

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN
HOMENATGE

Facultat de Belles Arts

LES ARTS I ELS ARTISTES

·11·



UNIVERSITAT DE BARCELONA



JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN
HOMENATGE

FACULTAT DE BELLES ARTS

LES ARTS I ELS ARTISTES

· 11 ·



Estudi de Barcelona. 2002.

UN DIÀLEG OBERT AMB ELS TEXTOS I TRACES
QUE JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN HA LLEGAT A LA UNIVERSITAT

VERS UNA AUTONOMIA DE L'ESPAI EN PINTURA

Enmig de les pràctiques informalistes, neofiguratives, conceptuals i polítiques, de la Catalunya dels anys seixanta, Pijuan no trobava un context artístic avesat als llenguatges restrictius que necessitava i es veié obligat a imposar-se el salt des d'uns primers treballs de fort tall expressiu cap a la configuració d'un ordre visual personal, que el permetés formular-se un camí de llibertat en la pintura. Fins que Joan H. Pijuan s'adonà que la seva «autèntica matèria era l'espai mateix de la pintura» havien de passar anys de recerca en solitari. Com ell mateix explicà, en aquella època de generalitzats furors informalistes, «no volia pintar galàxies, xocs a l'espai que no coneixia, que no vivia, se'm fa necessari recuperar el quotidià» i, el 1967, decideix fer-ho abocant-se a la confecció d'uns particulars bodegons conceptuals, amb la voluntat d'«incorporar la

icona amb objectes molt purs, amb irradiació d'aïllament i la sensació de cosa íntegra, exacta, per donar suport al buit monocrom en què se situen». Aquestes icones eren primer objectes arrodonits dels quals emana una tensa perfecció (ous, vasos i pomes), i després, eines de treball com tisores i regles sobre espais mil·limetrats que, a poc a poc, li obren camí cap un esperit alliberat de les contingències de la representació i, en canvi, ja des d'aleshores molt compromès amb un sentit estructural i sever de l'anàlisi del real, decididament aplicat a l'extracció de purs registres pictòrics. En incorporar un element de tall, com les tisores, «fa que el fons es converteixi en tema», i s'acosta així a les tesis de l'«espai figura» desenvolupades pels principis del Grup Espacialista milanès dels anys cinquanta. La descripció que donarà el mateix artista al cap d'uns anys –en la seva tesi doctoral– de la funció que tenien aquests objectes en la tela és significativa per entendre com s'anava gestant la seva comprensió espacial de la pintura. Aquests objectes «actuaven a mode d'acotacions o referències d'aquest espai», de manera que «prefiguraven l'espai com a objecte mateix del quadre».

L'artista es deixa portar, d'aquesta manera, per una «inclinació cada cop més forta per les superfícies buides i pels espais deserts, per la relació entre els objectes i aquests espais», en estreta solució de contigüitat. L'objecte, el signe o la línia, funcionen en un mateix pla d'igualtat que l'espai que els acull, trencant així amb la convenció de

fons-figura, com a senyals emergint del propi buit responsable de donar-les-hi forma, clar testimoni d'una preocupació espacialista que buscava el seu sentit en la realitat autònoma de la pintura. Aquesta entesa de la pintura com a desert solcat per motius que emergeixen d'ella mateixa, fa que vagi creixent la seva admiració personal per artistes com Giorgio Morandi, Bram van Velde o Lucio Fontana, artistes que Joan H. Pijuan sovint citava i que, com ell, van trobar noves vies per a la negació de l'espai fals del quadre il·lusionalista tradicional, en la recerca d'una elementalitat íntima i del «fer art sense quasi res» que admirada sobretot en Fontana.

