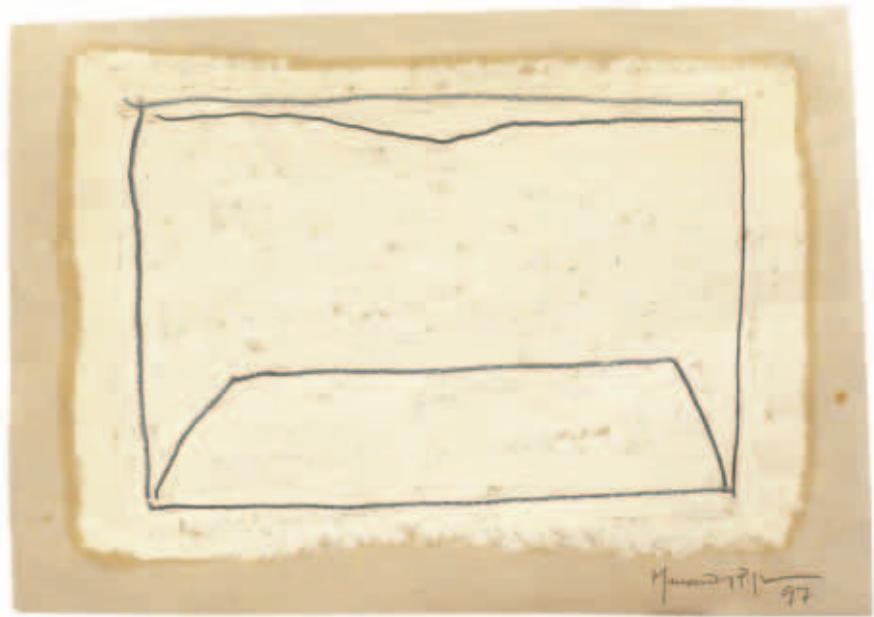
211. *Sin título*, 2000  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (13,8 × 21,6 cm)



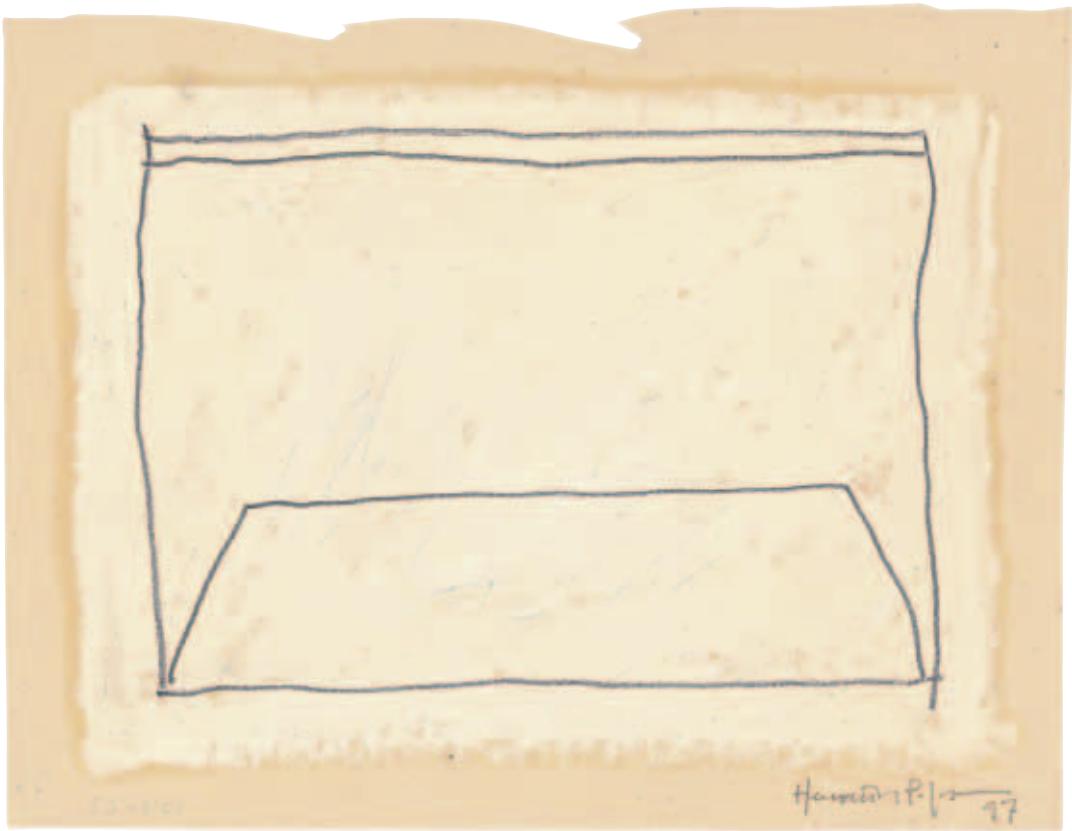
212, *Sin título*, 1997  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (18 x 22 cm)



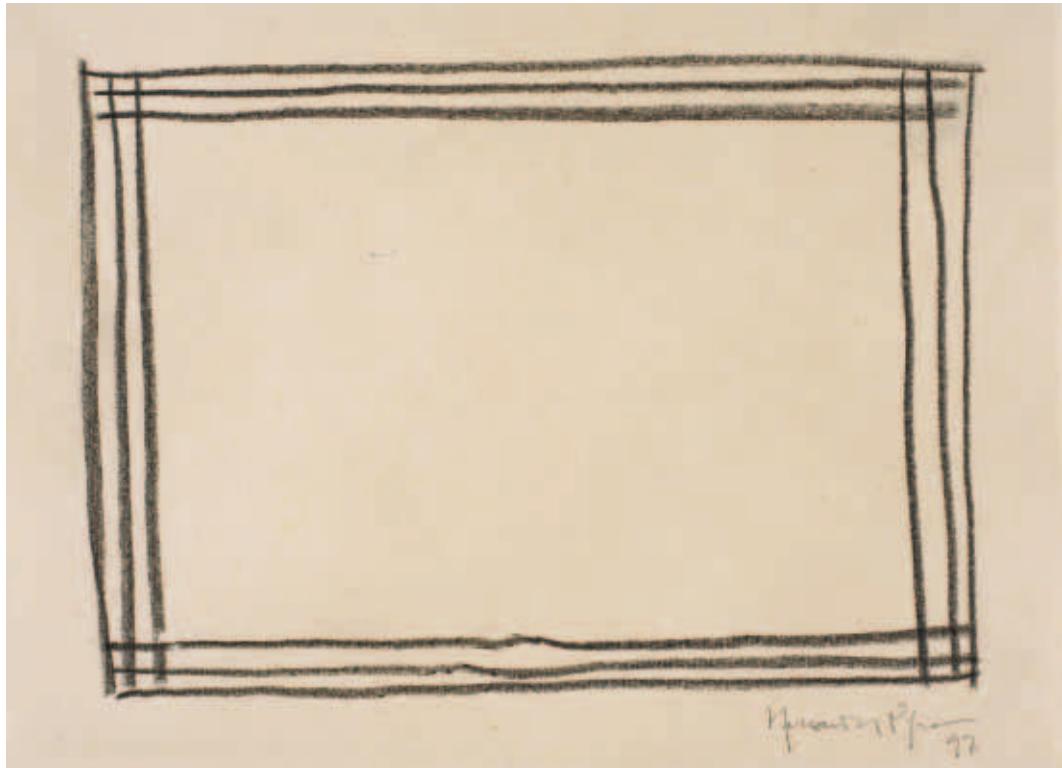
213. *Sin título*, 1997  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (18 x 22 cm)



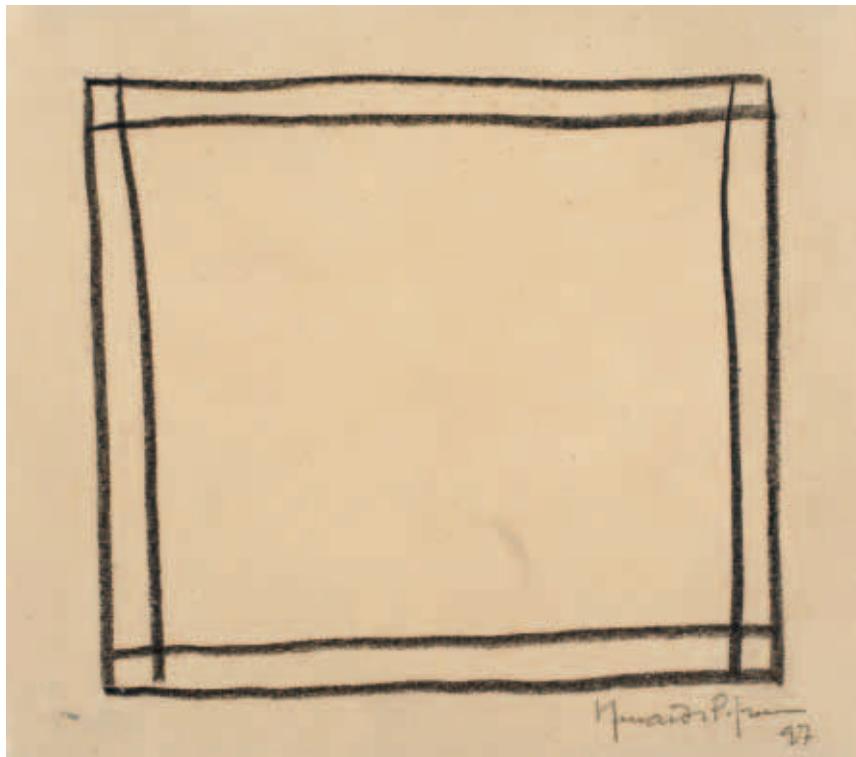
214. *Sin título*, 1997  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (17 x 24 cm)



215, *Sin título*, 1997  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (17,8 x 23 cm)



216. *Sin título*, 1997  
CARBONCILLO SOBRE PAPEL JAPÓN (17,6 x 24,7 cm)

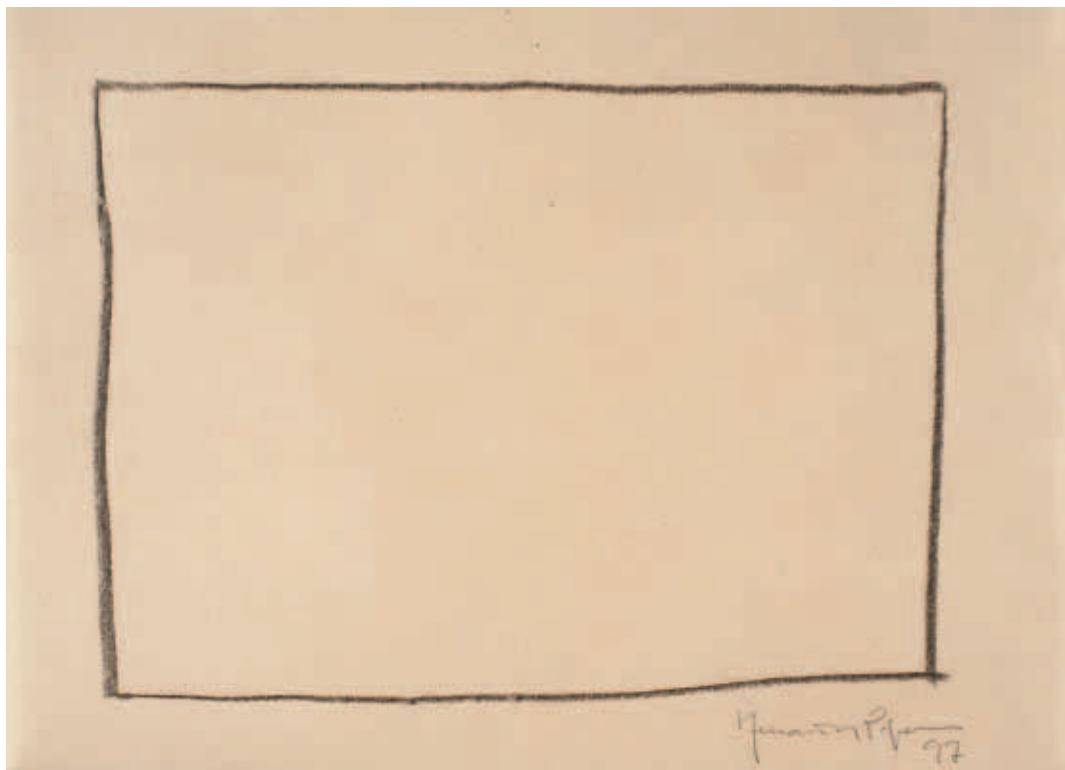


217. *Sin título*, 1997  
CARBONCILLO SOBRE PAPEL JAPÓN (16,3 x 18,7 cm)

“LA VIVENCIA PERSONAL ME HARÁ COMPRENDER  
LA VALIDEZ DEL VACÍO COMO ELEMENTO DE COMPOSICIÓN.”

• • •

“PERSONAL EXPERIENCE WILL MAKE ME UNDERSTAND  
THE VALIDITY OF THE VOID AS AN ELEMENT OF COMPOSITION.”

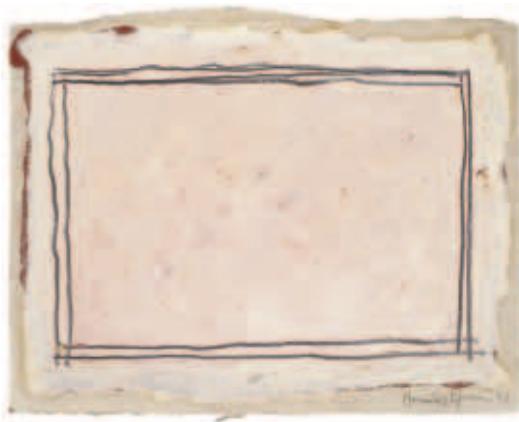


218. *Sin título*, 1997  
CARBONCILLO SOBRE PAPEL JAPÓN (17,7 x 24,3 cm)



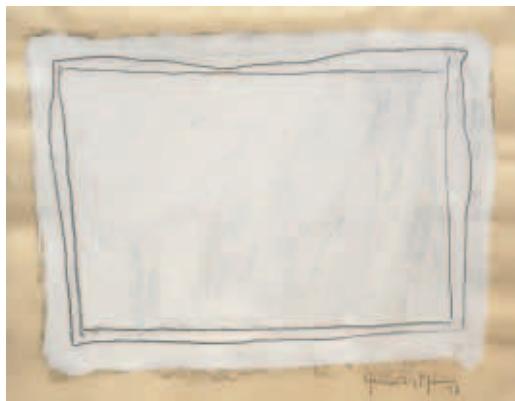
219. *Sin título*, 1997

GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (20 x 30,5 cm)



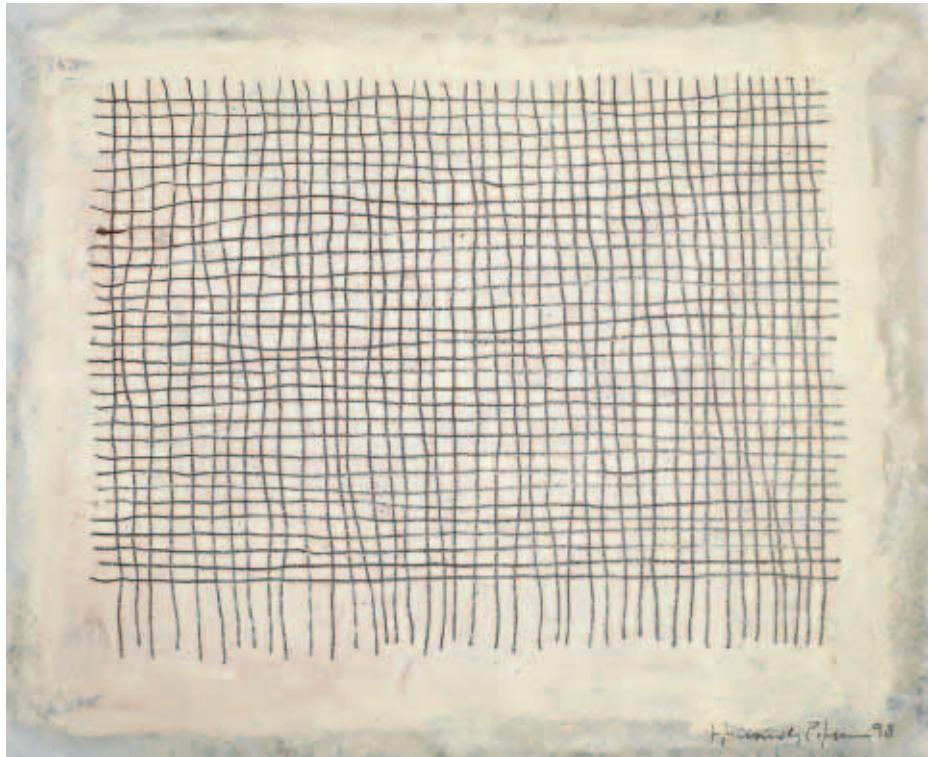
220. *Sin título*, 1997

GRAFITO, GOUACHE Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (23,8 x 29,6 cm)

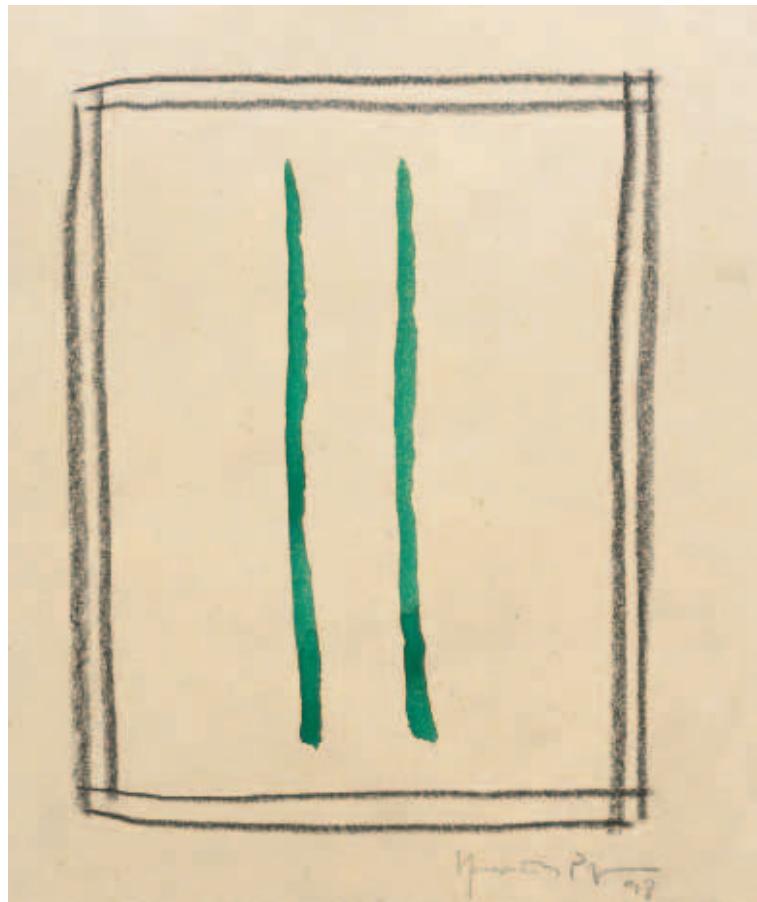


221. *Sin título*, 1998

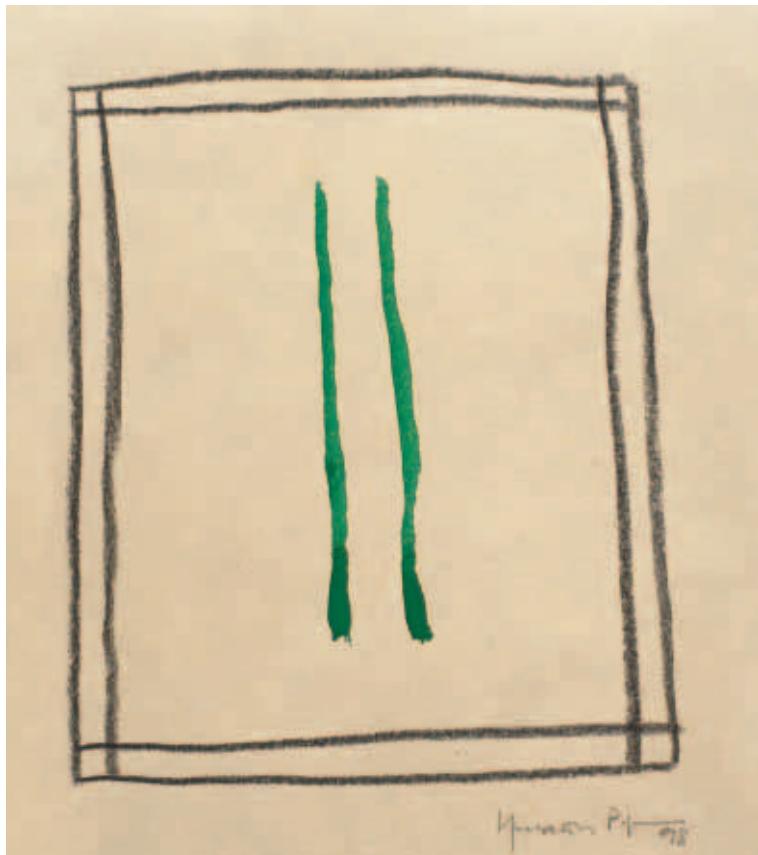
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (23,2 x 29,7 cm)



222. *Sin título*, 1998  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (23,7 x 28,8 cm)



223. *Sin título*, 1998  
CARBONCILLO Y AGUADA SOBRE PAPEL JAPÓN (19 × 15,9 cm)



224, *Sin título*, 1998  
CARBONCILLO Y AGUADA SOBRE PAPEL JAPÓN (19 × 17 cm)



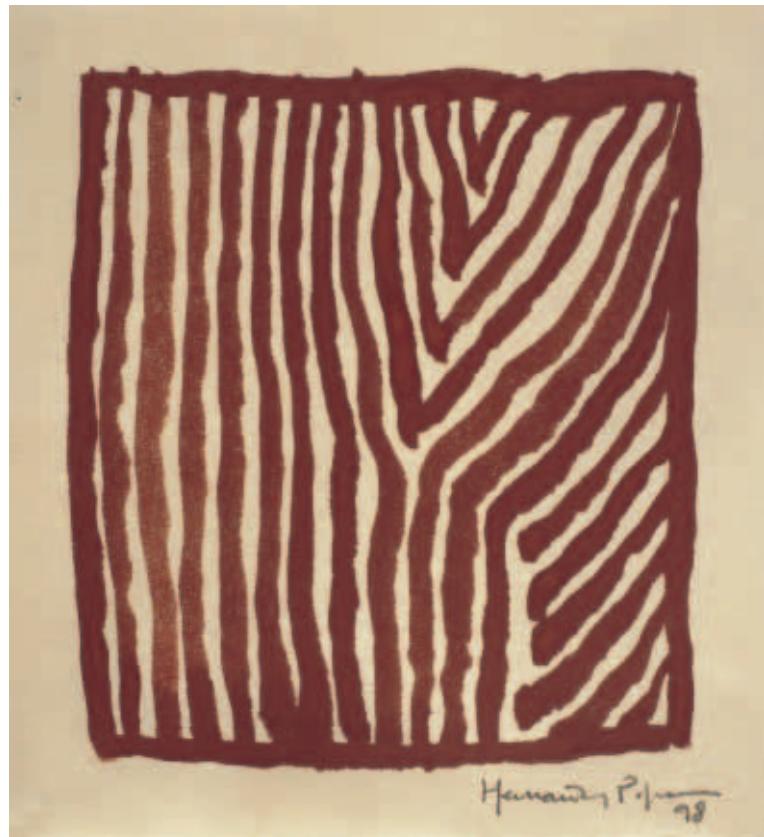
225. *Sin título*, 1998  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (28,7 x 19,8 cm)



226, *Sin título*, 1998  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (28,7 x 19,8 cm)



227, *Sin título*, 1998  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (15 x 13,5 cm)



228. *Sin título*, 1998  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (15 x 13,5 cm)

“LOS CUADROS SE PARECEN A QUIÉN LOS PINTA:  
LOS MIOS ANDAN DESPACIO Y NO HACEN RUIDO.”