Artistes tots tres estilísticament difícils d'encasellar que han acomplert una funció important en la història de la pintura ja que, per sobre de la distància d'èpoques i països a què van pertànyer, els va caracteritzar una similar perseverança en els processos reduccionistes, en treballar amb una gran economia de repertoris formals, i en tornar i retornar sobre aspectes que tenien ben a mà amb el propòsit de redescobrir quelcom ignot en cada acte pictòric, lliurats de ple a una fructífera reinvençió del sorgiment fenomenològic del color sobre la tela. I tots ells, també com Pijuan, calmats i circumspectes, allunyats del superflu i respectuosos amb la reiteració com una forma transcendent de regnar en l'espai de la pintura. Actitud de fons que Pijuan compartirà al llarg de la seva trajectòria artística a causa del seu primordial interès a deixar entreveure el

propi fer-se de la pintura, explorant-ne direccions possibles que el van anar implicant en una transformació del llenguatge pictòric conduït per clares aspiracions de rigorosa unitat espacial i d'estret diàleg amb una honesta realitat del quadre per sobre de fàcils evocacions del món exterior. Aspectes en els quals també s'havien fonamentat els seus admirats pintors.

D'aquí que la seva tesi doctoral, dirigida pel doctor José Milicua, que va llegir a la Facultat de Belles Arts de Barcelona el febrer de 1988, fos dedicada a la «Pintura i espai: una experiència personal». Se'n desprèn la manera com Pijuan aniria descobrint en el fet artístic mateix quelcom que els estudis acadèmics a Llotja (on havia ingressat la tardor del 1945) i més endavant a l'Escola Superior de Belles Arts (1952-56), no li havien proporcionat. En allò que l'artista buscava, havien estat més estimulants els rigors apresos, per afinitat, de l'observació de les severitats en la pintura històrica en les seves continuades immersions en els museus d'Espanya i l'estranger, rigors que va tenir l'oportunitat d'experimentar i aplicar a la tasca de compaginador que va exercir, durant els anys seixanta, al diari *El Noticiero Universal*, on va introduir una important racionalització en l'organització espacial de les seves pàgines.

Quan arriba a la Facultat, en aquells mateixos anys setanta en què havia anat començant a definir les bases del seu discurs artístic, Pijuan ja se sent un defensor acèrrim

de la pintura com a lloc concret d'exploracions del suport i les seves oscil·lacions textuais, cosa que el va situant en una posició rellevant en l'art espanyol de la segona meitat del segle XX, en aconseguir arribar a una síntesi important: aparta el paisatge del reconeixement de temes o motius i l'identifica amb la mirada que el pensa, que el palpa, com a territori tensionat per mil·limètrics moviments de la visió espacial. Un paisatge implicat amb una percepció integral de l'espai, no de les coses que s'hi veuen, sinó de l'home que el recorre i de com el cervell és capaç de redimensionar-lo de nou, elusivament, per convertir-lo en pura pictoricitat obtinguda a partir d'un nou concepte topogràfic de la pintura. Com bé ho definia a la revista *Destino* el crític Rafael Santos Torroella, el 1979, «no des del paisatge mateix, sinó en direcció cap a ell; això és, com atraient-nos vers ell, abans de ser devorat per discursives o voraces mirades, vers el que, en constituir la seva essència, és inesgotable en ell: espai, àmbit, dimensió, terra, vegetació o llum, aquesta en permanent diàleg amb l'ombra».

Podríem, doncs, concloure que hi ha en Pijuan un «naturalisme d'afecte, més que de visió», com una entitat espiritual complexa, a la qual s'havia referit en alguna ocasió Deleuze. Si fem un exercici de retrocés en el temps, des de l'arbre barroc que Zurbarán extrau de la seva terra extremenya, tractat de forma certa, sincera i identificable, fins a l'arbre-signe que Pijuan dibuixava solitari i totalment aïllat en les seves pintures inicials pres, com ell volia,

a mode d'«unitat de mesura, com a element de proporció i perspectiva» d'una nova forma de paisatge, hi ha una llarga distància històrica. Però podríem advertir-hi un paral·lelisme conceptual en la imatge metafòrica de solitud, en el serè i ascètic silenci que podrien haver heretat tots dos pintors de sengles terres pròpies –l'extremenya el primer i la lleidatana el segon–, que tenen en comú el fet de ser «majestuosament modestes, d'una gravetat essencial, d'un hermetisme panteista, d'un sentir recatat, recollit i antiexhibicionista», que a l'entendre de Juan Antonio Gaya Nuño (en les *Pequeñas teorías de Arte*, publicades per Taurus el 1964), hauria marcat al pintor extremeño per sobre de la pròpia espiritualitat espanyola del moment, obrint-lo a una internacionalitat sense precedents. Aspectes totalment extrapolables a la necessitat d'«eliminació constructiva» que ja en els anys seixanta es plantejava com a meta Joan H. Pijuan, en la ineludible recerca de la potència estructural d'allò mínim conformada en la uniformitat àrida, compacta i sòbria de les terres catalanes d'interior.