• • •

“PAINTINGS ARE THE SAME AS THE PERSON WHO PAINTS THEM.  
MINE WALK LEISURELY, WITHOUT MAKING TO MUCH NOISE.”



229, *Sin título*, 1998  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (23,5 × 19,8 cm)

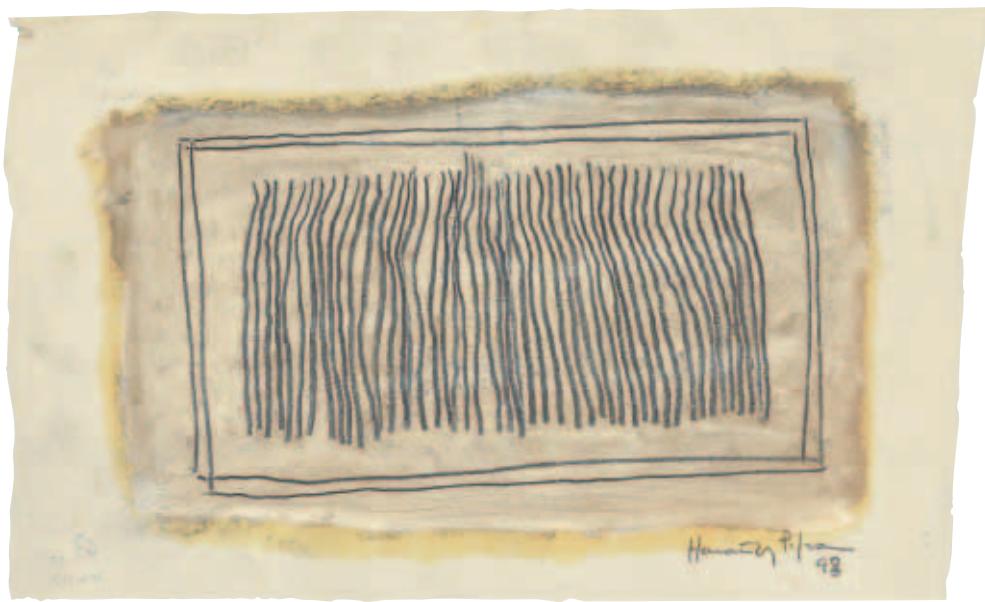


230, *Sin título*, 1998  
AGUADA SOBRE PAPEL JAPÓN (19,5 × 30,5 cm)

“EL ESPÍRITU DE LA INMEDIATEZ DEL APUNTE  
ES LO QUE SIEMPRE PRETENDO QUE ESTÉ  
EN LA OBRA TERMINADA.”

• • •

“THE SKETCH'S SPIRIT OF IMMEDIACY IS WHAT  
I ALWAYS TRY TO GET INTO THE FINISHED WORK.”



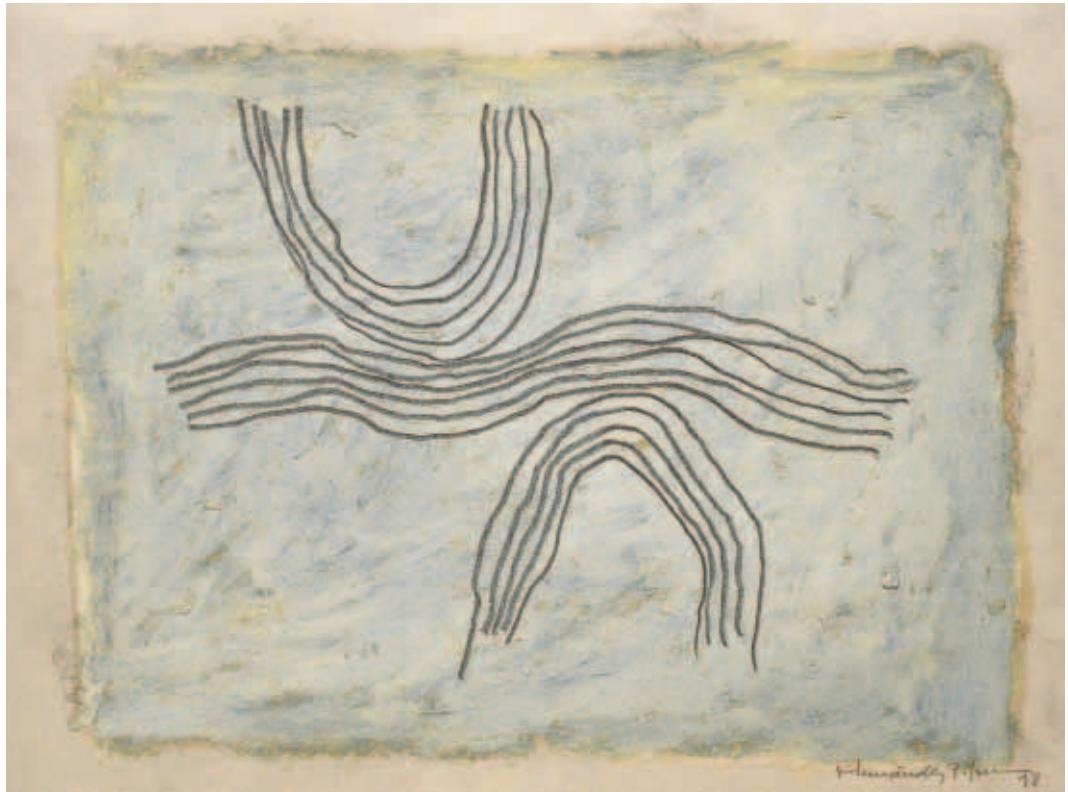
231. *Sin título*, 1998  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (20,3 × 33,3 cm)



232. *Sin título*, 1999  
GRAFITO, AGUADA Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (10,2 × 10,3 cm)



233, *Sin título, 1998*  
GOUACHE Y CARBONCILLO SOBRE PAPEL JAPÓN (23 × 31 cm)



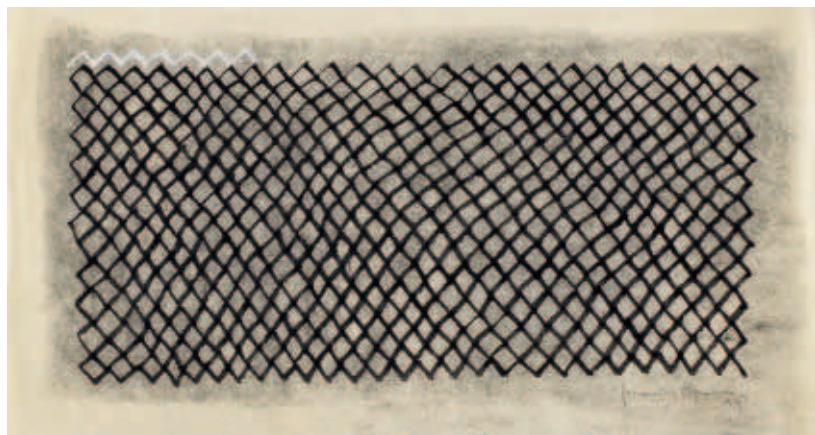
234, *Sin título*, 1998  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (23,4 × 31,3 cm)



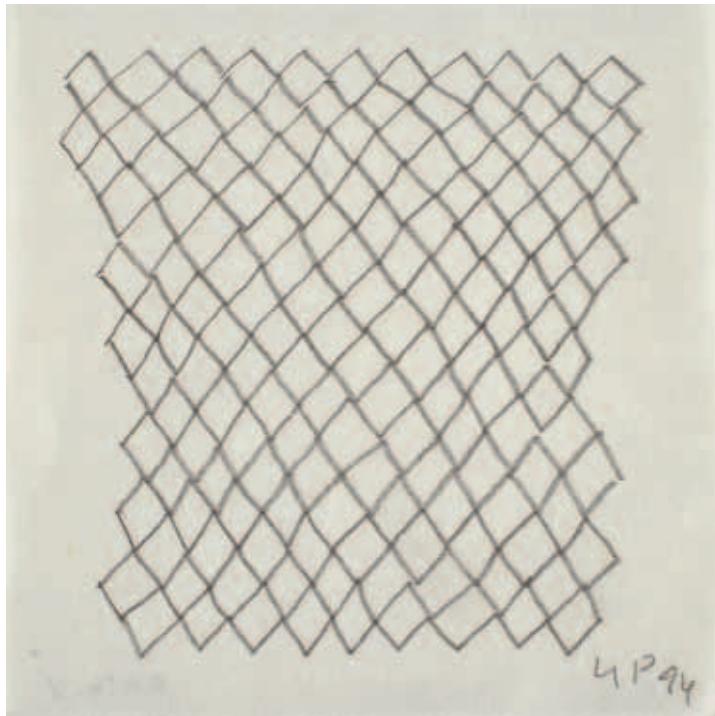
235. *Sin título*, 1994  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (10,6 × 15 cm)



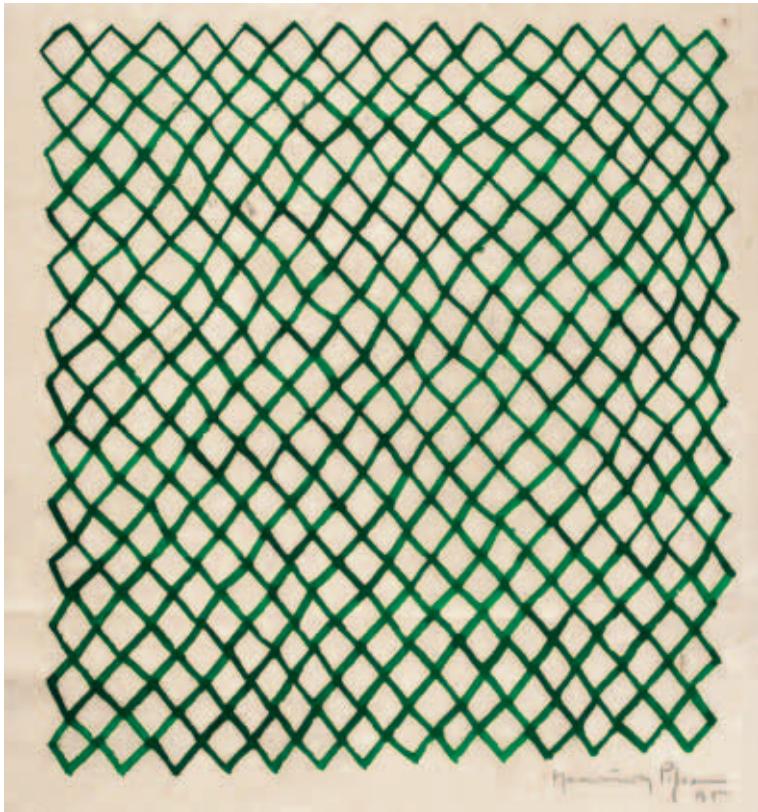
236, *Sin título*, 1995  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (12,5 × 13,2 cm)



237. *Sin título*, 1994  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (19,5 × 36 cm)



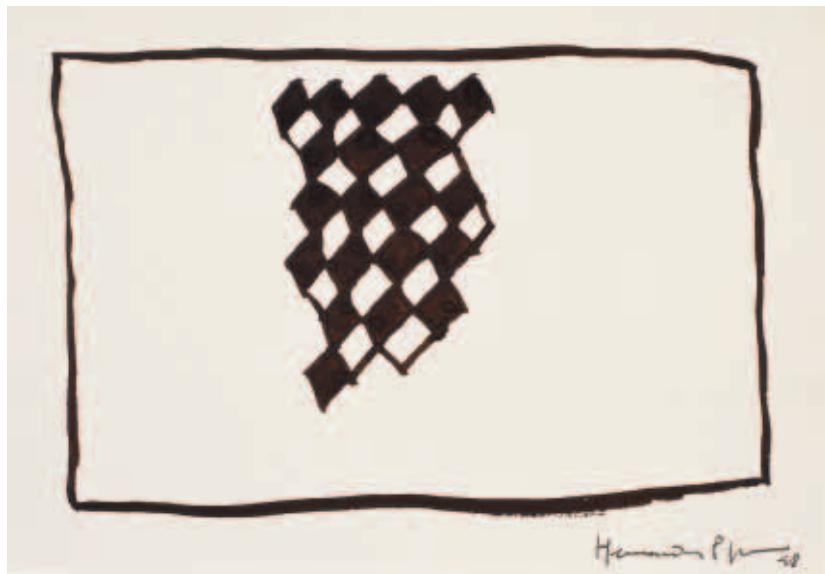
238. *Sin título*, 1994  
GRAFITO SOBRE PAPEL JAPÓN (11,8 × 11,8 cm)



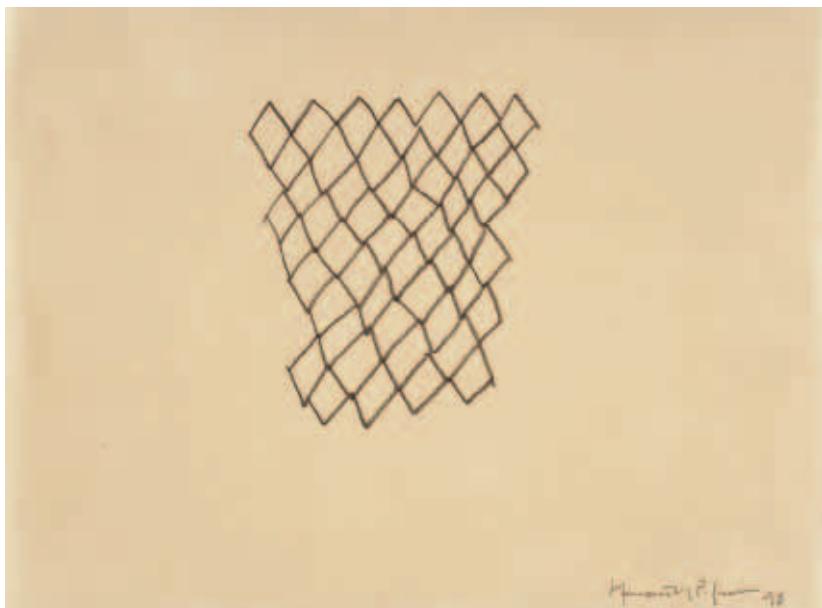
239. *Sin título*, 1995  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (24,9 × 22,9 cm)



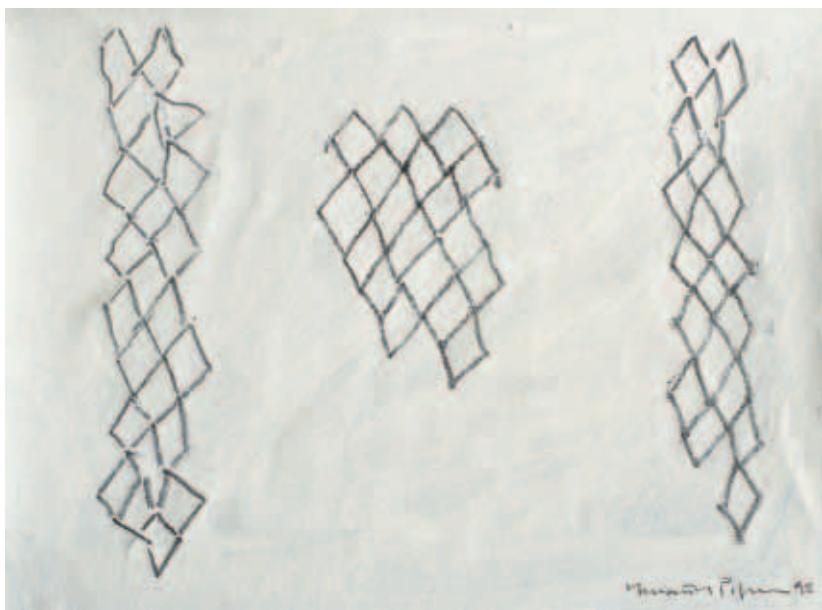
240. *Sin título*, 1998  
GOUACHE SOBRE PAPEL (15 × 23 cm)



241. *Sin título*, 1998  
GOUACHE SOBRE PAPEL (15.8 × 23 cm)



242. *Sin título*, 1998  
CARBONCILLO SOBRE PAPEL JAPÓN (23,2 × 31,3 cm)



243. *Sin título*, 1998  
GOUACHE Y GRAFITO SOBRE PAPEL (17,2 × 24,1 cm)

“LA PINTURA ES PARA MI TODO LO QUE SÉ Y TODO LO QUE SOY.  
SI SOY ALGO SE LO DEBO A LA PINTURA.”

• • •

“PAINTING IS FOR ME ALL I KNOW AND ALL THAT I AM.  
IF I AM SOMETHING I OWE IT TO PAINTING.”



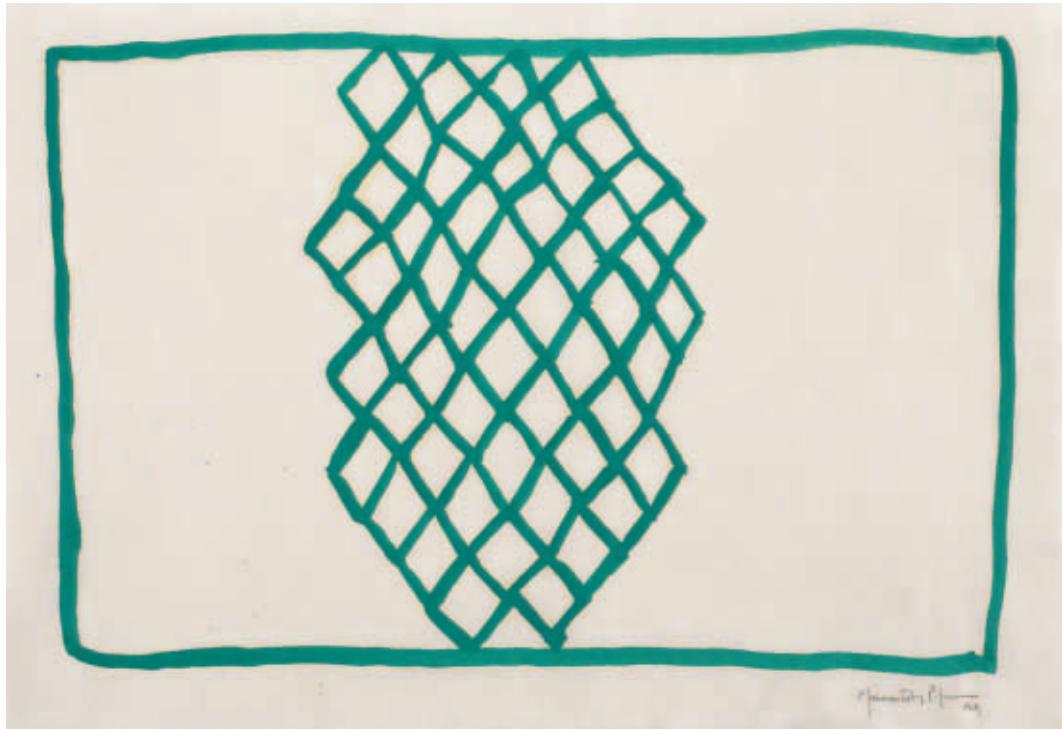
244. *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (17,3 x 25 cm)



245. *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (17,3 x 22,8 cm)



246. *Sin título*, 1998  
FROTAGE DE GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (15 × 15,2 cm)



247. *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (34 x 50 cm)



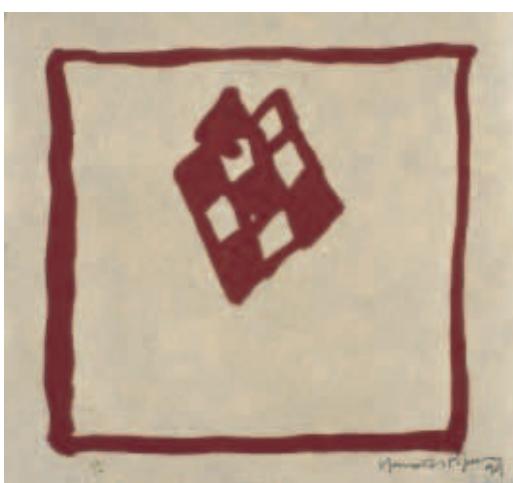
248, *Sin título*, 1999

GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (23 x 22,3 cm)



249, *Sin título*, 1999

FROTAGE DE GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN  
(23,2 x 24,3 cm)



250, *Sin título*, 1999

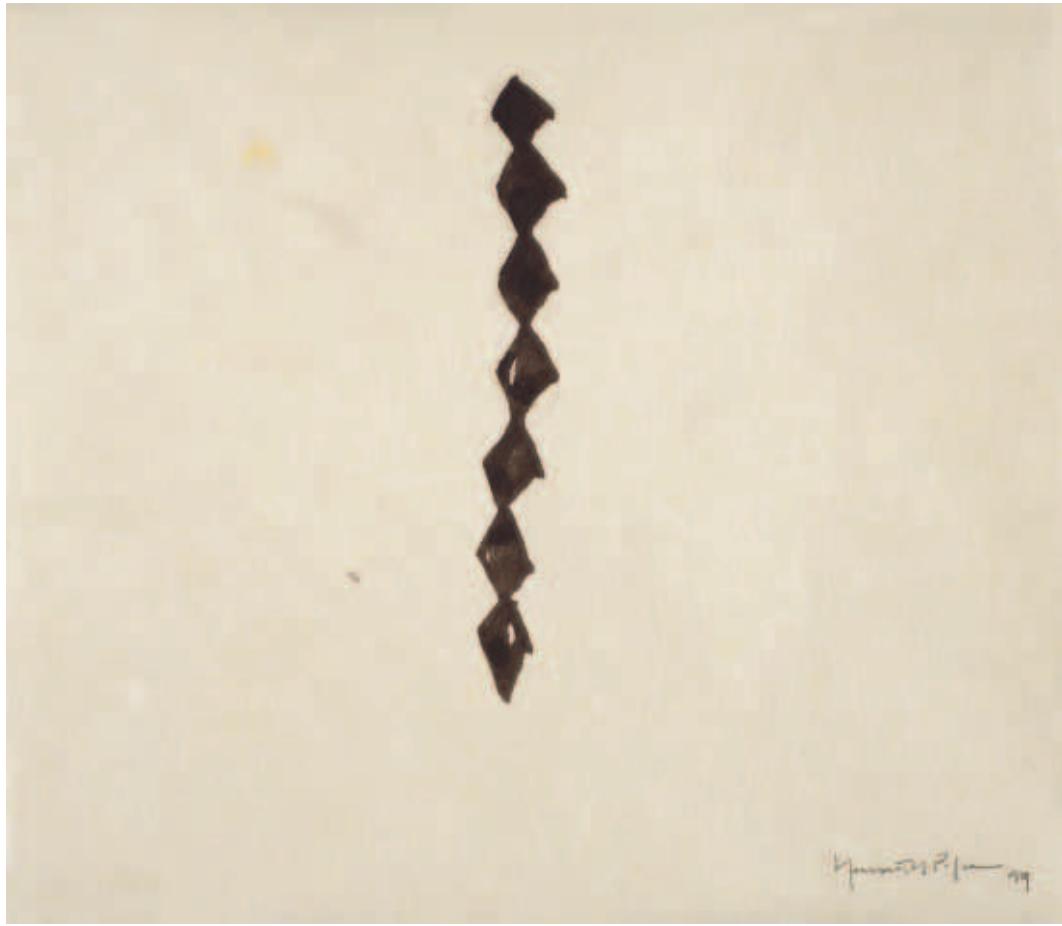
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (16,8 x 16 cm)