El paisatgisme d'horitzó baix que Pijuan va reafirmar en el seu espai pictòric, té el particular interès d'haver estat traduït a grans camps de matèria-espai finament modulats per vibracions lumíniques, en els quals el color remou els espais fins a instal·lar-hi la seva pròpia força argumental. Pijuan entra, així, en contacte amb una nova entesa de l'espai pictòric de la contemporaneïtat, un espai de primers termes abordat i treballat com un espai total, que

l'acostaria a les exploracions internacionals de la pintura de «colour-field», de camps pictòrics tractats amb poca profunditat que, en el seu cas, no serà mai del tot autoreferencial, sinó un espai de plena significació naturalista que troba una radical forma de ser traduït a l'abstracció. «El paisatge retallat per la finestra adquireix la frontalitat del quadre, i aleshores únicament el color i la superfície que aquest ocupa és l'element d'imatge i d'expressió», reconeix l'artista en els seus escrits, de manera que el quadre actua com un aparell fenomènic que fon llunyania i proximitat, intimisme i camp obert, i és capaç d'enregistrar elements fisiconaturals, com els colors tenyits per la llum canviant, la humitat que porta el fred, el rodeig a la casa o el caminar cap a un lloc concret. La naturalesa com a acte científic i alhora sensible d'exploració, en la comprensió que l'espai no és tan sols un axioma estètic, sinó un axioma fisiològic i existencial, tal com Piet Mondrian hauria proposat desmarcant-se dels rígids conceptes abstracto-racionals en l'època de les primeres avantguardes.

Indiferent als cossos, als objectes, Pijuan elabora ordenacions sensibles de «natura» tan sols prement la massa pictòrica, avançant parsimoniosament dins seu i cap als marges. Aquests marges sempre replets de pintura tova allà detinguda, que sovint s'entretenia a dibuixar de nou tot generant una especial sintaxi de demarcacions dels límits que tancaven l'espai de la pintura, com autèntiques «rampes visuals» –tal com ell les denominava– amb el propòsit

que ajudessin a l'abordament perceptiu de l'obra. D'aquesta manera sembla voler situar l'espectador davant la pròpia «realitat» física de la superfície pictòrica, com a metàfora d'una inabastable «realitat» paisatgística esdevinguda pensament. Una obra de Pijuan fa entendre que la pintura és quelcom que, a més d'emanar directament de dins del suport, és també pensament que discorre en paral·lel al fet que el caminant mai pot retenir-ne una imatge única.

Això l'ha convertit en un topògraf de la pintura que sobreposa capes de records, que acumula dades del lloc, derivades dels ritmes i pauses acompanyats de l'emoció sensorial dels recorreguts en viu sobre el ben conegut terreny, àrid i enormement canviant, de la Noguera lleidatana (en especial de les terres de Folquer), però que també s'allarga fins al record d'infantesa de la materna Segarra lleidatana. Paisatges ambdós d'espais uniformes, extremadament plans i sobris d'elements, alternativament verds i grocs, que després l'artista reelabora un i altre cop al seu estudi, —en paraules seves— «tractant de veure-ho de la mateixa manera però amb una altra profunditat» que ja correspon exclusivament a la pròpia pictorialitat del quadre.

D'aquesta memòria acumulada de color-temps en fa ver la seva causa pictòrica durant quasi una cinquantena d'anys, en una pintura d'absències que convoca presències intangibles, alhora que plenament sentibles. Una pintura de representació cromàtica que, amb els mers colors, intenta captar les llums i ombres que corren, les transforma-

cions cromàtiques del camp, les oscil·lacions eòliques i tèrmiques, les mudables iridescències i els creixents grossors de les extenses planúries vegetals, fixades a la ment en forma d'exultants registres abstractes. En el llibre «Significació humana i pictòrica en els paisatges de Joan Hernández Pijuan», editat per Polígrafa l'any 1979, vaig voler deixar constància de la importància dels «programes» de paisatges dels quals l'artista es servia per retenir aquests «successos-color del camp». Unes personals cartes de color de què s'acompanyava per situar els fenòmens espacials, amb senyals de progressió, indicacions verbals de potència tonal o textural, que l'artista podia reprendre més tard com a punt de partida per a idees pictòriques a portar cap al quadre.