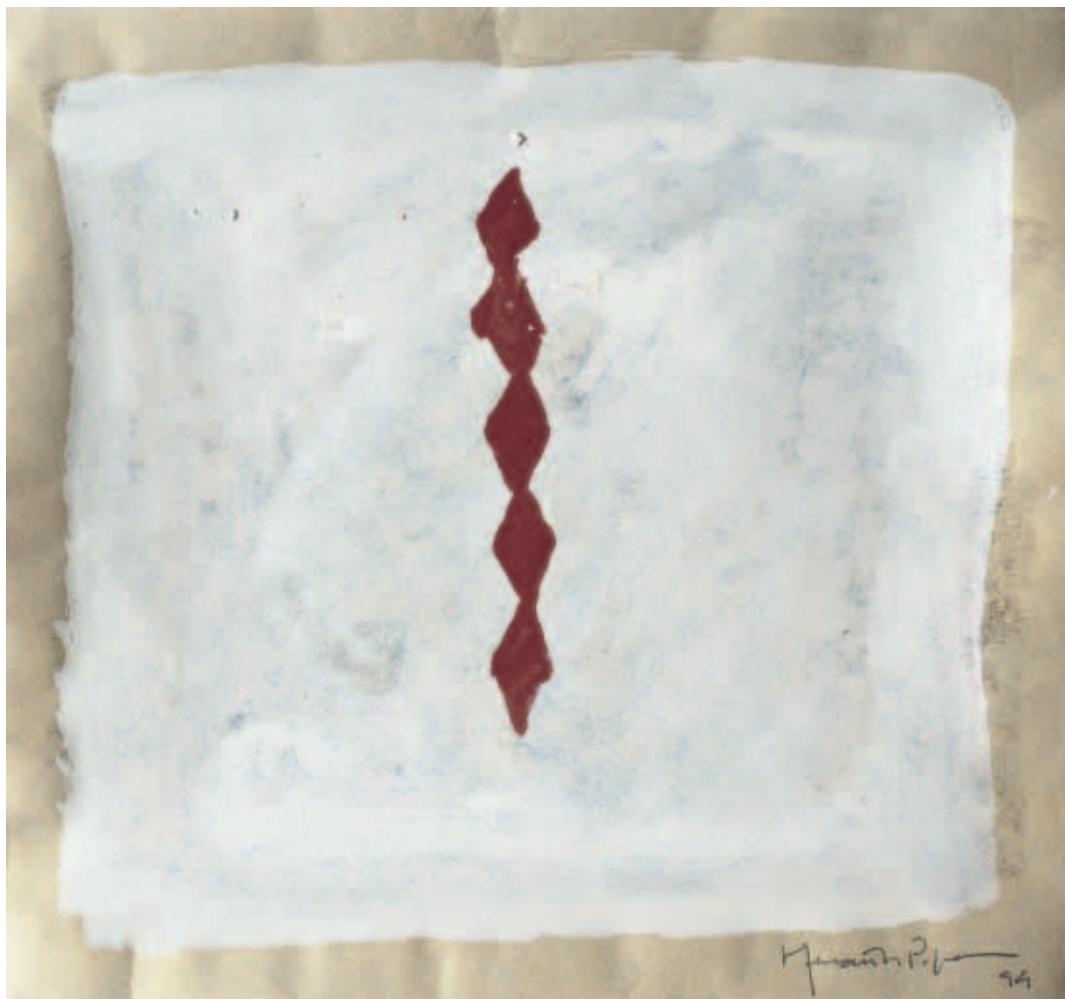
251. *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (30,2 × 40,2 cm)



252. *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (16,8 × 19 cm)



253, *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (25,4 x 29,8 cm)



254. *Sin título*, 1990  
FROTAGE DE GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (23 x 24,3 cm)



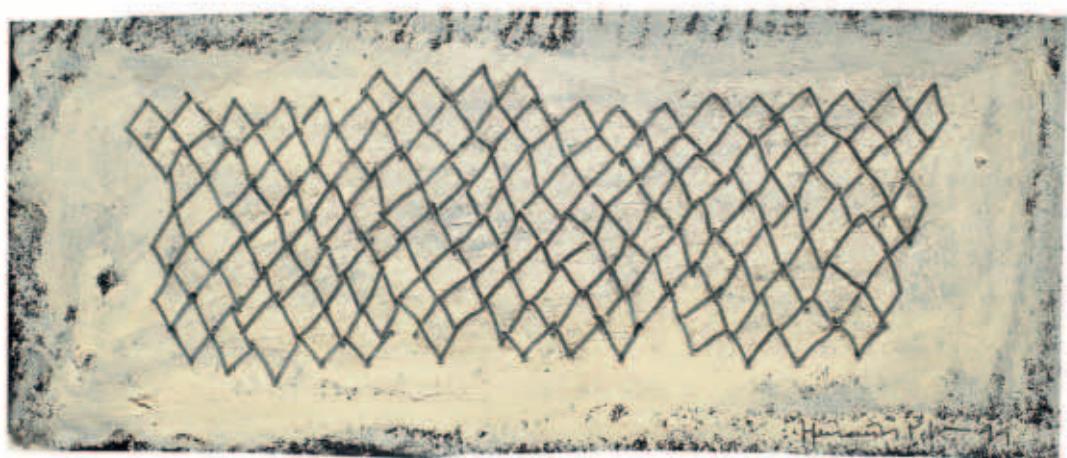
255, *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (26,8 × 30 cm)



256. *Gran espai negre I*, 2002  
ÓLEO SOBRE LIENZO (165 x 215 cm)  
Colección Marita Segovia



257. *Sin título*, 1999  
GRAFITO, ÓLEO Y AGUADA SOBRE PAPEL JAPÓN (9,3 x 22,8 cm)



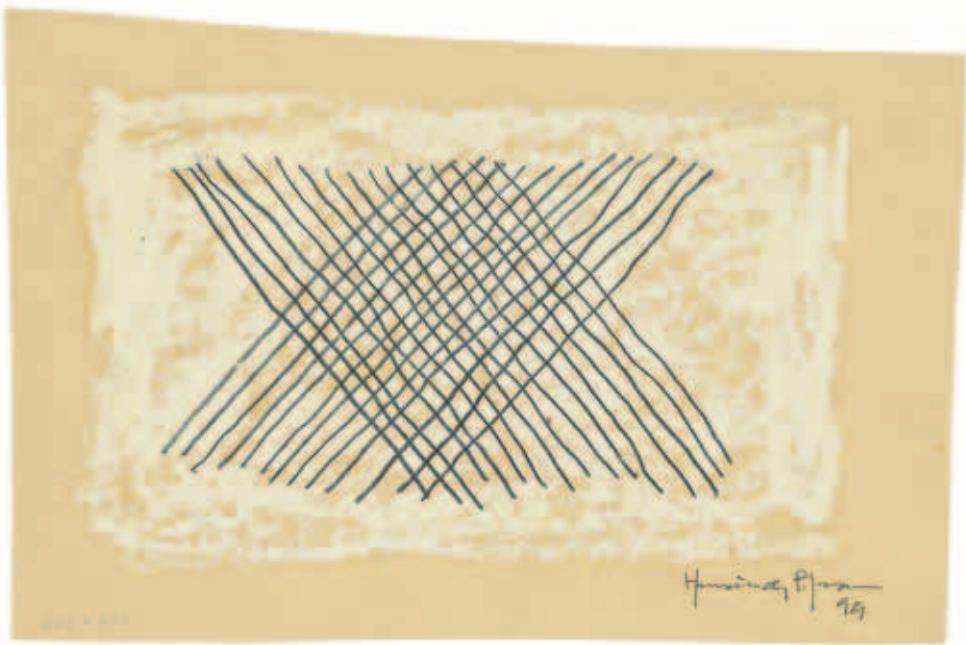
258. *Sin título*, 1999  
GRAFITO, ÓLEO Y AGUADA SOBRE PAPEL JAPÓN (9,3 x 22,8 cm)



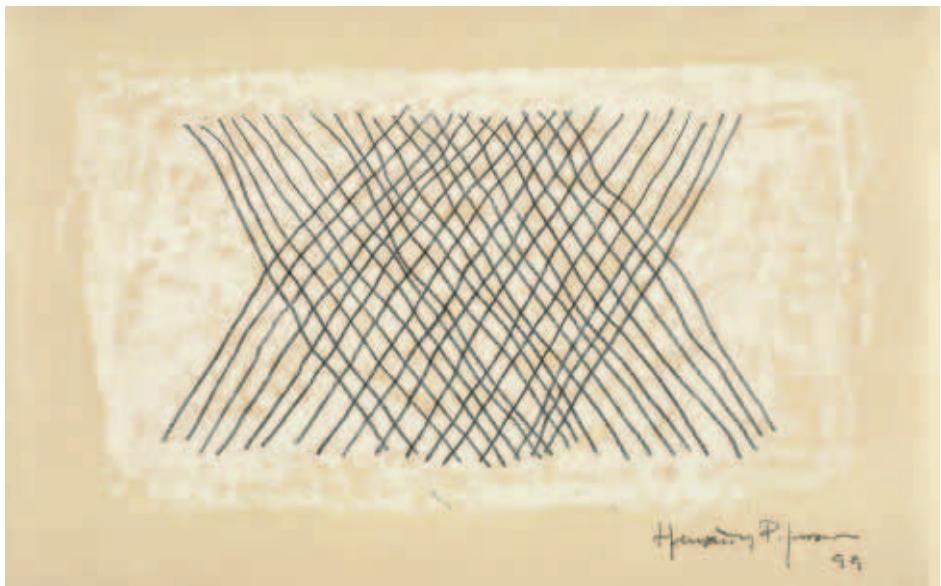
259. *Sin título*, 1999  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL (14 x 13,5 cm)



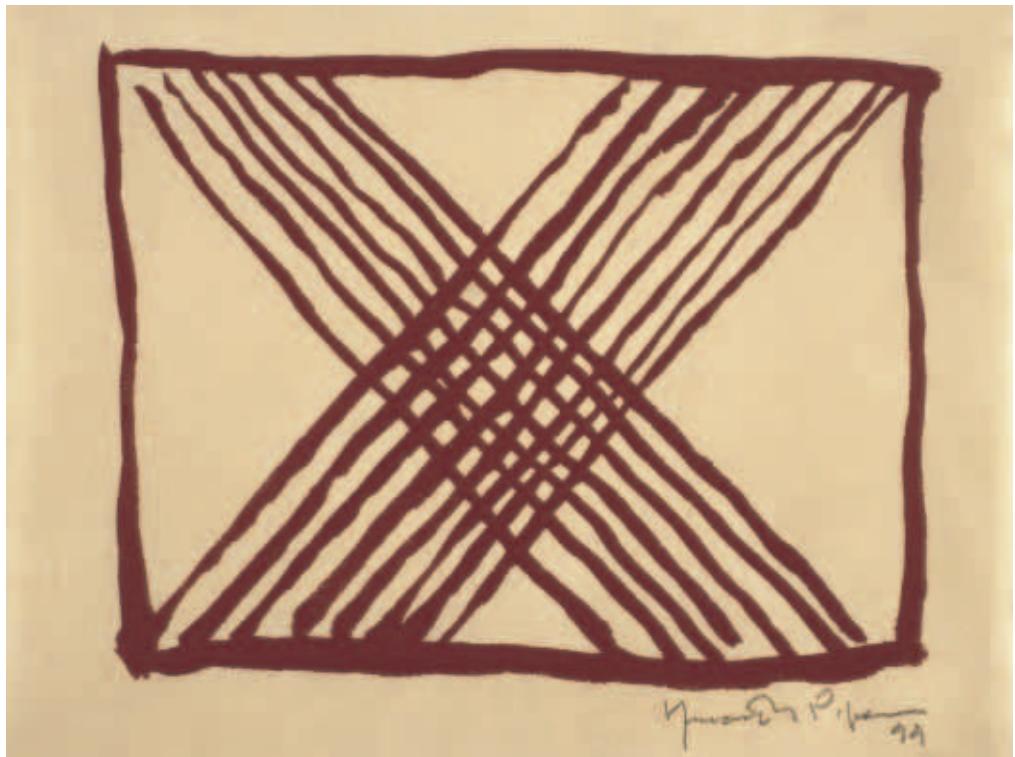
260, *Sin título*, 1998  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (14,8 x 21,3 cm)



261. *Sin título*, 1999  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (16,2 x 24,6 cm)



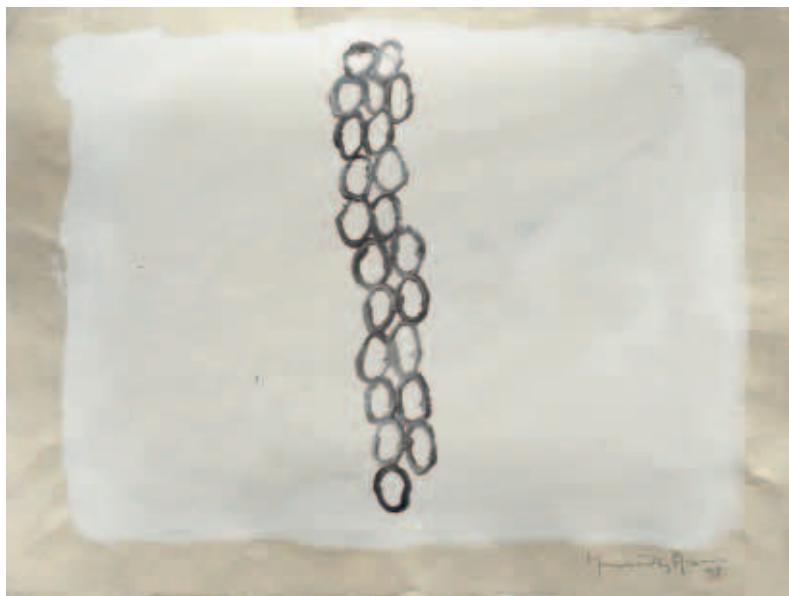
262. *Sin título*, 1999  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (13,6 x 21,2 cm)



263. *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (14 x 18,7 cm)



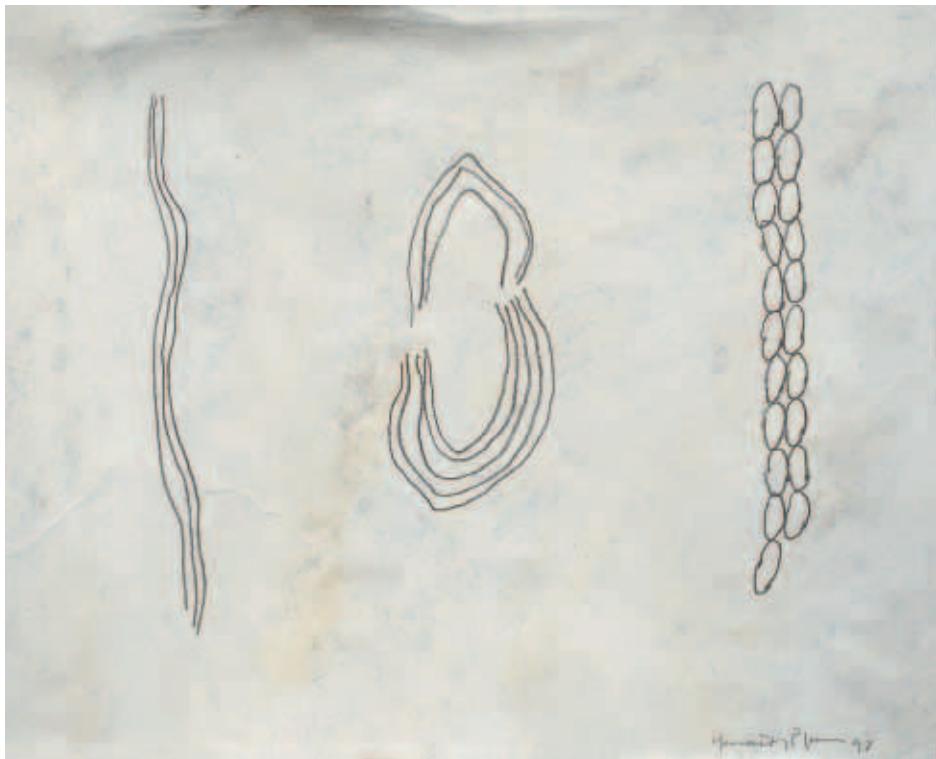
264. *Sin título*, 1990  
ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (15,5 × 21,1 cm)



265, *Sin título*, 1998  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (23,3 x 31,2 cm)



266, *Sin título*, 1998  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (23,3 x 31,3 cm)

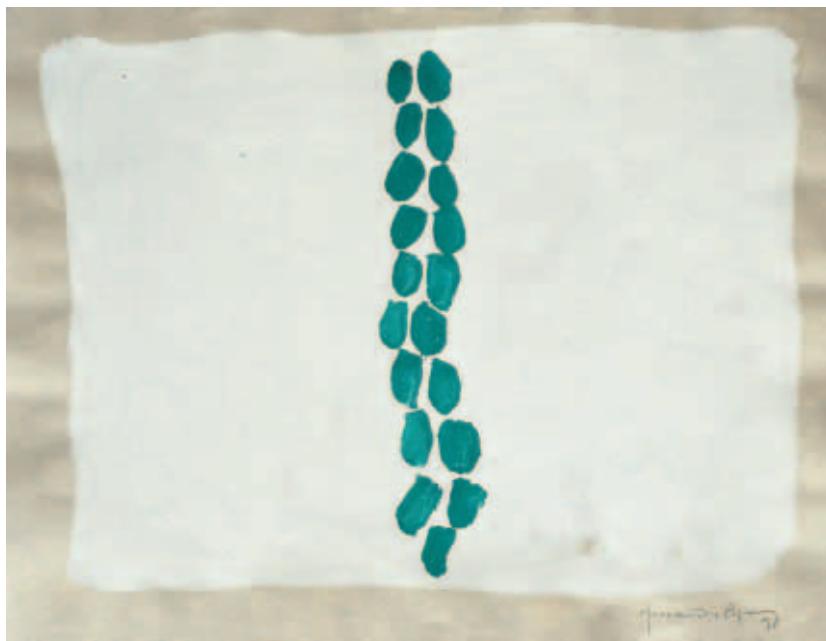


267, *Sin título*, 1998  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (23.4 × 29 cm)

“NO ME GUSTA PINTAR CON PRESIÓN,  
NO ME GUSTA SABER QUIÉN VA A SER EL CLIENTE  
FINAL DE MI OBRA, PORQUE SIN DARTE CUENTA,  
ACABAS COPIANDOTE A TI MISMO.”

• • •

“I DON'T LIKE TO PAINT UNDER PRESSURE,  
I DON'T LIKE TO KNOW WHO WILL BE THE FINAL CLIENT  
OF THE WORK, BECAUSE WITHOUT REALISING IT,  
YOU END UP COPYING YOURSELF.”



268. *Sin título*, 1998  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (23,5 × 30,9 cm)



269. *Sin título*, 1998  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (23,5 × 31 cm)



270. *Sin título*, 1998  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (23,2 x 39,1 cm)

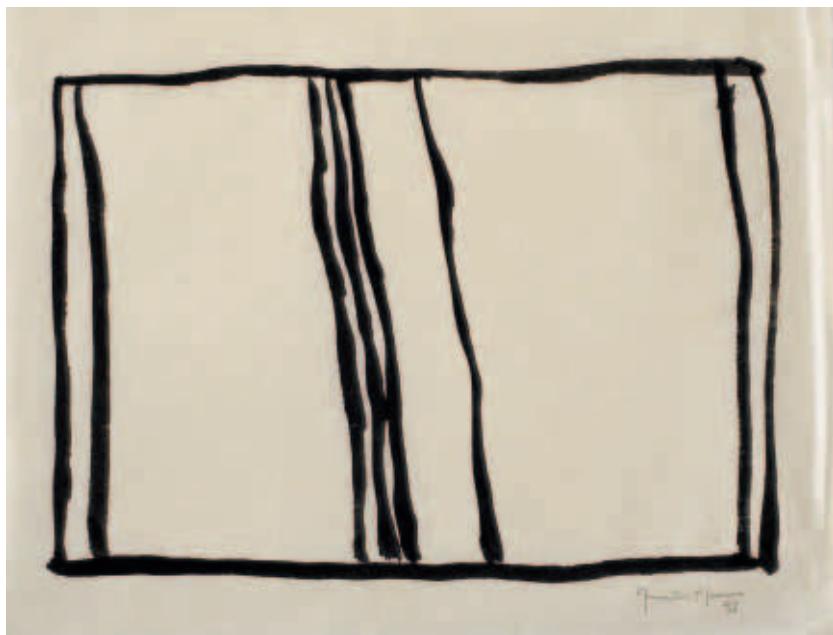


271. *Sin título*, 1998  
GOUACHE SOBRE PAPEL (24 x 33,5 cm)

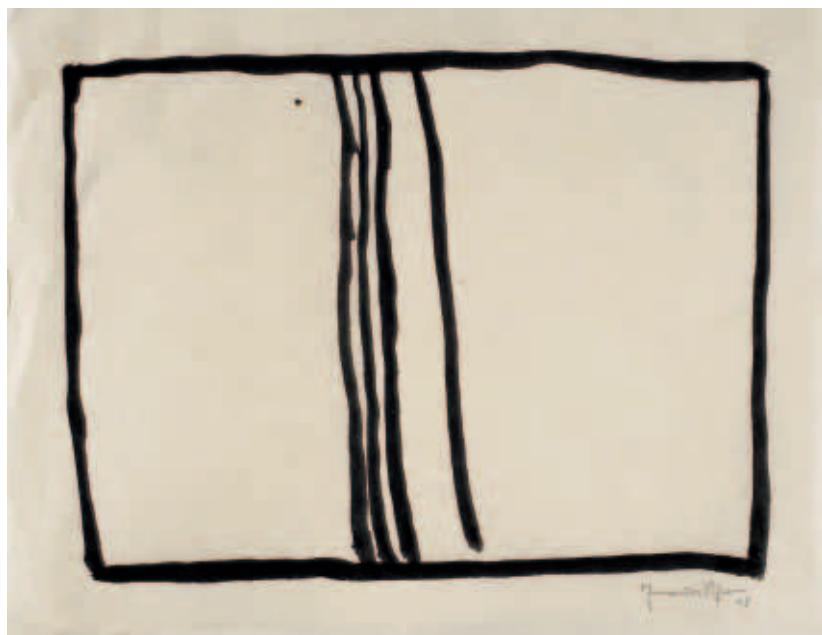
“NO PRETENDO SÍNTESIS: APARECE.”

• • •

“I DON’T TRY TO CREATE SYNTHESIS: IT JUST HAPPENS.”