Les minucioses i espesses gradacions inicials de llums iridescents verds i violetes de meitat dels anys setanta, havien deixat pas en els poderosos quadres d'inicis del nou mil·lenni a unes pintures esgrafiades amb espàtula, a mode de monocromies impures llaurades que deixaven aparèixer la humitat interior. L'artista sovint confessava que el gravat, com a fecund aliat, li havia proporcionat, en les seves nombroses sèries realitzades en tallers d'obra gràfica a tot Espanya, unes pautes regeneradores per abordar aquesta pintura severa de superfície «sencera i sense fragmentacions». I, sens dubte, la seva obra impresa ha mantingut sempre aquesta qualitat que li sap atorgar un artista com ell, que l'utilitzà més aviat com a laboratori experimental de

la pintura, com a lloc de continuats qüestionaments que li proporcionaven nous coneixements i, derivat d'aquests, noves orientacions a emprendre en l'acte de pintar.

Per a molts artistes el gravat ha acabat sent un medi epigonal o simplement «reproductor» –com el mateix Pijuan es lamentava– d'imatges ja conegudes, mentre per a ell va ser un fecund aliat com a motor de constants replantejaments, que sens dubte el va ajudar a assolir la seva particular sintaxi de rastres, de múltiples capes pictòriques, de traçats en negatiu, de denses capes de pigments que donen aquesta especial rugositat i mobilitat a la seva obra. Encara que als anys cinquanta va passar dos anys a París fent estudis de Gravat i Litografia a l'École des Beaux-Arts, sempre va reconèixer que devia l'aprenentatge conceptual i l'estima per aquest procediment a Antoni Vila Arrufat. La tècnica de l'estampació li feia copsar «noves situacions sobre la superfície», i apuntava que «el sentiment de tinta plana i de monocromia, el fet de dipositar el color per superfícies enteres i sobreposades, més que no pas fragmentant-lo en la paleta» li venia segurament de l'experiència del gravat i per això la renovada satisfacció que li sobrevenia cada cop que s'endinsava en una edició de gravats. Rosa Vives, en un escrit que li dedicà el 1999 lloava la seva capacitat per «apartarse de mètodes insistits i complicats que accentuen més aquells aspectes artesanals, que no els essencialment artístics», i l'estricta ús del medi del gravat que Pijuan en feia, «per tal d'expressar el seu món amb l'autoritat que tenen els

bons gravadors, aquells que no permeten l'evidència processal per sobre de la idea. No en va —concloïa— és l'artífex d'un dels corpus impresos més importants dels darrers anys en el nostre país». Aquesta vàlua se li va reconèixer amb l'atorgament del Premio Nacional de Arte Gráfico, en reconeixement a una trajectòria, l'any 2005.

MÉS DE VINT ANYS DE COMPROMÍS DOCENT I INSTITUCIONAL AMB LA UNIVERSITAT

La ferma postura de Pijuan en la constant interrogació i aprofitament discursiu de les fluctuacions dels processos, la va transferir curosament a les seves classes de la Facultat de Belles Arts de Barcelona, no com un mestratge tancat i de via única cap els alumnes, sinó amb la generositat del qui sap rebre a més de donar. Es per això que va dedicar la seva tesi, tant «als meus companys com als meus alumnes amb qui tant he après». Hi va entrar com a professor l'any 1978 i va ser un dels principals impulsors de la necessària renovació de criteris que l'Escola de Belles Arts de Sant Jordi estava vivint en la seva transició cap a Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, conduïda pel seu director José Milicua.