272. *Sin título*, 1998  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (30,7 x 40,6 cm)

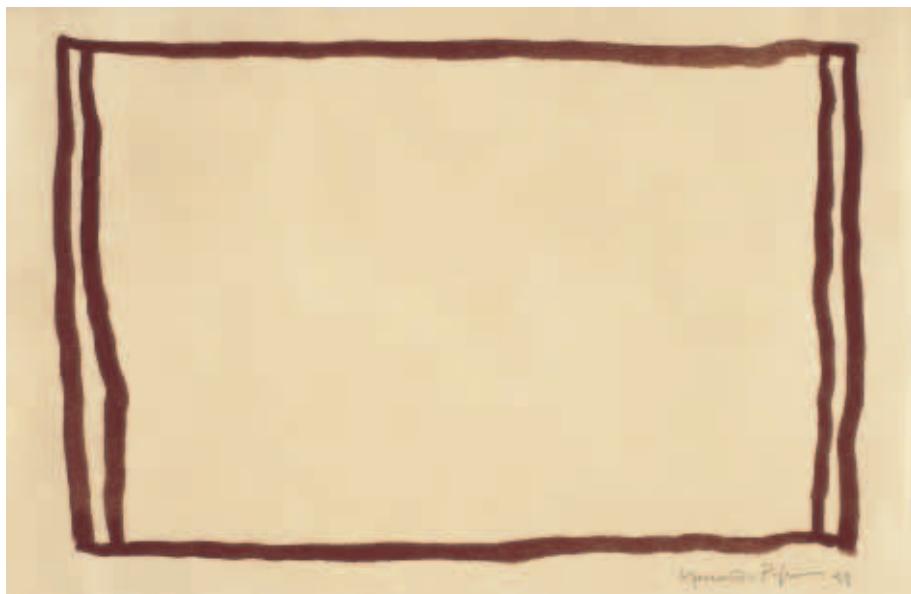


273. *Sin título*, 1998  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (29,6 x 38,7 cm)

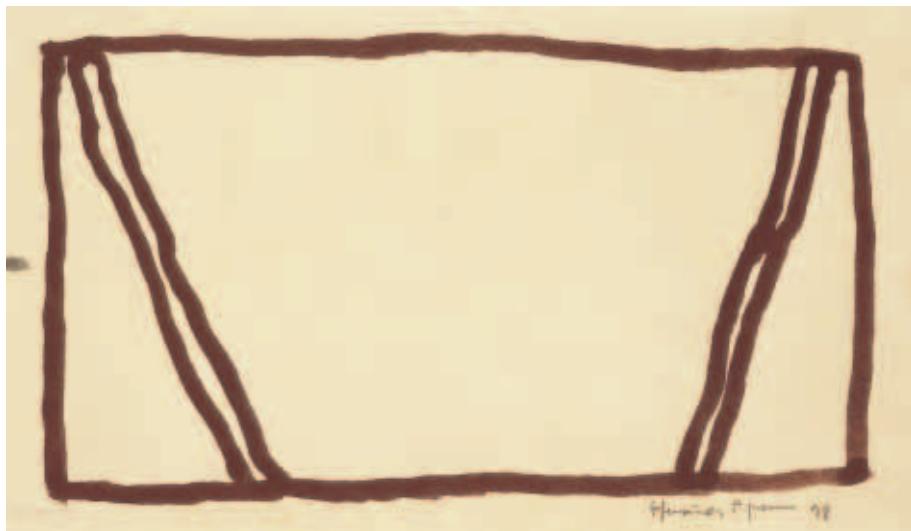
“SIEMPRE INTENTO CERRAR LOS CUADROS POR LOS LÍMITES.”

• • •

“I ALWAYS TRY AND CLOSE OFF MY PAINTINGS AT THEIR LIMITS.”



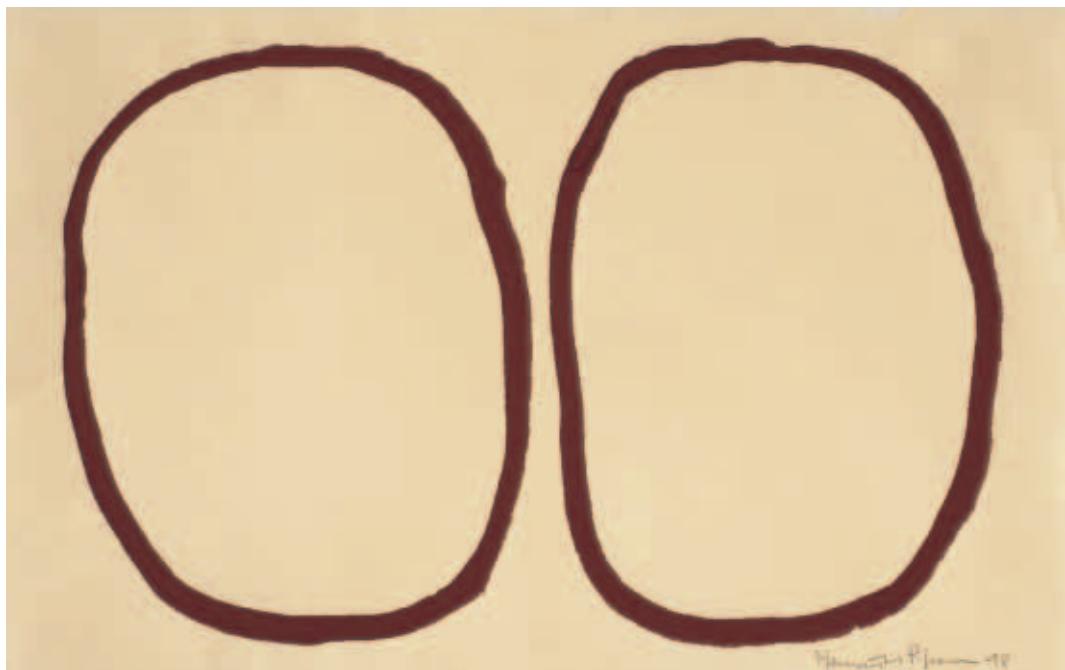
274. *Sin título*, 1998  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (19,9 x 30,5 cm)



275. *Sin título*, 1998  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (20 x 34 cm)  
Galería Pelaires (Palma de Mallorca)



276, *Sin título*, 1998  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (20,8 × 14,2 cm)



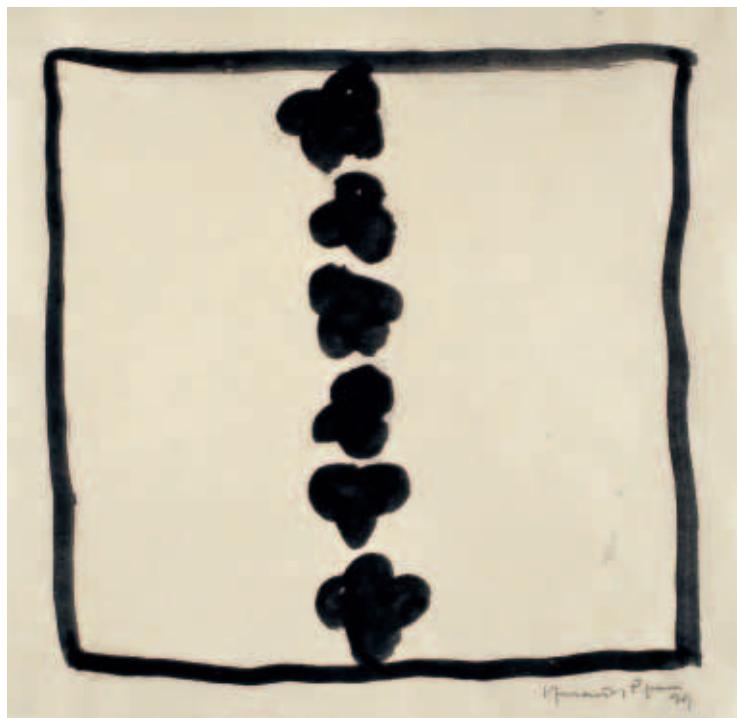
277. *Sin título*, 1998  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (19 × 30,5 cm)



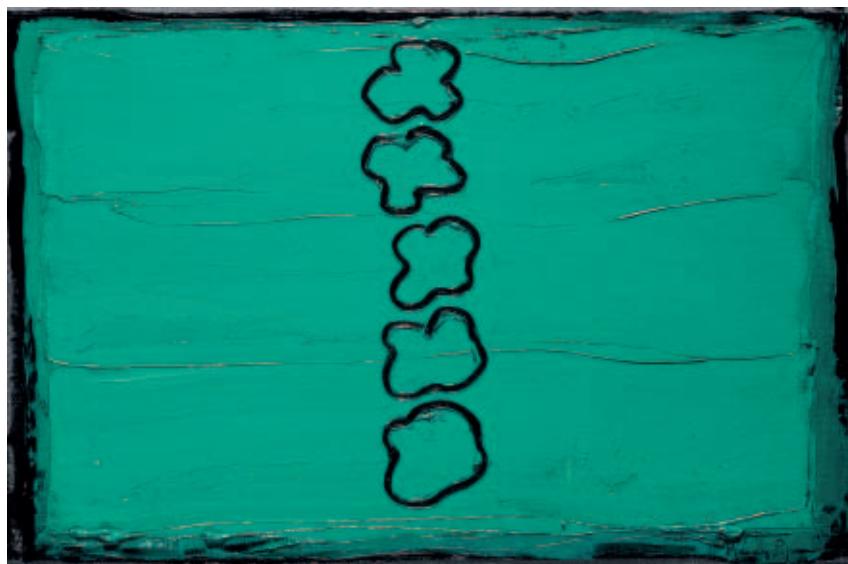
278. *Sin título*, 1997  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (18,7 x 28,7 cm)



279. *Flors sobre verd-2*, 2000  
ÓLEO SOBRE LIENZO (27 x 41 cm)



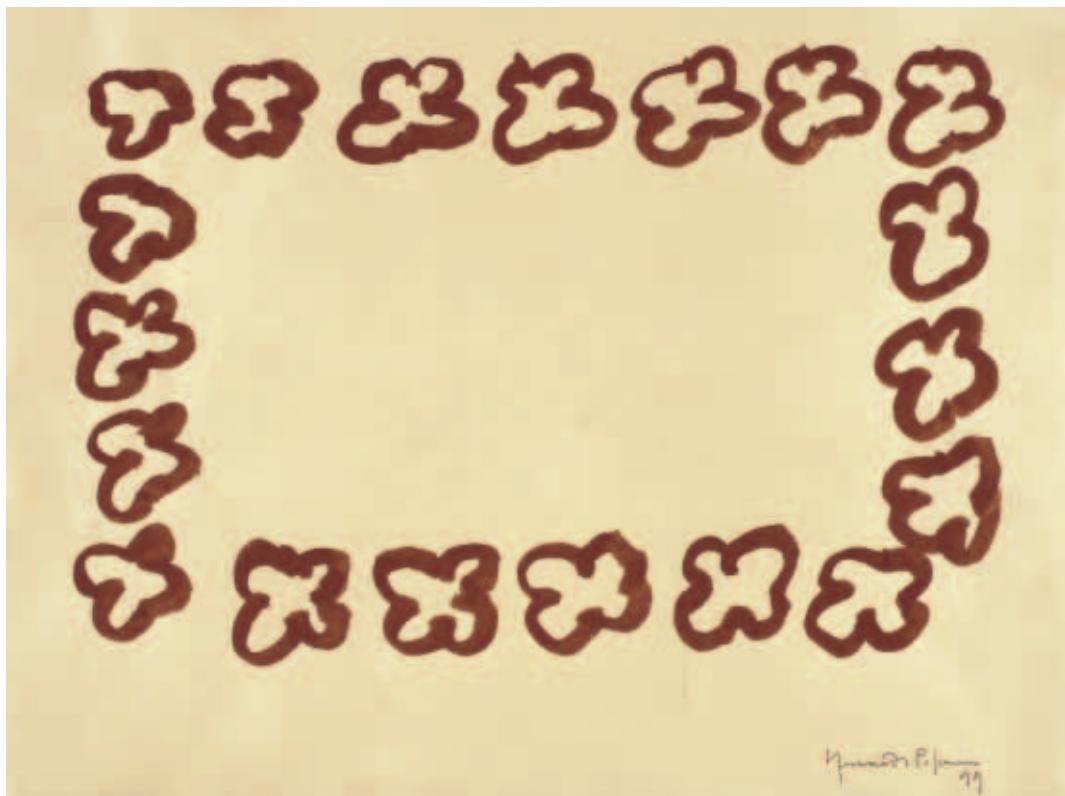
280. *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (30,2 x 31,3 cm)



281. *Flors sobre verd-I*, 2000  
ÓLEO SOBRE LIENZO (27 x 41 cm)



282. *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (23,4 × 30,1 cm)

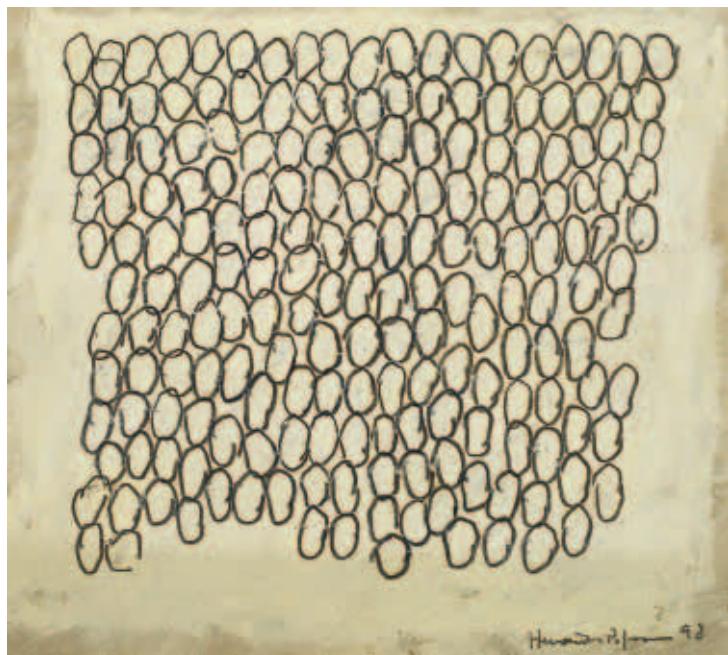


283, *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (27,7 x 36,4 cm)

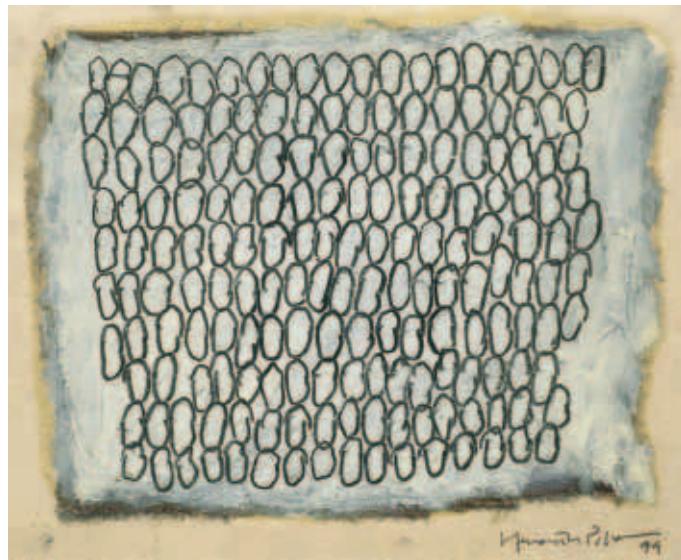




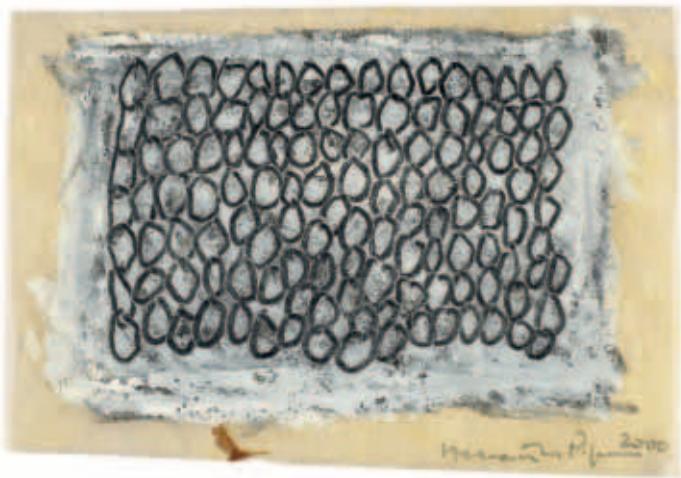
284. *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (13 x 20,6 cm)



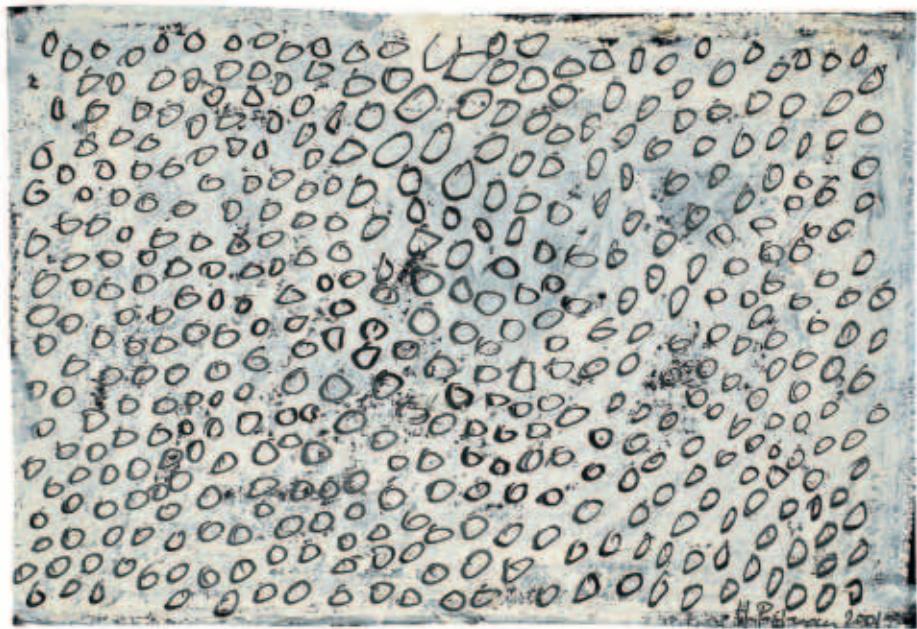
285. *Sin título*, 1998  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (17,5 × 20 cm)



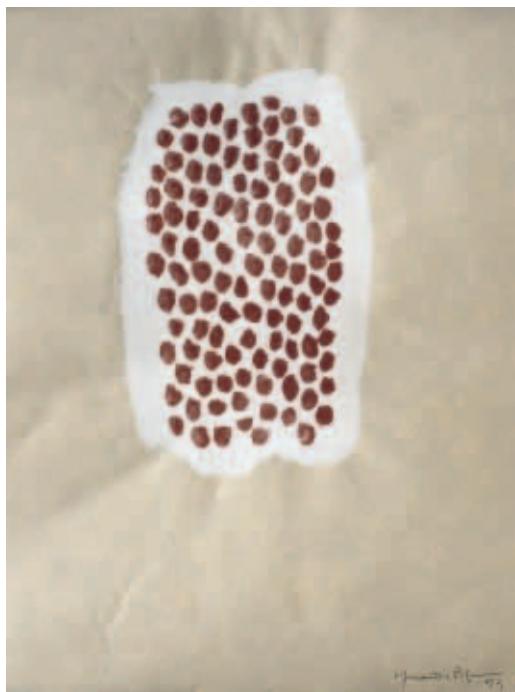
286. *Sin título*, 1999  
FROTAGE DE GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (15,8 × 19,4 cm)



287. *Sin título*, 2000  
FROTAGE DE GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (8,5 × 12,4 cm)



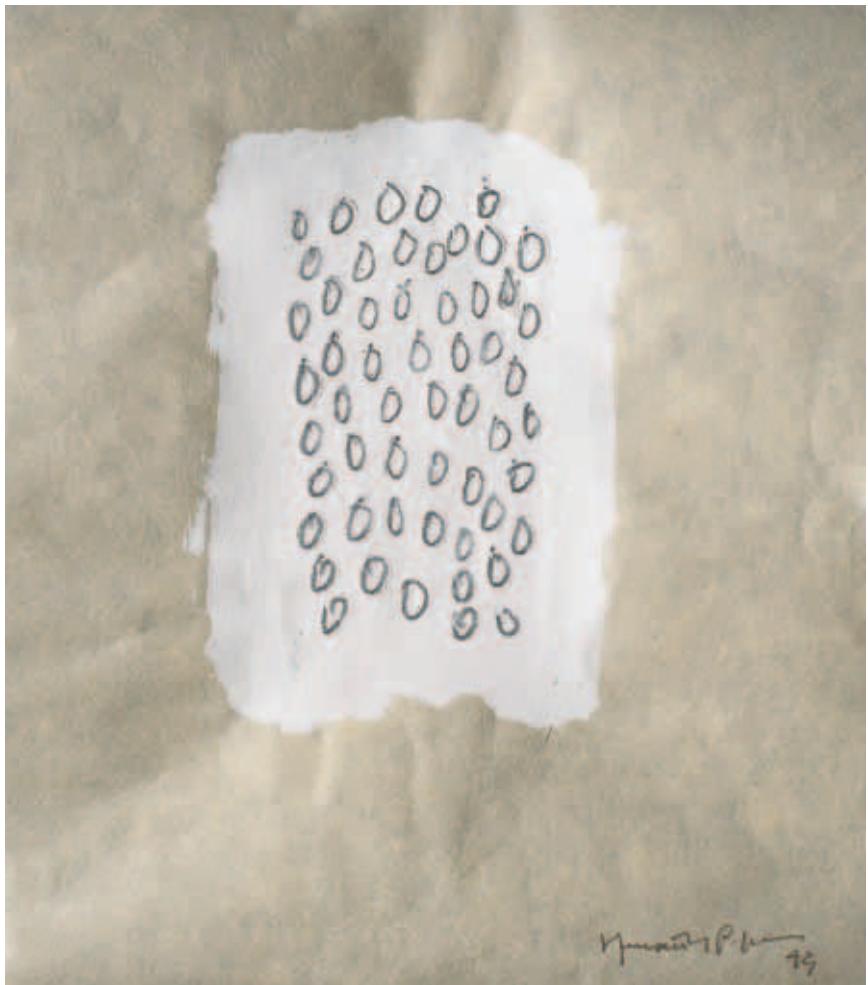
288. *Sin título*, 2001  
GRAFITO, GOUACHE Y ÓLEO SOBRE PAPEL (17 × 25 cm)



289. *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (31,5 × 23,2 cm)



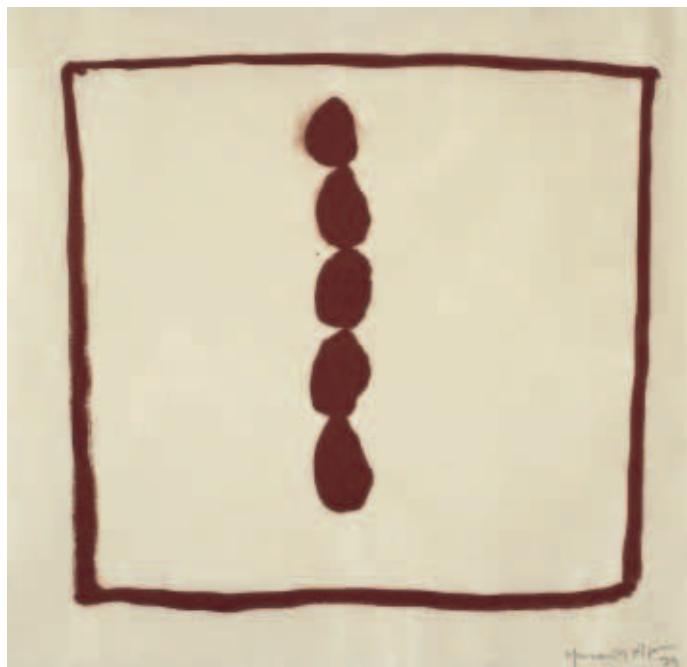
290. *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (31,5 × 23,4 cm)



291, *Sin título*, 1999  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (26,9 × 23,4 cm)



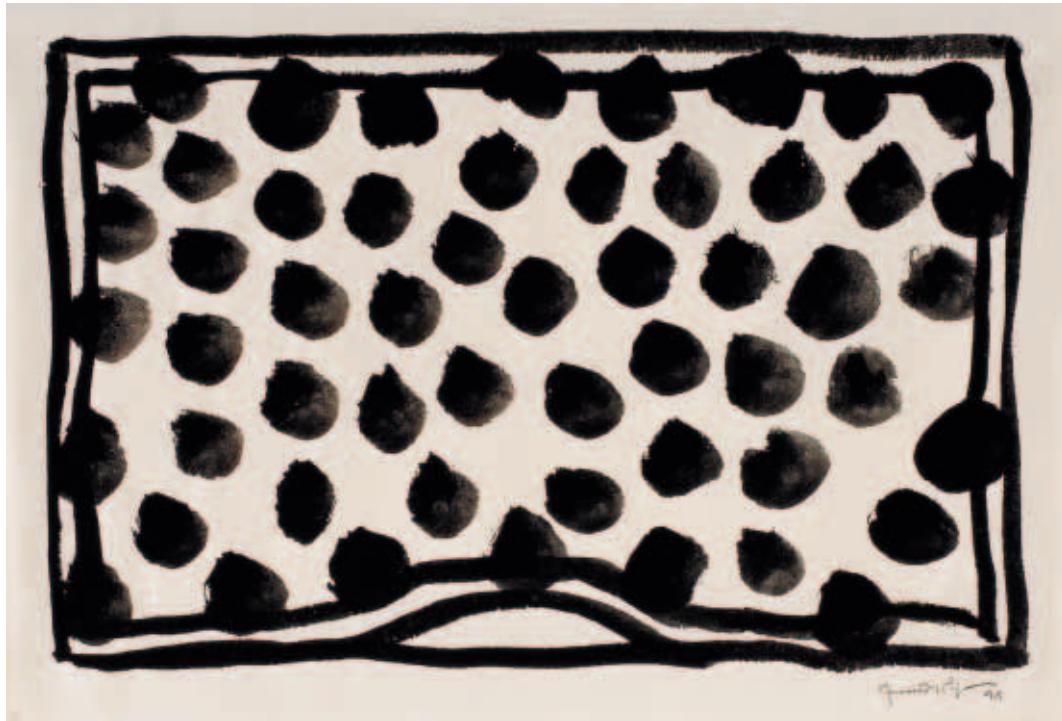
292, *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (29,8 × 38 cm)



293, *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (30,1 × 32,1 cm)



294. *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (19,5 × 16,8 cm)



295. *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (34 × 50 cm)

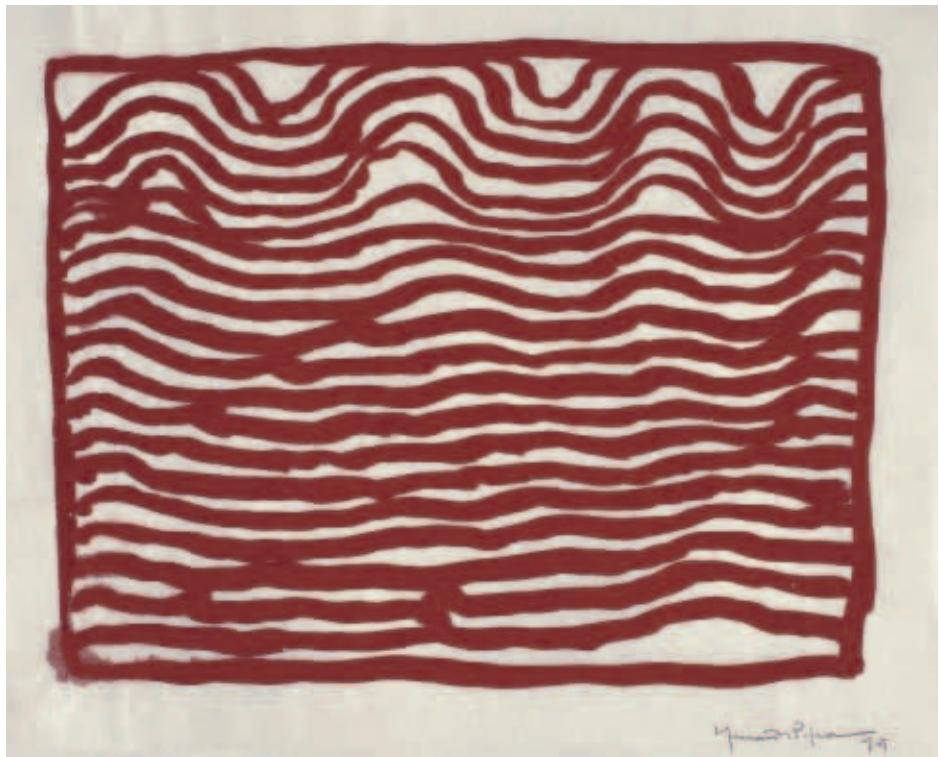


296, *Sin título*, 1999  
FROTAGE DE GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (28,7 x 35,3 cm)

“CONVIERTO LA PINTURA EN PAISAJE.”

• • •

“I CONVERT THE PAINTING INTO LANDSCAPE.”



297, *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (26,5 x 34 cm)

“CADA VEZ ME GUSTA MÁS QUE NO HAYA  
TIEMPO EN MEDIO DE MIS CUADROS: ¡“RAS” Y YA ESTÁ!  
¡ES COMO DAR UN MULETAZO... Y AHÍ QUEDA ESO!.”

• • •

“I LIKE IT MORE AND MORE THAT MY PAINTINGS THAT DO NOT SPREAD  
OVER TIME: YOU DO IT AND IT'S DONE! IT'S LIKE THE BULLFIGHTER  
WITH HIS CAPE: A RAPID FLOURISH...AND THAT'S IT!”



298, *Surcos en vertical*, 1999  
ÓLEO SOBRE LIENZO (146 x 114 cm)



299, *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (19 × 23,3 cm)



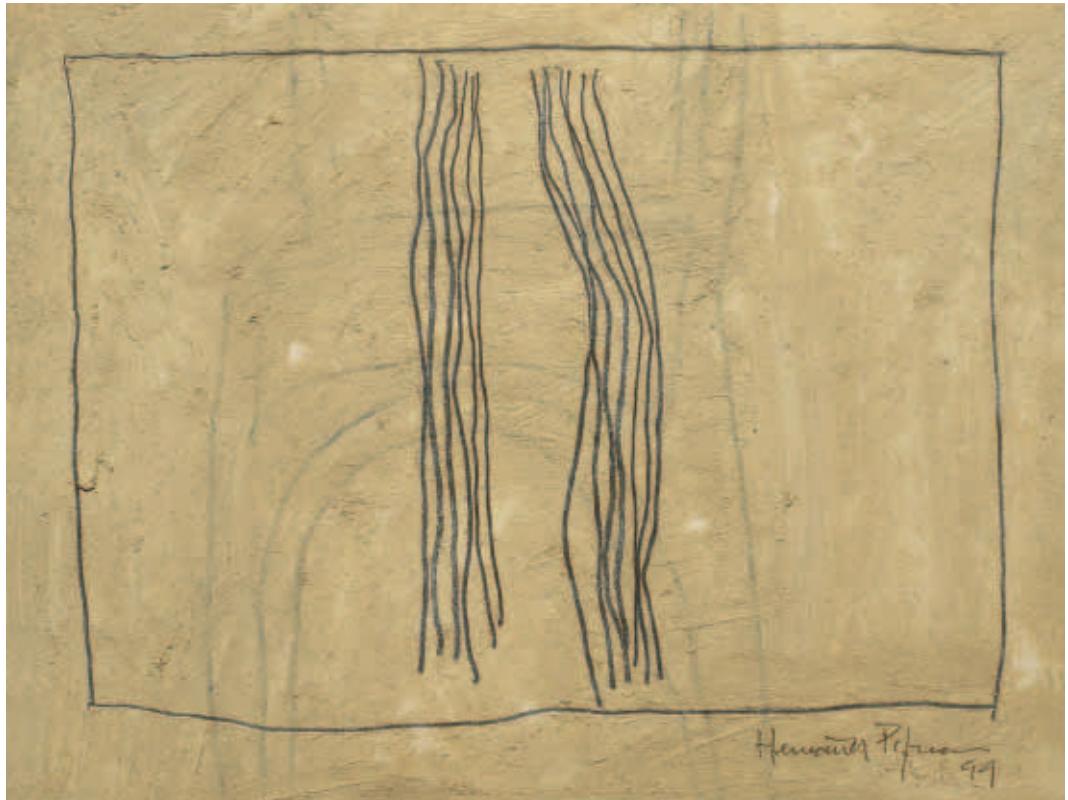
300, *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (11,2 × 17,8 cm)



301. *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (17,8 x 16,2 cm)



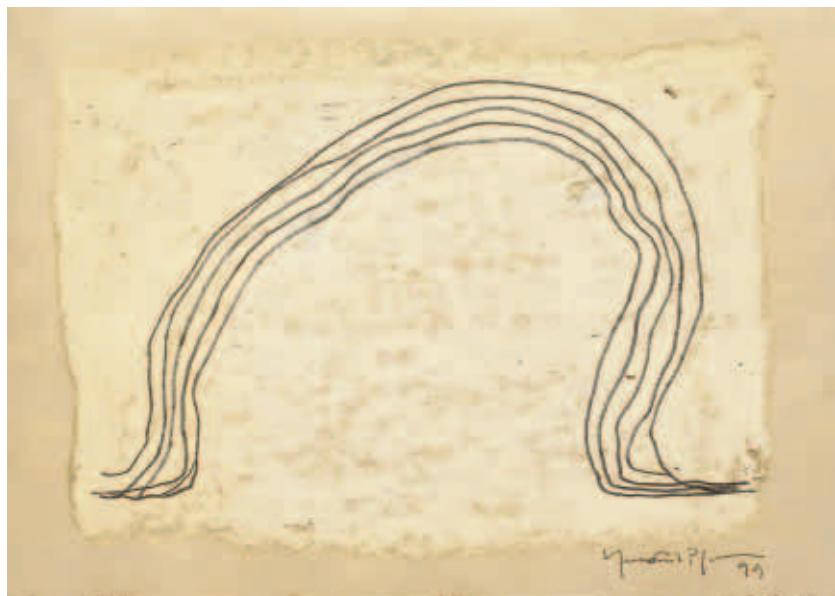
302. *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (14,3 × 12,2 cm)



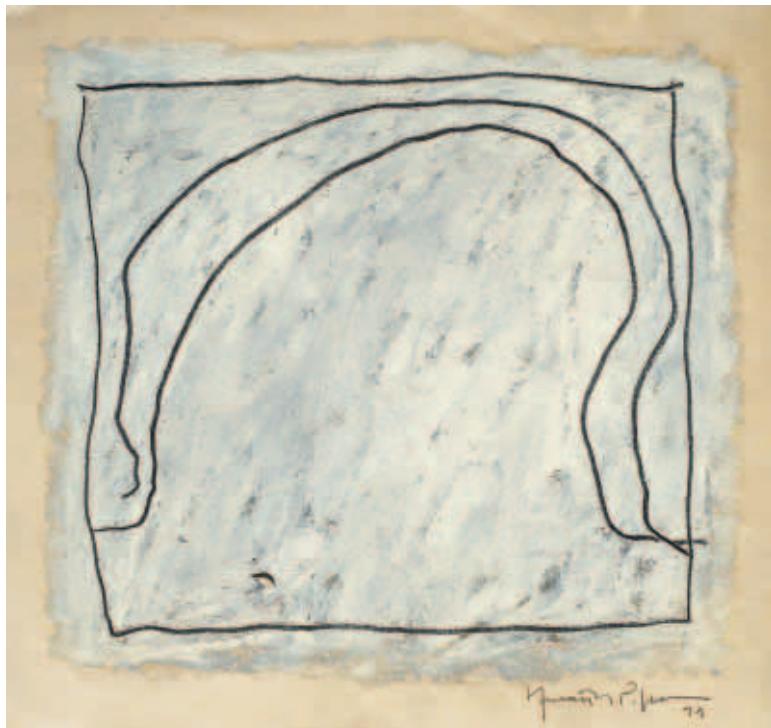
303, *Sin título*, 1999  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL (15,5 x 20,6 cm)



304. *Cami blanc*, 1999  
ÓLEO SOBRE LIENZO (60 x 73)



305, *Sin título*, 1999  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (23,3 x 32,8 cm)



306, *Sin título*, 1999  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (23,3 x 24,3 cm)



307. *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (24,9 × 26,8 cm)



308. *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (19,8 × 26,8 cm)



309, *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (21,2 x 24 cm)



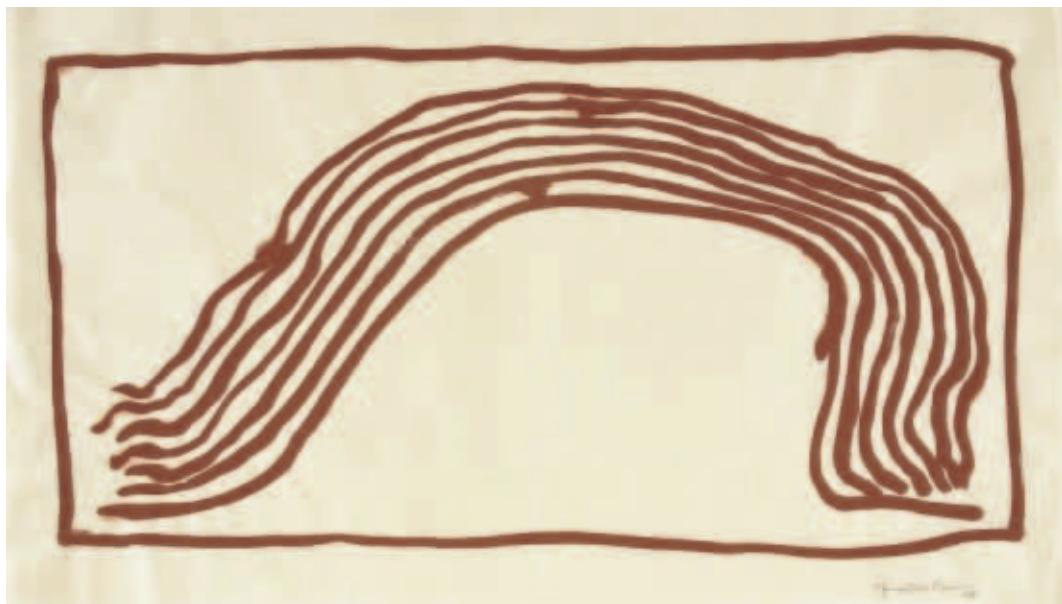
310, *Sin título*, 1999  
ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (23,2 x 33 cm)



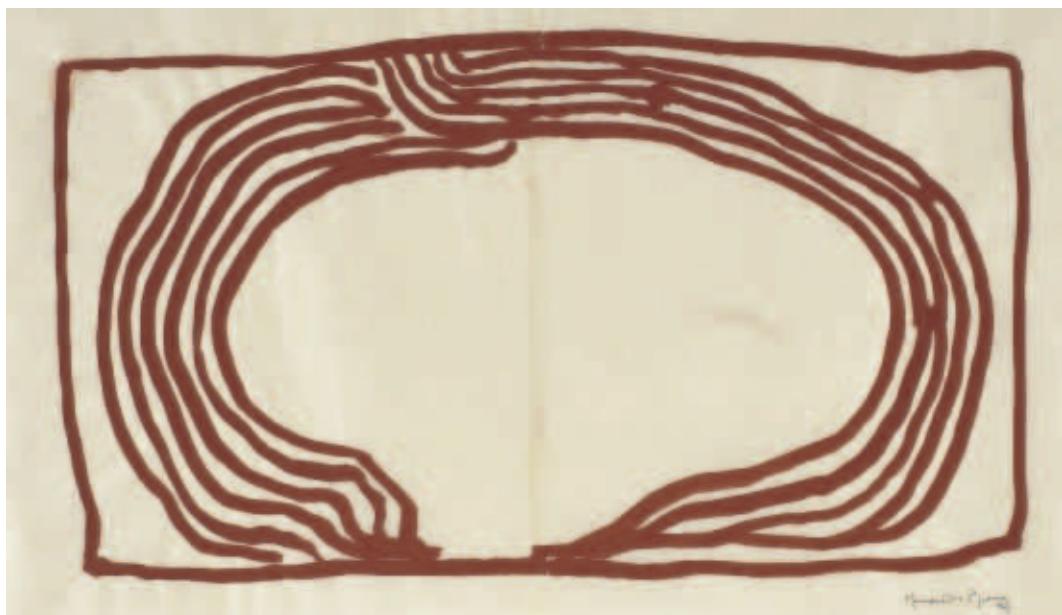
311. *Sin título*, 1999  
GOAUCHE SOBRE PAPEL JAPÓN (23,2 × 31,3 cm)



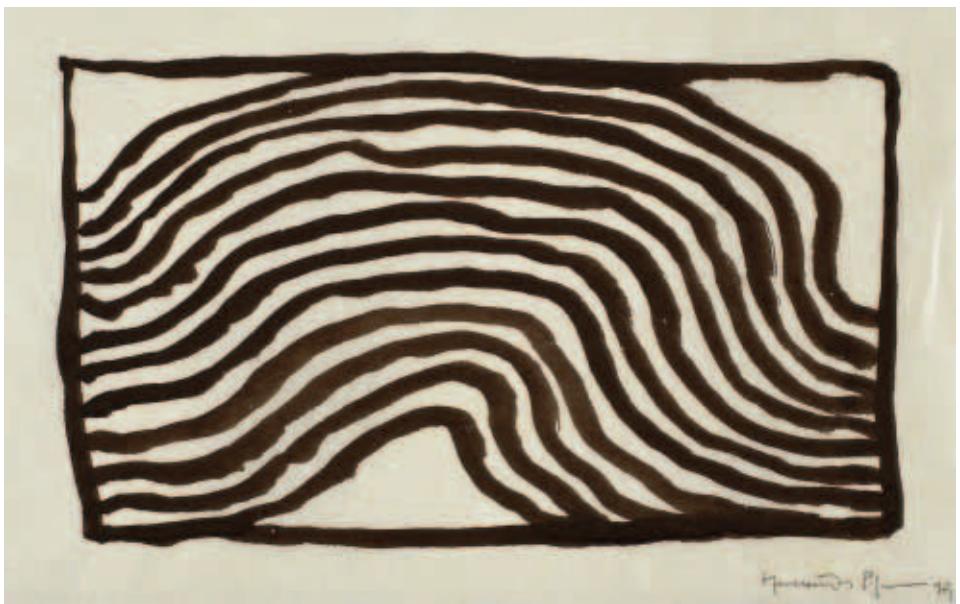
312. *Sin título*, 1999  
GOAUCHE SOBRE PAPEL JAPÓN (23,2 × 30,7 cm)



313. *Sin título*, 1990  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (34,5 × 60,5 cm)



314. *Sin título*, 1990  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (30 × 52 cm)



315. *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (20 x 32,3 cm)



316. *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (22 x 32,8 cm)



317. *Sin título*, 1999  
GRAFITO, AGUADA Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (23,3 x 29 cm)



318. *Sin título*, 1999  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (24,1 x 27,8 cm)



319, *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (23 x 22,2 cm)



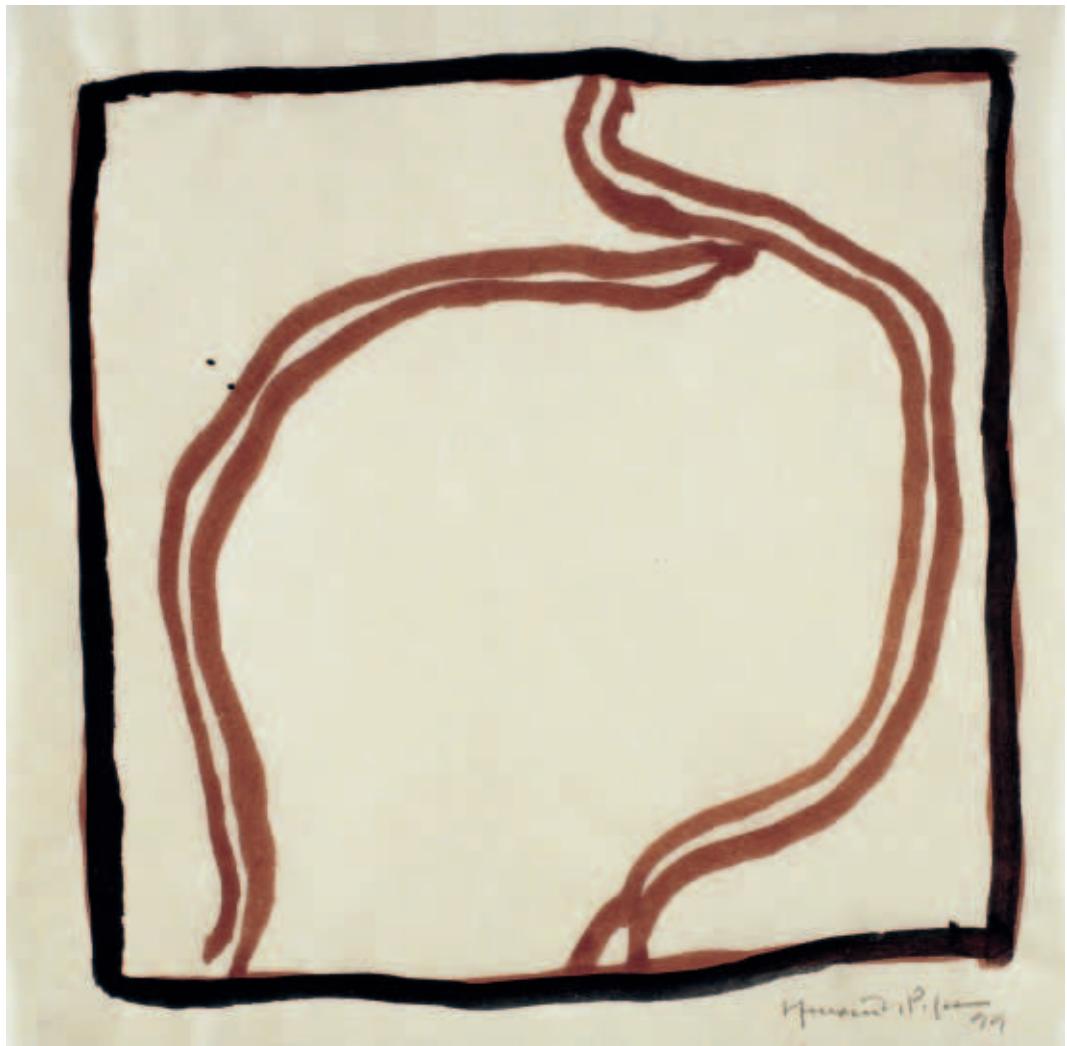
320, *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (16,6 x 17 cm)



321, *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (23,6 x 27,1 cm)



322, *Sin título*, 2002  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (33 x 52,5 cm)



323. *Sin título*, 1999  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (30,2 x 30,9 cm)

“MIENTRAS HAYA EMOCIÓN NO HAY REPETICIÓN.”

• • •

“AS LONG AS THERE IS EMOTION, THERE IS NO REPETITION.”



324. *Sin título*, 2000  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (22,5 x 34 cm)  
Galería Pelaires (Palma de Mallorca)

“ESTOY FELIZ, HE VUELTO A MI ESTUDIO  
DESPUÉS DE UN MES, Y FELIZ DE NO HACER NADA...  
A VER SI RECUPERO MI ESPACIO, EMPIEZO A VER  
TELAS EN BLANCO Y A VER QUE PASA...”  
(23-IV-2000, DESPUÉS DEL VIAJE A ESTADOS UNIDOS)

• • •

“I'M HAPPY, I'VE COME BACK TO MY STUDIO AFTER  
A MONTH AWAY, AND I'M HAPPY DOING NOTHING...  
LET'S SEE IF I CAN FIND MY SPACE AGAIN,  
I AM STARTING TO SEE BLANK CANVASES  
AND I WONDER WHAT WILL HAPPEN....”  
(23-4-2000, AFTER TRAVELLING TO THE UNITED STATES)



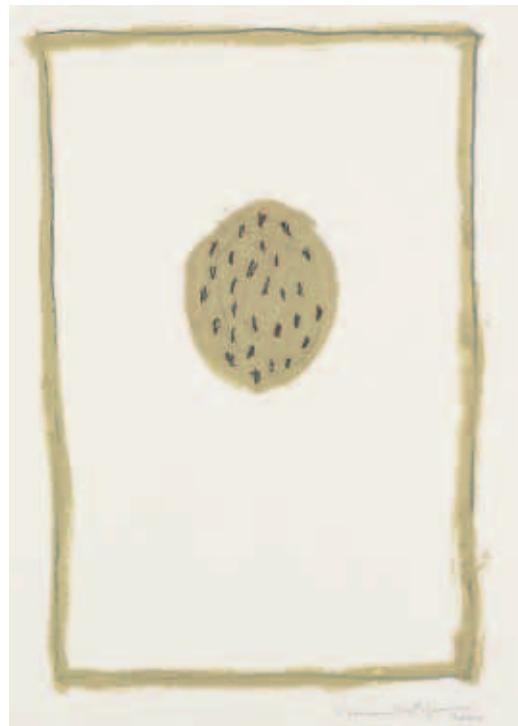
325. *Sin título*, 2000  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (28 x 42 cm)



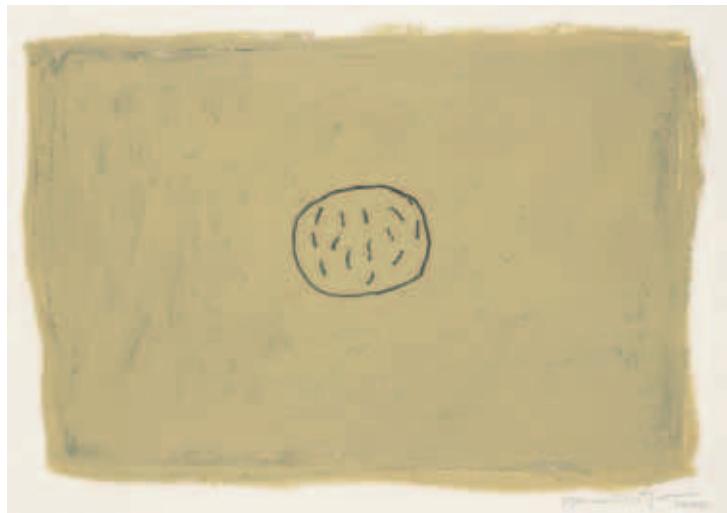
326. *Sin título*, 2000  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL (32,5 × 23 cm)



327. *Sin título*, 2000  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL (20,5 × 21 cm)



328. *Sin título*, 2000  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (32 x 23 cm)  
Galería Pelaires (Palma de Mallorca)



329. *Sin título*, 2000  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (23 x 32 cm)  
Galería Pelaires (Palma de Mallorca)



330, *Sin título*, 2000  
ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (33 x 25,2 cm)



331, *Sin título*, 2000  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (21 x 14,7 cm)



332. *Sin título*, 2000  
ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (33 x 25,2 cm)



333. *Sin título*, 2000  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (14,9 x 23,6 cm)



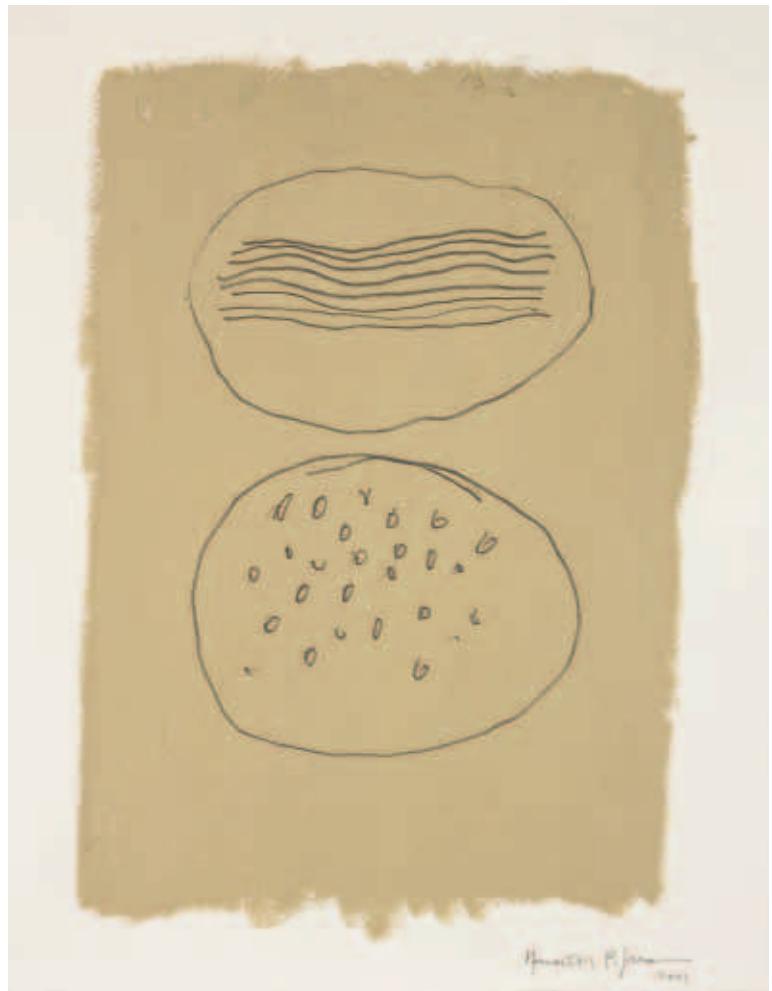
334. *Sin título*, 2000

GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL (21 x 14,5 cm)  
Galería Pelaires (Palma de Mallorca)



335. *Sin título*, 2001

GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL (10,5 x 25,5 cm)



336, *Sin título*, 2001  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (32,5 x 25 cm)  
Galería Pelaires (Palma de Mallorca)



337. *Sin título*, 2001

GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (24,5 x 19 cm)

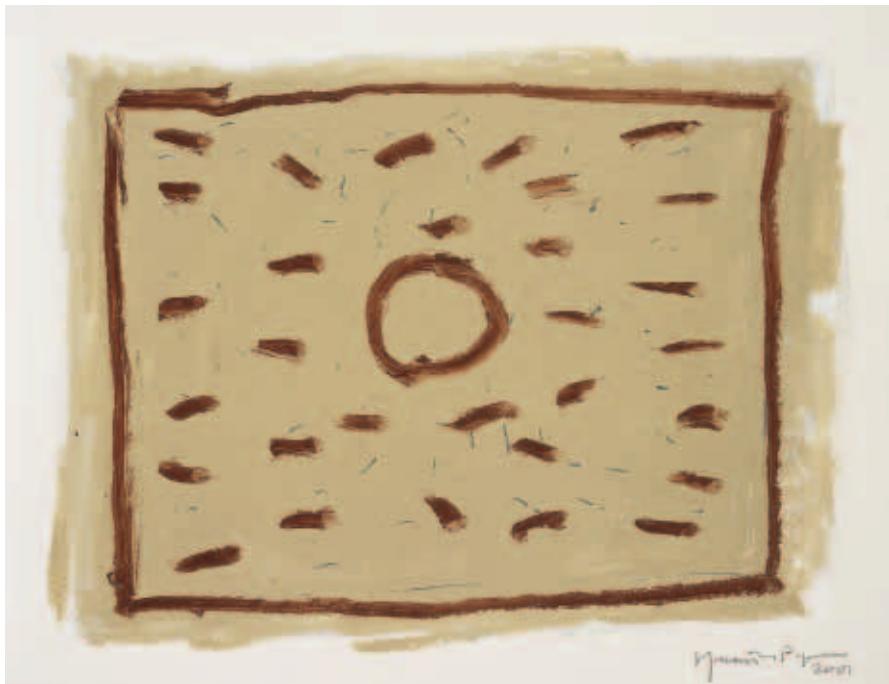
Galería Pelaires (Palma de Mallorca)



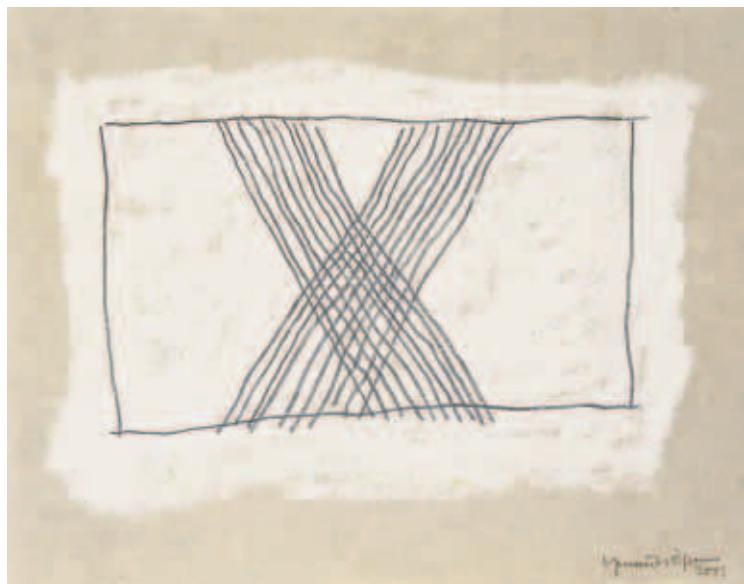
338. *Sin título*, 2001  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (24,5 × 19 cm)  
Galería Pelaires (Palma de Mallorca)



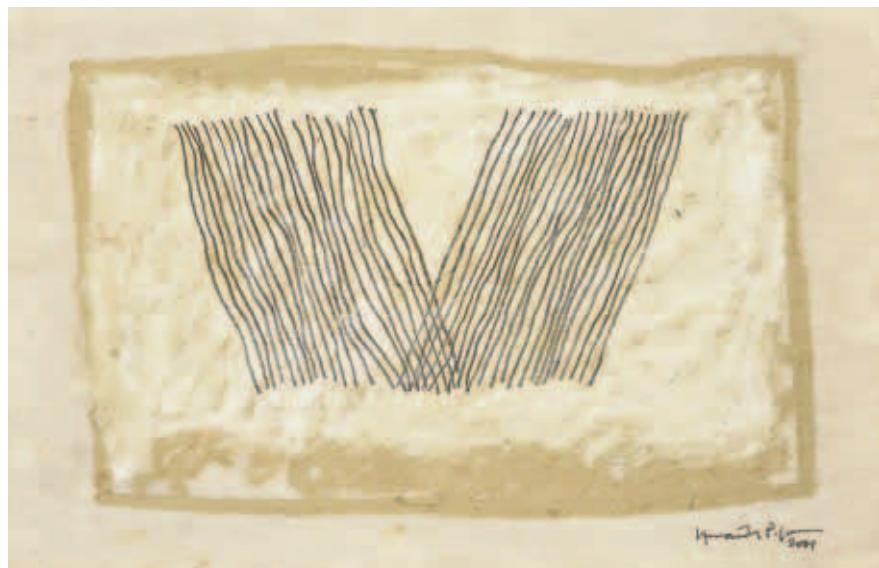
339. *Sin título*, 2001  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (24,5 × 19 cm)  
Galería Pelaires (Palma de Mallorca)



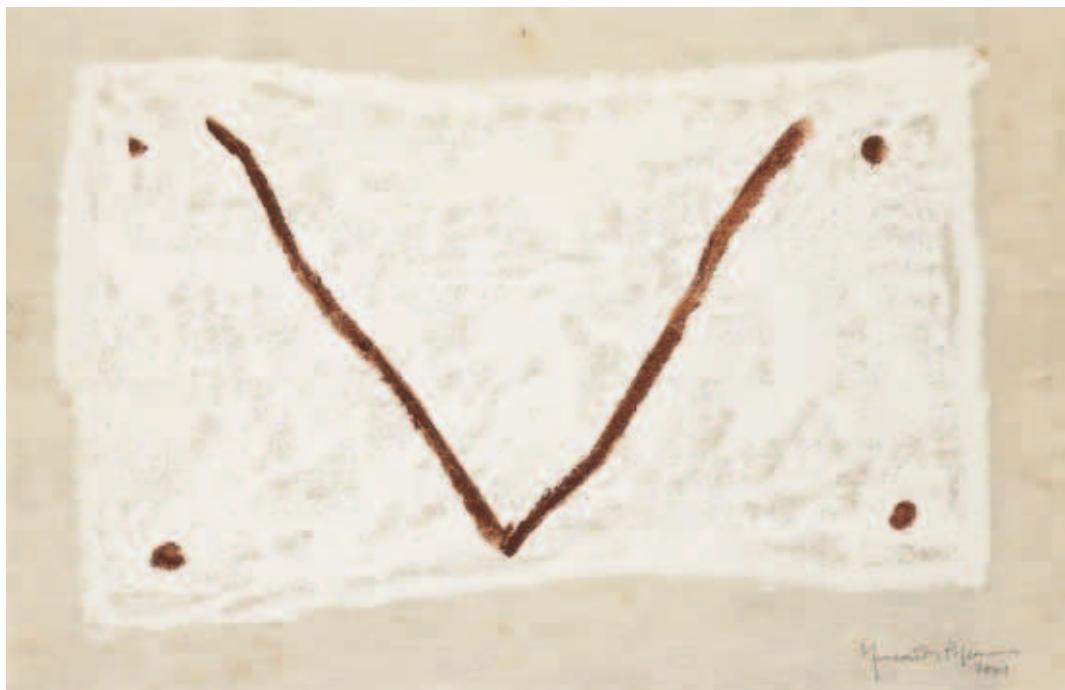
340. *Sin título*, 2001  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (25 x 32,5 cm)  
Galería Pelaires (Palma de Mallorca)



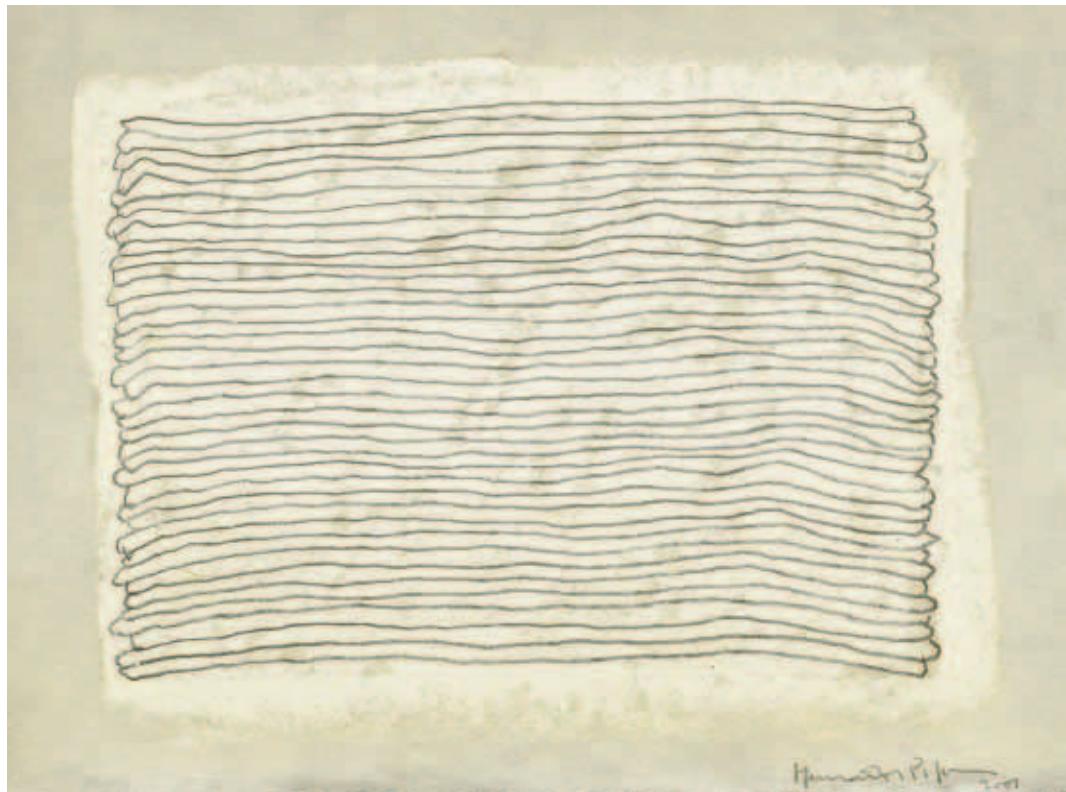
341, *Sin título*, 2001  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (19 x 24,5 cm)  
Galería Pelaires (Palma de Mallorca)



342, *Sin título*, 2001  
GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (25 x 38 cm)  
Galería Pelaires (Palma de Mallorca)



343. *Sin título*, 2001  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (25 x 38 cm)  
Galería Pelaires (Palma de Mallorca)



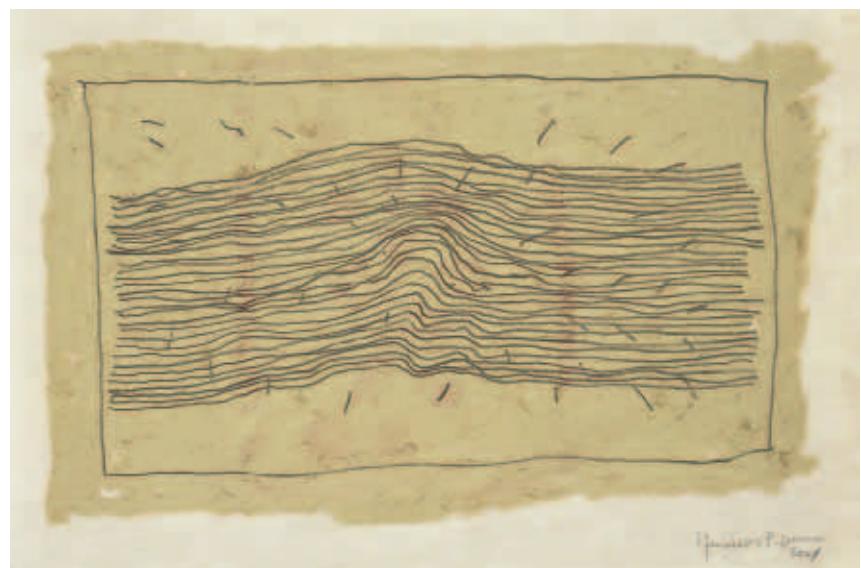
344, *Sin título*, 2001  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (24,5 × 33 cm)



345. *Sin título*, 2001

GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (19 x 24,5 cm)

Galería Pelaires (Palma de Mallorca)



346. *Sin título*, 2001

GRAFITO Y GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (25 x 38 cm)

Galería Pelaires (Palma de Mallorca)

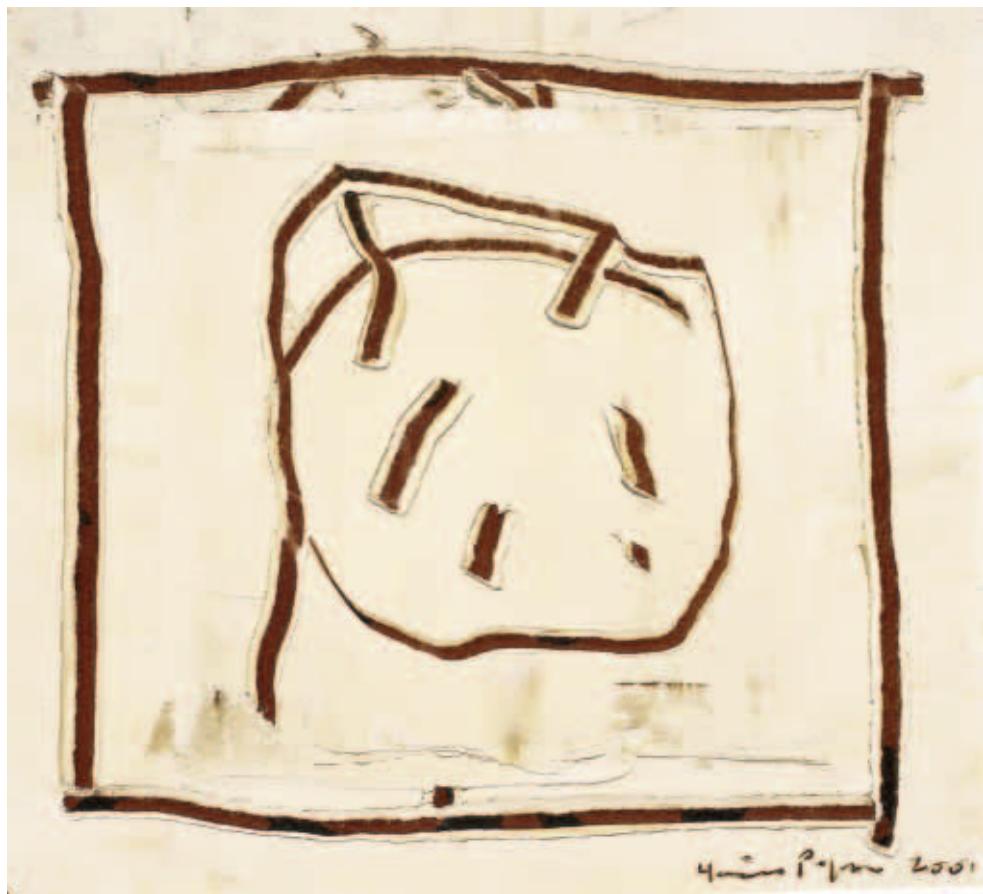
“MIS CUADROS SON GOLPES DE EMOCIÓN: ¡“PAF”... Y SE ACABÓ!”

• • •

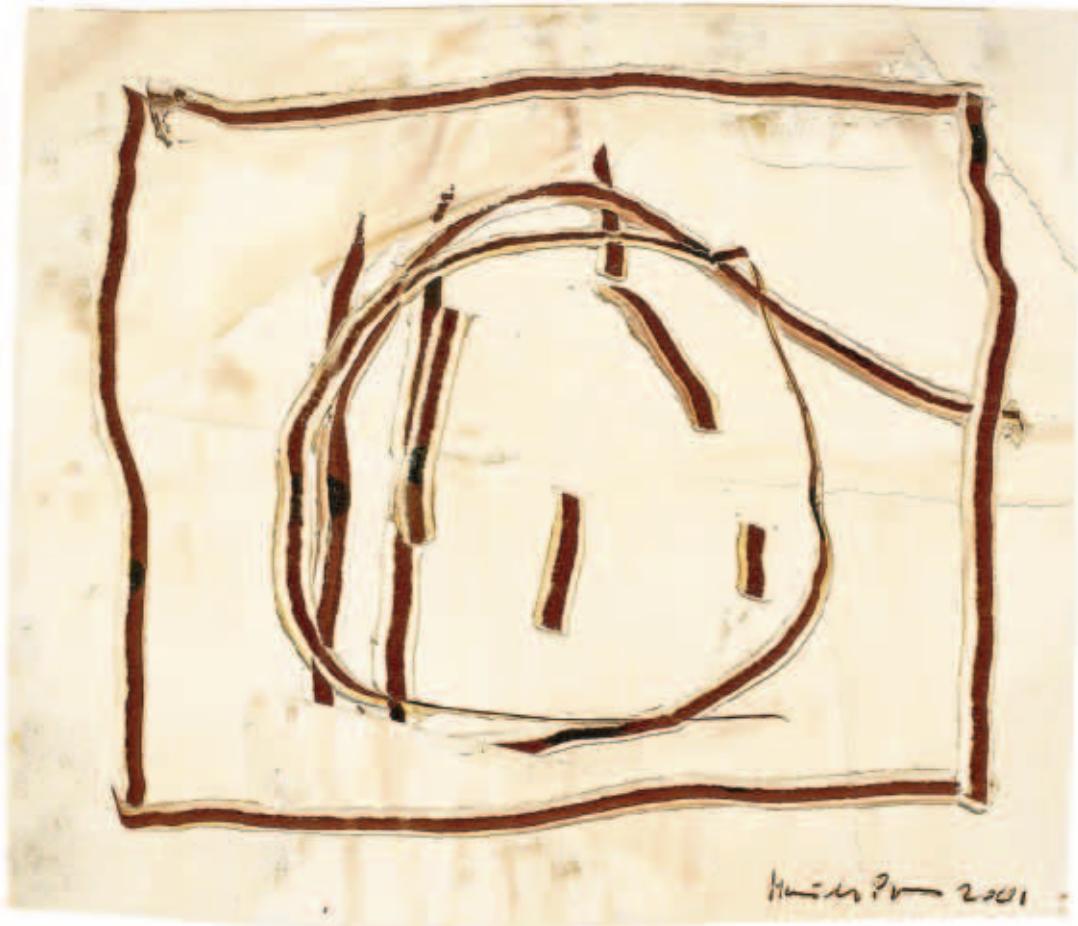
“MY PAINTINGS ARE LIKE BLASTS OF EMOTION: BANG!...AND IT'S OVER!”



347. *Sin título*, 2001  
GRAFITO, GOUACHE Y ÓLEO SOBRE PAPEL (24,5 X 12,5 cm)



348. *Sin título*, 2001  
GOUACHE Y ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (20 x 22 cm)



Hélio Prado 2001

349, *Sin título, 2001*  
GOUACHE Y ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (22,7 x 26,7 cm)

“LA PINTURA ES COMO UN TORO,  
EL TORERO PIENSA QUE VA A REALIZAR  
LA FAENA POR LA DERECHA Y ACABA  
HACIÉNDOLO POR LA IZQUIERDA.”

• • •

“PAINTING IS LIKE A BULL, THE BULLFIGHTER THINKS  
THAT HE'S GOING TO SWING HIS CAPE TO THE RIGHT  
AND HE ENDS UP DOING IT TO THE LEFT.”



350. *Sin título*, 2002  
GOUACHE Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (25 x 33 cm)

“QUÉ FANTÁSTICO ES EL SENTIMIENTO DEL PAISAJE,  
Y, ENCONTRARME ENVUELTO EN ÉL POR LOS CUATRO COSTADOS.”

• • •

“HOW FANTASTIC IS THE FEELING OF THE LANDSCAPE,  
TO FIND YOURSELF WRAPPED UP IN THE LANDSCAPE!.”

351, *Sin título*, 2002  
GOUACHE Y ÓLEO SOBRE PAPEL (16,5 x 12 cm)  
Colección Marita Segovia





352. *Sin título*, 2002  
GRAFITO, GOUACHE Y ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (28 x 24 cm)



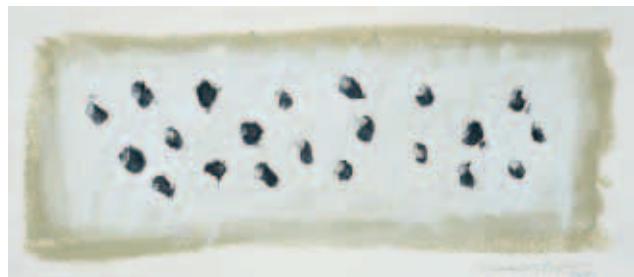
353. *Sin título*, 2002  
GRAFITO, GOUACHE Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (19,5 x 24,8 cm)



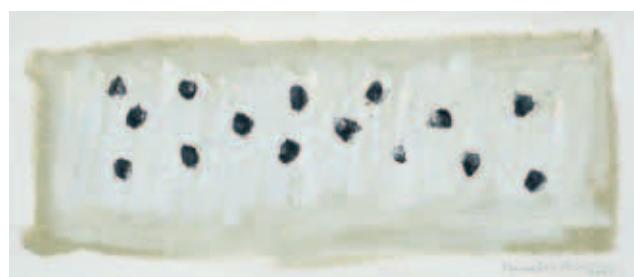
354, *Sin título*, 2002  
GRAFITO, GUACHE Y ÓLEO SOBRE PAPEL (15 x 17,5 cm)



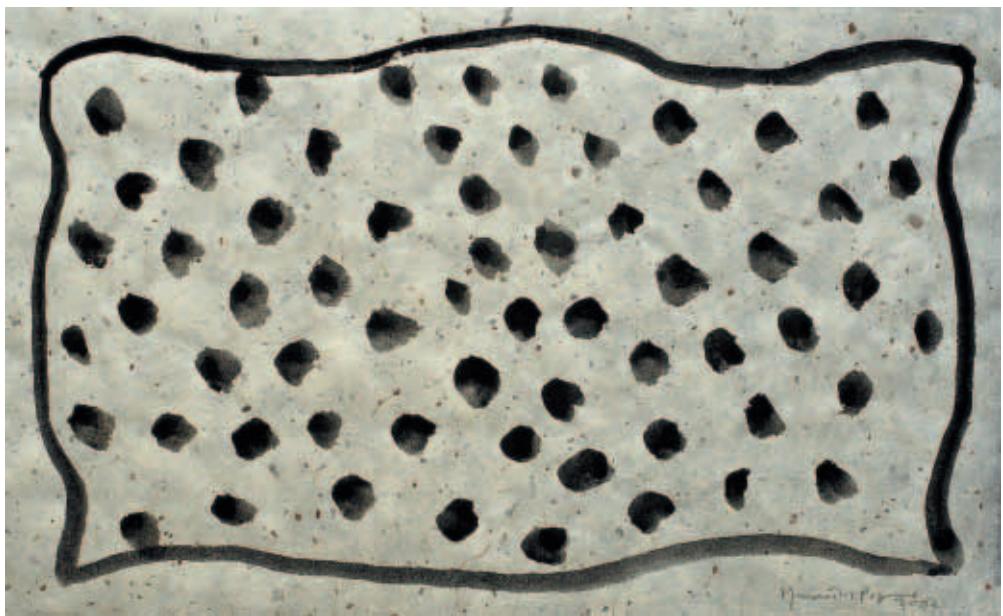
355, *Sin título*, 2002  
ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (14,5 x 33 cm)



356, *Sin título*, 2002  
ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (15 x 33 cm)



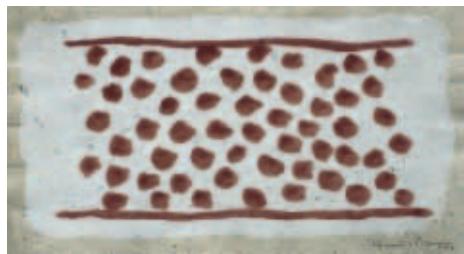
357, *Sin título*, 2002  
ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (14,6 x 33 cm)



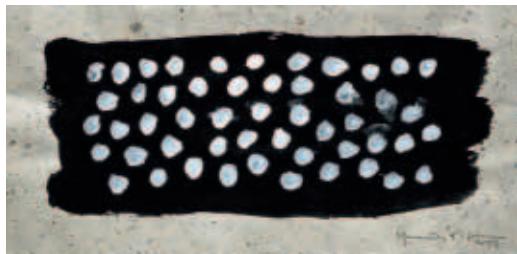
358, *Sin título*, 2002  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (22,9 x 37,7 cm)



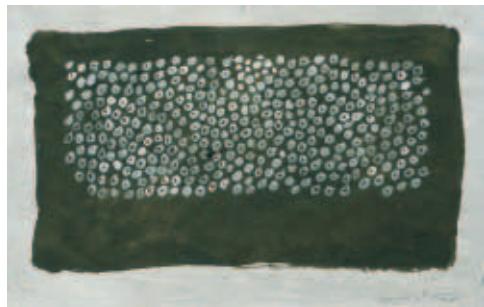
359, *Sin título*, 2002  
GOUACHE SOBRE PAPEL ARCHES (25,5 x 33 cm)



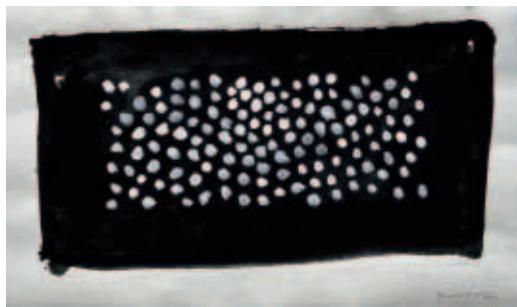
360, *Sin título*, 2002  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (17,2 × 31,8 cm)



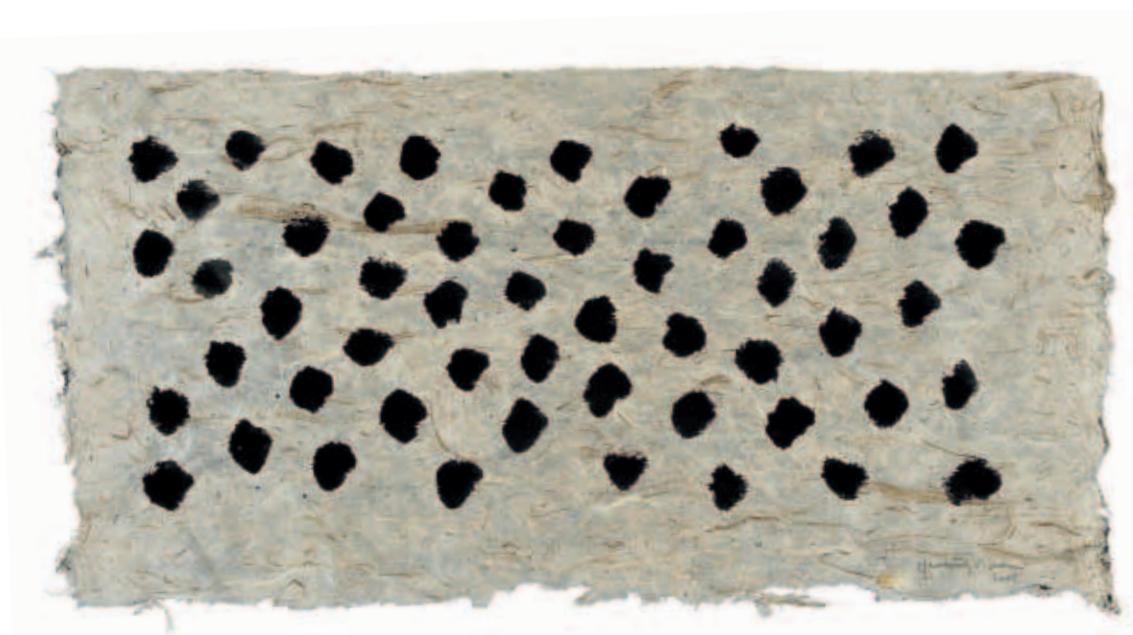
361, *Sin título*, 2002  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (15,5 × 32,3 cm)



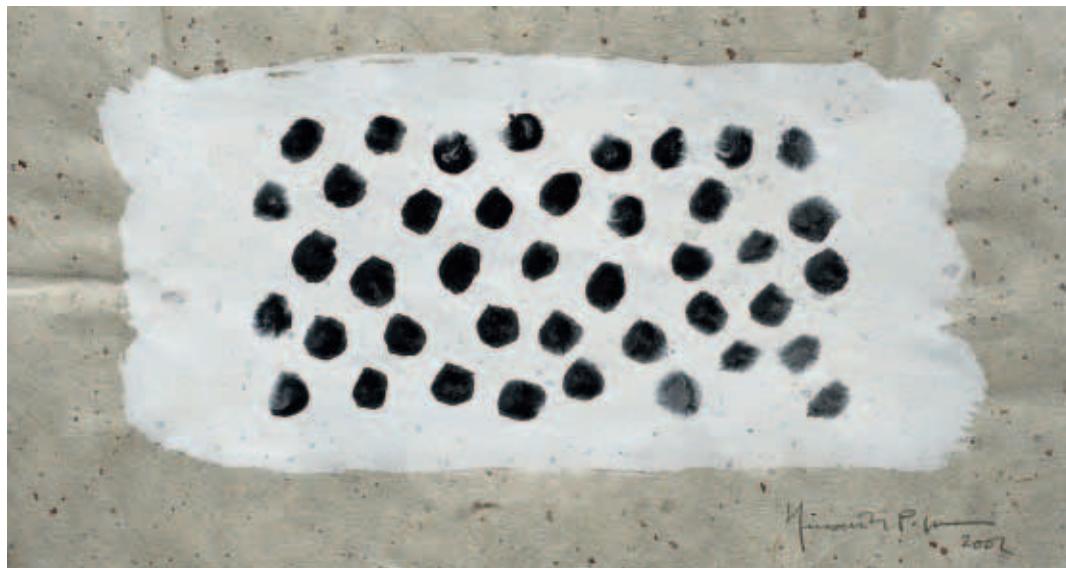
362, *Sin título*, 2002  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (24,3 × 39 cm)



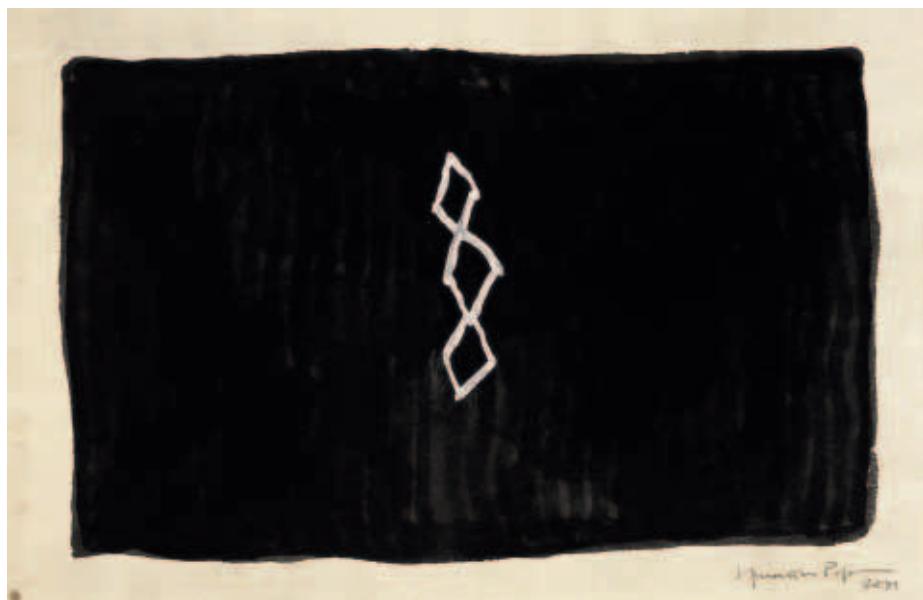
363, *Sin título*, 2002  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (29 × 48,3 cm)



364. *Sin título*, 2002  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (35 x 68 cm)



365. *Sin título*, 2002  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (17 x 32 cm)



366. *Sin título*, 2001  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (25 x 38 cm)



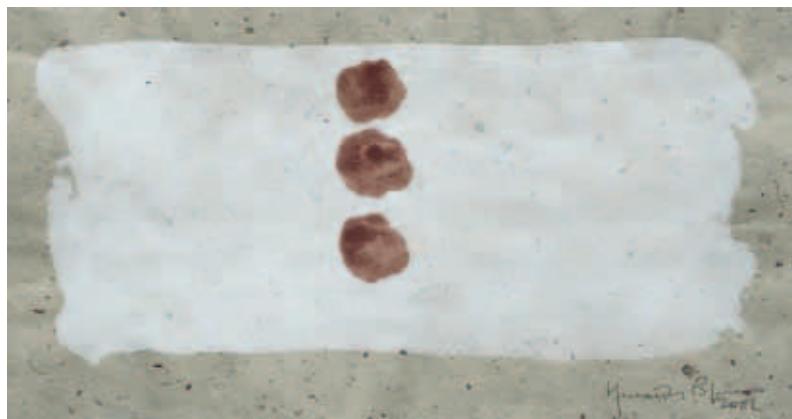
367. *Sin título*, 2002  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (19,5 x 24,2 cm)



368. *Sin título*, 2002  
GOUACHE Y ÓLEO SOBRE PAPEL JAPÓN (12,8 × 34,5 cm)



369, *Sin título*, 2002  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (34,5 x 34 cm)



370, *Sin título*, 2002  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (16,7 x 31,6 cm)



371. *Sin título*, 2002  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE CARTÓN (22 x 31,5 cm)



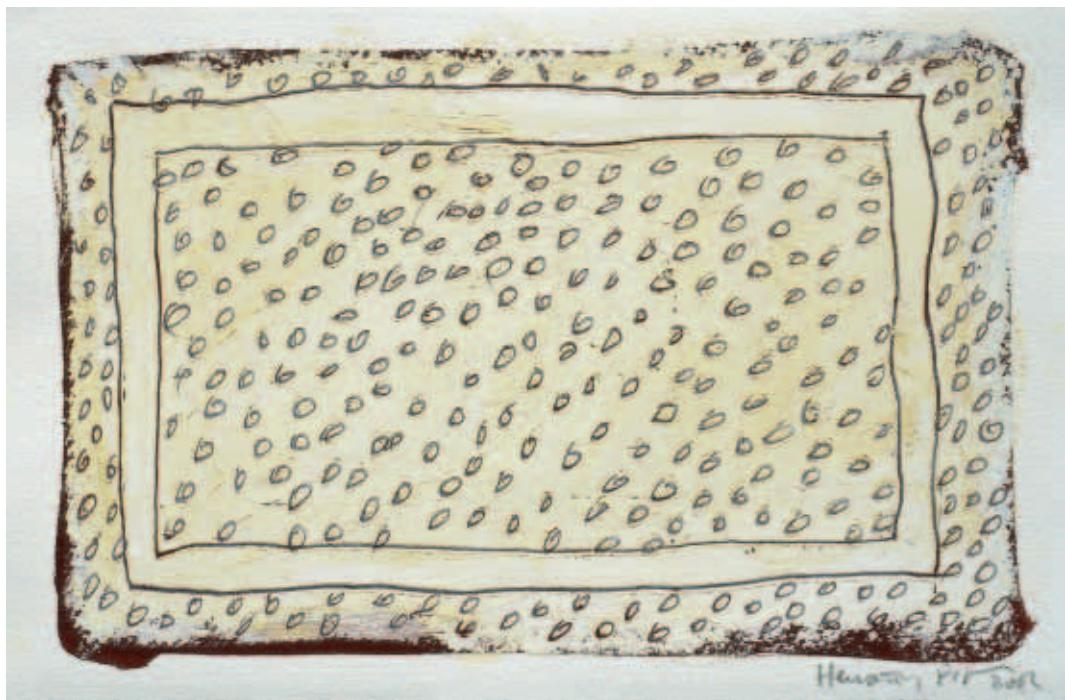
372. *Sin título*, 2002  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (34 x 33,5 cm)



373. *Sin título*, 2002  
GRAFITO, GOUACHE Y ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (16,5 × 25,2 cm)



374. *Sin título*, 2002  
GRAFITO, GOUACHE Y ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (16,6 × 25,3 cm)



375, *Sin título*, 2002  
GRAFITO, GOUACHE Y ÓLEO SOBRE PAPEL ARCHES (16,7 x 25,5 cm)



376. *Sin título*, 2002

GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (17,2 x 30,8 cm)



377. *Sin título*, 2002

GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (17 x 31 cm)

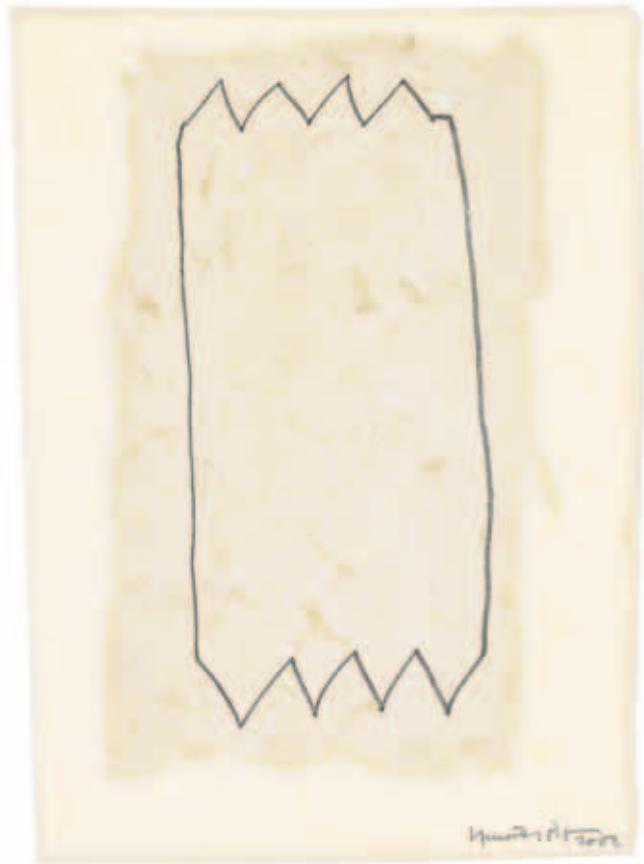


378. *Sin título*, 2002  
GOUACHE SOBRE PAPEL JAPÓN (15,7 x 30,6 cm)

“MIS OBRAS SON TODO EN EL MISMO MOMENTO.”

• • •

“MY WORKS ARE EVERYTHING AT ONCE.”

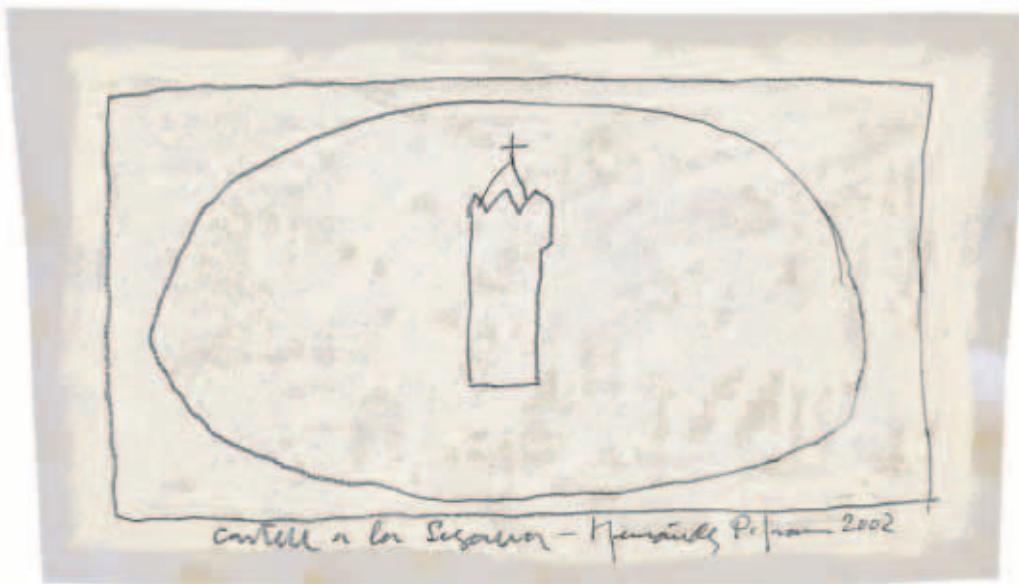


379, *Sin título*, 2002  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL (24,7 x 18,2 cm)

“ME EMOCIONA EL CAMPO DESÉRTICO,  
ÁRIDO Y ASCÉTICO DE LOS MONEGROS.”

• • •

“I GET VERY MOVED BY THE ARID, ASCETIC  
AND DESERT-LIKE LANDSCAPE OF LOS MONEGROS.”



380. *Castell a la Segarra*, 2002  
GRAFITO Y ÓLEO SOBRE PAPEL (22 x 37,5 cm)

Página siguiente: *El marco acota la curva del camino*, 2001  
ÓLEO SOBRE LIENZO (165 x 216 cm)  
Colección Pérez Segovia.  
(Santa María de Bujedo, Burgos)







JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN  
(1931, Barcelona)

- 1945-1947** Alumno de la Llotja, Escuela de Artes y Oficios de Barcelona.
- 1952-1956** 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.
- 1955-1956** Celebra la primera exposición individual en el Museo Municipal de Mataró, presentada por Rafael Santos Torroella.  
Participa en diversas exposiciones. Esquematiza su expresionismo, que comienza a manifestar una preocupación por los volúmenes, gusto por la sobriedad y clara intención de ordenar los elementos.
- 1957-1958** Premio de la Dirección General de Bellas Artes, Exposición Nacional de Alicante.  
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.  
Segundo premio de pintura *Peintres Résidents*, 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.
- 1960** Primer premio de pintura *Primer Salón de Jazz*, Granollers.  
Le encargan los decorados para *Medea Encantadora* de José Bergamín, estrenada en 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 Métras de Barcelona y son galardonadas, en 1965, con el premio "Maribor" en la VI Bienal Internacional del Grabado de Ljubljana.
- 1966-1967** 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. 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.

- 1970** Premio de la redacción *Vijesnik u Srđedu* de Zagreb, en la II Bienal Internacional de dibujo de Rijeka.
- 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.
- 1974** Para *Les Estampes de la Cometa* de la Editorial Gustavo Gili, realiza la carpeta de aguafuertes y aguatintas Escala 1.100.
- 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 de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona.
- 1979** El Cabinet des Estampes del Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra, presenta la exposición y el catálogo razonado de su obra gráfica, *Hernández Pijuan. L'Œuvre gravé*. Prólogo de Charles Goerg.
- 1980** La trama de pinceladas minuciosamente superpuestas se va abriendo, dejando vibrar el color de las capas inferiores. Forma parte de la comisión de actividades de la Fundación Miró de Barcelona
- 1981-1984** Premio Nacional de Artes Plásticas. La pincelada se abandona a la inmediatez. Recorridos a base de pequeñas manchas que establecen naturales trayectos visuales. La mirada al 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 las plantas y flores, que concentran todas las sensaciones y a menudo nos hablan en voz baja. 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 Cruz 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 *Escola 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 Montjuich, Barcelona.

**1991** El Museo de Bellas Artes de Bilbao presenta y cataloga diez años de creación gráfica: Obra Gráfica 1980-1990.

**1992** A partir de 1987, se puede decir que 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, Monterrey (México).  
Realiza un techo/mural para el “Aula Ramón y Cajal” de la Universidad de Barcelona.

**1993-1994** 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. 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.

- 1995** Las obras de este periodo participan de una estética característica de sus últimos años, en la que 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.
- 1996** Pinta un mural para la iglesia de Santa María de Castelldefelde por encargo del “Servei del Patrimoni Arquitectònic Local” de la Diputació de Barcelona. Es elegido académico 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 del Credito Valtellinese” de Milán y posteriormente en el “Frankfurter Kunstverein”, Frankfurt.
- 2000-2001** Retrospectiva de dibujos en el museo “Rupertinum” de Salzburgo, 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.
- 2002-2004** La Fundación Museo del Grabado Contemporáneo de Marbella presenta y cataloga once años de creación gráfica: *Obra Gráfica III (1991-2002)*. Realiza un techo / mural para la nueva Sala de Gobierno del Ayuntamiento de Barcelona titulado “Núvol en forma de malla per l’Ajuntament de Barcelona”. El Museu d’Art Contempòrani de Barcelona, Macba, presenta la exposición retrospectiva, *Volviendo a un lugar conocido. Hernández Pijuan 1972-2002*. Exposición que itineró por el Musée d’Art et d’Histoire de Neuchatel; la Kontnshalle Malmö, Malmö y en la Galleria Comunale d’Arte Moderna de Bolonia

**JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN**  
(1931, born in Barcelona)

- 1945-1947** Student at La Llotja, fine arts and technical school in Barcelona.
- 1952-1956** Student of the Barcelona art school Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi.
- 1953** Takes part in collective exhibitions for the first time, with works that have an expressionist style and an existential resonance.
- 1955-1956** Holds his first solo exhibition in the Mataró municipal gallery, presented by Rafael Santos Torroella.  
Participates in several exhibitions. Sketches his expressionism, which begins to reflect an interest in volumes, a sobriety in its approach and a clear intention of ordering the elements
- 1957-1958** Winner of the *Dirección General de Bellas Artes* prize at the National Exhibition in Alicante.  
Time spent living in Paris gives him direct experience and a personal interpretation of *art informel*.  
Studies engraving and lithography at the Ecole des Beaux-Artes, Paris.  
Second prize for painting *Peintres Résidents*, Cité Universitaire, Paris.  
Returns to Barcelona, and after an exhibition in the Syra Gallery, embarks on a phase of action painting, featuring contrasts and violent explosions, with predominant use of blacks and whites.
- 1960** First prize for painting *Primer Salón de Jazz*, Granollers.  
Commissioned to design the set for the play *Medea Encantadora* by José Bergamín, for its opening in Barcelona.
- 1964-1965** Creates a series of five lithographs which the publisher Gustavo Gili uses to begin the new collection *Les Estampes de la Cometa* which are exhibited in the same year at the René Mètras Gallery in Barcelona and are awarded the Maribor prize in the VI International Engraving Biennial in Ljubljana, 1965.
- 1966-1967** The new series of lithographs *Las Celdas* wins an award in the 1st International Engraving Biennial in Krakow. The artist's drawing stroke now turns into a geometrical and anatomical element. He is becoming more and more interested in empty space, in the relationship between the space and the objects around it. He gravitates towards still life works, incorporating a section of an apple, an egg or a cup. Generally isolated, these objects give the space a metaphysical dimension.

- 1970** Prize from the publication *Vjesnik u Srijedu*, Zagreb, in the II International Drawing Biennial of Rijeka.
- 1972** Taken as a whole the decade of the 1970s sees him progressively discover new dimensions in his painting based on the theme of landscape. First a ruler appears, and space measured by the millimeter. Then, from the experience of real landscape, the fiction of perspective is accentuated through textures, gradations, etc.
- 1974** For *Les Estampes de la Cometa* from the publisher Gustavo Gili, he creates the series of etchings and aquatints Escala 1.100.
- 1976** Studies of colour, light and movement in delimited space within a landscape. The lithograph series *Proyectos para un paisaje* published by Grupo 15 of Madrid, as well as the ten etchings that he creates in 1977 for La Polígrafa of Barcelona are fragmentary visions of near-monotone landscapes, with the notion of colour having moved into the atmosphere. He is appointed as teacher at the art school Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi, Barcelona.
- 1979** The Cabinet des Estampes at Geneva's Musée d'Art et d'Histoire, presents an exhibition and fully-documented catalogue of the artist's graphic work, *Hernández Pijuan. L'œuvre gravé*. Prologue by Charles Goerg.
- 1980** The network of carefully-superimposed brushstrokes begins to evolve, causing the colour of the layers beneath to vibrate. Member of the Activities Committee of the Fundación Mirò, Barcelona.
- 1981-1984** Awarded the Premio Nacional de Artes Plásticas. The brushstroke is abandoned in favour of immediacy. Journeys based on small spots that establish natural visual routes. The view of the landscape is configured as a movement from the general to the particular, from the reference to large modulated or vibrating surfaces, to the allusion to plants and flowers, which concentrate all feelings and at times speak to us softly. He begins to work on the cypress trees series. Directs one of the contemporary art workshops at the Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- 1985** Awarded the civil honour Creu de Sant Jordi by the Generalitat de Catalunya.
- 1986-1987** Directs: one of the contemporary art workshops in Las Palmas, Canary Islands; one of the painting workshops at Escola Eina in Barcelona. Invited to take part in the Workshop-Art Triangle, Barcelona.

- 1988-1989** Completing the doctoral thesis *Pintura i Espai: una experiència personal*. The artist is Professor of Painting at the Faculty of Fine Arts, University of Barcelona.
- 1990** Creates two murals for the Palau Sant Jordi covered stadium in the Olympic complex at Montjuïc, Barcelona.
- 1991** The Museo de Bellas Artes, Bilbao presents and catalogues ten years of graphic work: *Obra Gráfica 1980-1990*.
- 1992** From 1987 onwards, his works can be described as more synthetic, beginning to build up a series of constants and characteristic features of his own language, but also including new aspects, with the tension between drawing and painting being perhaps the most important of these.  
The artist holds an exhibition at the Centre Cultural Tecla Sala in L'Hospitalet de Llobregat, entitled *Pinturas 1972-1992*.  
He directs one of the painting workshops at Arteluku in San Sebastian.  
Acting Dean of the Faculty of Fine Arts at the University of Barcelona.
- 1993** The exhibition *Espacios de Silencio. 1972-1992* is held at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, and at the Museo de Monterrey, Monterrey (Mexico).  
The artist paints a ceiling/mural work for the Aula Ramón y Cajal at the University of Barcelona.
- 1993-1994** In the 1990s, the dominance of colour in his work once again becomes virtually complete and the lattice appears, closing the window or door which had formed an open passage from the inside to the outside in the 1980s. He begins to deal with memory, not from a nostalgic point of view but in terms of "creation" and of the "feeling" that moves him to look for new outlets for his creative yearning. Dean-elect of the Faculty of Fine Arts at the University of Barcelona.
- 1995** The works of this period share an aesthetic that is characteristic of his most recent years, with density and the way of working with the material on the canvas as the main features, along with the drawing of outlines. Furrows, paths and mountains are symbols that make up his personal landscape, which he turns into reality from the starting point of his painting experience.
- 1996** He paints a mural for the church of Santa María in Castelldefels commissioned by the Local Architecture Heritage Service of the provincial authority Diputación de Barcelona.  
Elected as a member of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, in Madrid.
- 1998-1999** *Sentimiento de paisaje. 1976-1998*, a touring exhibition, is presented at Milan' Credito Valtellinese Gallery in the

Refettorio delle Stellini, and afterwards at the Frankfurter Kunstverein, Frankfurt.

**2000 - 2001**

Retrospective exhibition of drawings in the Rupertinum Museum in Salzburg, Austria. The artist becomes a permanent fellow of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, Madrid. He participates in the Spanish Ministry of Foreign Affairs's Suite Europa project, held to coincide with the Spanish Presidency of the European Union.

**2002 -2004**

The Fundación Museo del Grabado Contemporáneo, Marbella, presents eleven years of graphic creation, as an exhibition and catalogue: *Obra Gráfica III (1991- 2002)*. The artist creates a ceiling/mural work for the chambers of the Barcelona City Council entitled *Núvol en forma de malla per l'Ajuntament de Barcelona*. The Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA, presents the retrospective exhibition, *Volviendo a un lugar conocido*. Hernández Pijuan 1972-2002. The exhibition tours to the Musée d'Art et d'Histoire, Neuchatel; the Kontnshalle Malmö, Malmo and the Galleria Comunale d'Arte Moderna in Bolonia.



Barcelona, 2003

**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 Mètras, Barcelona.
- 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.  
Galería Caldeano, Zaragoza.
- 1968 Forum Stadpark, Graz, obra gráfica.  
Sala Gaspar, Barcelona.
- 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 Mètras, Barcelona.
- 1974 Galería Val i 30, Valencia.  
Galerie Eva Callejo Spirer, Ginebra, obra gráfica.  
Galerie Arta, Cinebra.  
Galería Iolas Velasco, Madrid.
- 1975 Galería 42, Barcelona, obra gráfica.  
Galerie Semiha 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 Semiha Huber, pintura;  
Galerie Eva Callejo, obra sobre papel.  
FIAC, París, Grupo Quince, obra gráfica.  
ARTEXPO, Barcelona, Grupo Quince, obra gráfica.  
Sala Libros, Zaragoza.

- 1977 Galería Cà nem, Castellón.  
 Galerie Gabriele von Loeper,  
 Hamburgo, obra sobre papel.  
 ARTEFIERA, Bolonia. Grupo Quince, obra gráfica.  
 Grupo Quince, Madrid, obra gráfica.  
 Galería Val i 30, Valencia.  
 Galerie Callejo & Monod, Ginebra.
- 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 de obra gráfica.  
 Galerie Cramer, Ginebra, obra gráfica.  
 Galerie Nabega, Auvernier, obra sobre papel.  
 Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.  
 Sala Libros, Zaragoza.  
 "Art 10'79" Basilea, Galería Joan Prats.
- 1980 Galería Academia, Salzburgo.  
 Sa Pleta Freda, Son Servera, Mallorca.  
 Galerie G. de May, Lausana.
- 1981 Galerie Kornfeld, Zurich.  
 Galería Joan Prats, Barcelona.  
 Galería Uno, Cadaqués.  
 Espai Roca, Sabadell.  
 Sala Libros, Zaragoza.  
 Colegio de Arquitectos de Aragón, Zaragoza,  
 obra de 1970-1981.  
 Guild Gallery, Nueva York.  
 Yamaguchi Gallery, Osaka, obra gráfica.
- 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, París, Galería Joan Prats.  
 Galerie Calart, Ginebra.
- 1983 Joan Prats Gallery, Nueva York.  
 Galería Yerba, Murcia.  
 Galería 3 i 5, Girona.  
 Galería Els Setze, Martorell.  
 Museu d'Art Contemporani, Ibiza,

obra gráfica 1977-1983.

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, Aubernier.

Galerie Calart, Ginebra.

1985 Joan Prats Gallery, Nueva York.

Sala Caixa de Barcelona, Barcelona.

Galería Joan Prats, Barcelona.

Sala Luzán, Zaragoza.

1986 Artgràfic, Barcelona, obra gráfica.

Chicago International Art Exposition, Chicago.

Galería Joan Prats, Barcelona.

Galerie Numaga, Auvernier.

Galerie Calart, Ginebra.

Joan Prats Gallery, Nueva York.

River Gallery, West Port, Connecticut.

1987 Flanders Contemporary Art, Minneapolis, Minn.

River Gallery, West Port, Connecticut.

Michel Dunev Fine Arts, San Francisco.

ARCO, Madrid. Galería Joan Prats, Barcelona.

Galería Altair, Ciudad de Mallorca.

Espais, Centre d'Art Contemporani, Girona.

Galería Sebastià Petit, Lleida.

Art Gallery Tàpies, Kobe, obra gráfica.

1988 Joan Prats Gallery, Nueva York.

Centre Municipal de Cultura, Alcoy.

Caixa d'Estalvis Provincial d'Alacant, Alicante.

ART KÓLN, Colonia. Galería Joan Prats, Barcelona.

1989 Galería Joan Prats, Barcelona.

Galerie Numaga, Auvernier.

Galerie Calart, Ginebra.

Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

Casa Municipal de Cultura, Avilés.

Galería BAT, Madrid, obra gráfica.

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, Tokyo.

Museo de Bellas Artes, Bilbao,

obra gráfica 1982-1991

- 1992 Studio G-7, Bolonia.  
 Galerie Renos Xippas, París.  
 Centre Cultural Tecla Sala, L'Hospitalet de Llobregat,  
 Pintura 1972-1992.  
 Art Gallery Tàpies, Kobe.  
 EXPO'92, Sevilla. Pabellón de Cataluña.
- 1993 *Espacios de silencio, 1972-1992*. Museo Nacional  
 Centro de Arte Reina Sofía, Madrid y Museo de  
 Monterrey, Monterrey. México.  
 Galerie Numaga, Auvernier.  
 Galerie 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 Treze, Ventalló, Girona.  
*Sensación y Lugar. 1983-1993*, itinerante  
 por 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.  
*Memoria de paisaxe*. Sala de exposiciones Isaac Díaz  
 Pardo. Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela.  
*Noticia d'un paisatge*, Museu Comarcal  
 del Maresme, Mataró.  
 Galerie Renos Xippas, Paris.
- 1995 Galería Soledad Lorenzo, Madrid.  
 Galería Altzerri, San Sebastián.  
*Hernández Piñan. Recorrido 1958-1995*, Fundación  
 Marcelino Botín, Santander.  
 Obra Gráfica, Sala de exposiciones del Museu  
 de la Ciutat, Casa Polo, Vila-Real, Castelló.
- 1996 Art Gallery Tapies, Kobe, obra de pequeño formato.  
 Galerie Renata Bender, Munich.  
*Papers*, Galería Charpa, Valencia.  
*Repetir la mirada*, Sala de exposiciones Banco  
 Zaragozano, Zaragoza.  
*Hernández Piñan. Paisatges essencials*. Sala de exposiciones de la Fundació Caixa de Manresa, Manresa.  
 Galerie Renos Xippas, Paris.
- 1997 Galerie Academia, Salzburgo.  
*Terres de Ponent*, Espai Guinovart, Agramunt.  
 Galería Joan Prats, Barcelona.
- 1998 *El jardín*. Galería Estiarte, Madrid, obra gráfica.  
*Sentiment de paisatge 1972-1998*. Exposición

itinerante por el Refettorio delle Stelline.

Galería del Credito Valtellinese, Milán

y Frankfurter Kunstverein, Frankfurt.

Galerie Renate Bender, Munich.

Centre Cultural Pelaires, Palma de Mallorca.

Galerie Xippas, París.

- 1999 Galería Marisa Marimón, Ourense.  
Galería Lekune, Pamplona.  
Frankfurter Kunstkabinett, Frankfurt.  
Galería Van der Voort, Ibiza.  
Gallery Lutz and Thalmann, Zurich.  
Centro Cultural Cajastur. Palacio de Revillagigedo, Gijón.
- 2000 *Dibujos 1972-1999*. Rupertinum Museum, Salzburg.  
*El sonido de Paisaje*. Galerie Academia, Salzburg.  
Obra sobre papel, Renata Bender Gallery, Munich.  
Galería Soledad Lorenzo, Madrid.  
Obra sobre papel. Centre Jujol-Can Negre,  
Sant Joan Despí.  
*El sonido de Paisaje*. Galería Anna d'Ascanio, Roma.  
Galería Cyprus. Sant Feliu de Boada.  
Obra sobre papel. Frankfurter Kunstkabinett, Frankfurt.  
*El sonido de Paisaje*. Baukunst Gallery, Colonia.  
Obra Gráfica. La Caja Negra, Madrid.  
*Blanca*, Sala de exposiciones Verónicas, Murcia.  
Galería Xippas, Paris.
- 2001 Galería Colón XVI, Bilbao.  
Ramis Barquet Gallery, Nueva York.  
Art Bruxelles, Bruselas. Galería Academia de Salzburg.  
Galería Joan Prats y Artgràfic, Barcelona.  
Galerie Freihausgasse der Stadt Villach,  
Villach, Austria.
- 2002 Capella de Sant Corneli, Cardedeu  
Galerie Dittmar, Berlin. Obra sobre papel  
Galerie Academia, Salzburg.  
*Caminar en l'espai*, Sala de Arte Josep  
Bages-Torre Muntadas, El Prat de Llobregat  
Centre Cultural Pelaires, Palma.  
Gallery Lutz and Thalmann, Zurich.  
Galería Van der Voort, Ibiza  
*Micus dialógo con Hernández Pijuan*. Espacio  
Eduard Micus, Ibiza.  
*Obra gráfica III (1991-2002)*. Fundación Museo  
del Grabado Contemporáneo, Marbella.  
Baukunst Gallery, Colonia  
*Detrás del ciprés está la montaña*. Galería Soledad  
Lorenzo, Madrid.  
Cal Talaveró, Verdú.  
Park Ryu Sook Gallery, Seúl, Corea.

- 2003 *Volviendo a un lugar conocido... Hernández Pijuan 1972-2002*, exposición retrospectiva en el Museu d'Art Contemporàni de Barcelona, Macba, que itinera por el Musée d'Art et d' Histoire de Neuchatel; la Kontnshalle Malmö, Malmö y en la Galleria Comunale d'Arte Moderna de Bolonia  
 Galleria Spirale Arte, Milán  
*Obra sobre papel*. Kaj Forsblom Gallery, Helsinki  
*Obra Gráfica*. Gertsev Gallery, Moscú  
*Obra sobre papel*. Gallery Lutz and Thalmann, Zurich  
*Hernández Pijuan. Óleos y dibujos*. Fundación Duques de Soria, Centro Cultural Palacio de la Audiencia, Soria  
*Obra sobre papel*. Galería Fúcares, Almagro  
 Galerie Renate Bender, Munich  
 Galería Rafael Pérez Hernández, Madrid

#### MUSEOS Y COLECCIONES PÚBLICAS

Atlanta Museum. Georgia. U.S.A.  
 Ayuntamiento de Barcelona.  
 Ayuntamiento de Palma de Mallorca.  
 Ayuntamiento de Miengo, Cantabria.  
 Biblioteca Nacional, Madrid.  
 Banco di Lavoro, Madrid.  
 Brooklyn Museum. U.S.A.  
 Cabinet des Estampes, Ginebra.  
 Caja de Ahorros de Asturias, CajAstur, Oviedo.  
 Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza.  
 Ciudad Bolívar, Colombia.  
 Col·lecció d'Art "Sa Nostra", Palma de Mallorca.  
 Colección de Arte Caja Madrid, Madrid.  
 Colección de Arte Contemporáneo Fundació "La Caixa", Barcelona.  
 Colección de Arte del Siglo XX,  
 Museo de la Asegurada, Alicante.  
 Colección Arte Contemporáneo, Madrid.  
 Colección de Arte Contemporáneo Consorcio  
     del Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela.  
 Colección Banco Santander Central Hispano, Madrid.  
 Colección Banco Zaragozano, Zaragoza.  
 Colección Banco de España, Madrid.  
 Colección Caja de Ahorros Municipal de Burgos, Burgos.  
 Colección de The Chase Manhattan Bank, Nueva York.  
 Colección Diputación de Granada, Granada.  
 Colección Iberia de Arte "El Aire", Madrid.  
 Colección Fundesco, Madrid.  
 Colección Fundació Museu d'Art Contemporàni,  
     Barcelona.  
 Colección Fundación Juan March, Madrid.  
 Colección Fundació CaixaManresa, Manresa.

Colección Municipal. Ayuntamiento de Miengo,  
Cantabria.  
Diputación Provincial de Cáceres, Cáceres.  
Fons d'Art de la Fundació Eina, Barcelona.  
Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya.  
Fondation d'Art Moderne Grand-Duc Jean,  
Luxemburgo.  
Fundación Antonio Pérez, Cuenca.  
Fundación Coca Cola, España.  
Fundación Santa María de Bujedo, Santa Cruz  
de Juarros, Burgos.  
Kunstmuseum Leverkusen, Alemania.  
Kunstmuseum, Lodz. Polonia.  
Kunstmuseum Lütlich, Bélgica.  
Ministerio de Fomento, Madrid.  
Moderna Galerija, Ljubljana.  
Morgan's Paint Foundation, Bolonia.  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.  
Museo de Lieja, Bélgica.  
Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.  
Museo Nacional de Cracovia, Polonia.  
Museo de la Diputación Foral de Alava.  
Museo Salvador Allende, Santiago de Chile.  
Museo de Villafamés, Castellón de la Plana.  
Museo de Bellas Artes, Bilbao.  
Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.  
Museo de Torrelaguna, Madrid.  
Museu d'Art Espanyol Contemporàni,  
Fundación Juan March, Palma de Mallorca.  
Museu dels Països Catalans. Banyoles, Girona.  
Museo de la Asociación Canaria de Amigos  
del Arte Contemporáneo, Tenerife.  
Museu d'Art Contemporàni de Barcelona,  
MACBA, Barcelona.  
Musée D'Art et D'Histoire, Ginebra.  
Museum der Stadt Villach, Austria.  
Nueu Galerie der Stadt Linz-Wolfgang Gurlitt  
Museum, Linz.  
Patrimonio Nacional, Madrid.  
The Museum Of Contemporary Art, Helsinki.  
The Metropolitan Museum, Nueva York. U.S.A.  
The Museum of Modern Art, Nueva York. U.S.A.  
The Bayer Foundation in America,  
Nueva York. U.S.A.  
The Baltimore Museum of Art, U.S.A.  
The Houston Fine Art Museum, U.S.A.  
Umetnostna Galerija. Slovenj Gradec, Eslovenia.  
Union Banques Suisse, Lausanne.



ESTE CATÁLOGO DE  
**JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN**  
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL DÍA 27 DE JULIO DE 2003,  
FESTIVIDAD DE SAN PANTALEÓN,  
ABOGADO CONTRA LA LANGOSTA,  
EN LOS TALLERES DE ARTEGRAF, MADRID