En pocs anys, Pijuan es rodeja d'un equip d'artistes i de teòrics de l'art que ajudaran a configurar aquell renovador model de facultat (respecte a la resta d'Espanya) que es va constituir a través de les denominades «opcions», inte-

grades per grups de professors formats en variades disciplines, que aportaven diferents visions transversals de l'art. De les sis opcions que varen constituir aquell primer pla d'estudis universitari, ell va organitzar l'equip de l'«Opció C», amb un sistema de funcionament on, per sobre de tot, es valorava l'autonomia del saber individual (tant del professor com el que anés adquirint l'alumne en el seu autoaprenentatge), així com una rigorosa demanda de flexibilització i intersecció de coneixements encreuats entre els que hi vàrem participar, per fer-ne anàlisis crítiques de les obres dels alumnes dins una perspectiva global de l'art. La plena consciència que l'art no pot ensenyar-se, sinó que tan sols pot ser après, no el feia gaudir menys d'aquestes classes-debat en l'aspiració que l'alumne arribés a ser autònom i conseqüent en la presa de decisions. D'aquesta manera, va dignificar les tasques de l'aula-taller i hi va encarrilar demandes professionals per sobre dels freqüents i limitats aprenentatges de caràcter tècnic, disciplinar o basats en determinants o continuïstes models professorals. Un lloc per parlar de conceptes, de la intensitat dels colors o de la conveniència dels medis voluntàriament escollits per l'alumne, un lloc per observar i fer aflorar actituds, per tractar de les problemàtiques internes en l'assumpció del discurs propi i diferencial de cadascú, per ajudar a afrontar reptes, i sobretot un lloc on encarar cada dia una nova comprensió de les dinàmiques vives del taller i de cada nou posicionament en art.

En aquella etapa, Pijuan va contribuir també a organitzar per primera vegada, des de la Facultat, exposicions i seminaris sobre l'art amb forta presència d'artistes de renom. Una particular activitat van ser les «Jornades sobre l'Ensenyament de l'Escultura», què em va demanar que li ajudés a organitzar a finals de gener de 1981. A l'entorn d'una exposició documental històrica de l'evolució de l'escultura, que vaig disposar a la Sala d'Exposicions, va tenir lloc un interessant conjunt de conferències, on es va poder reunir en un marc gens habitual a l'època, a escultors veterans com Eduardo Chillida, Pablo Serrano, Andreu Alfaro, i en particular la cabdal i poc pública figura de l'escultor lleidatà Leandre Cristòfol, al costat d'escultors joves com Jordi Pablo i Sergi Aguilar. El col·loqui de cloenda de les Jornades, que es va celebrar el 5 de febrer, va ser moderat per Francesc Vicens, aleshores director de la Fundació Joan Miró, sota el títol «On és l'escultura?», extret d'una cèlebre frase escrita el 1955 per l'escultor Àngel Ferrant l'any que va obtenir el Gran Premi de la Biennal Hispanoamericana. Durant totes les jornades, l'afluència d'alumnes i professors va ser massiva i el debat va agafar tal intensitat i transcendència que va saltar a la premsa escrita, on els conferenciants van continuar polemitzant obertament durant els mesos següents, en el suplement «Art i Lletres» del diari *Avui*, sobre les seves divergents posicions en com enfocar l'ensenyament de l'escultura. Si des d'una vessant morfològica i ortodoxa del medi, com proposaven uns, o des

d'una vessant interdisciplinar, oberta a altes i baixes tecnologies, processos previs no només dibuixístics i formes de manifestació desmaterialitzades i col·lectives, com proposaven altres, que ja aleshores posava en evidència la limitació del propi terme «escultura» en si mateix i els nombrosos llindars que, en general, els conferenciants eren conscients que l'escultura dels nous temps ja havia travessat.

Posteriorment, la tesi doctoral de Joan H. Pijuan, enfocada com a treball d'investigació que gira a l'entorn dels eixos i problemàtiques més importants del propi treball artístic en relació a un context més ampli de l'art i del coneixement humanístic, va ser un escrit cabdal d'ordenació del seu pensament personal, motiu pel qual n'he extret bona part de les cites d'aquest text. S'ha de tenir en compte que l'obtenció del grau de doctor per a la Facultat de Belles Arts, no es produeix fins el 1985, el mateix any en què —després de reiterades protestes durant els primers anys vuitanta per aconseguir la llei d'autonomia universitària— s'aprova l'estatut universitari de la UB, sent rector el doctor Antoni M. Badia i Margarit. La investigació entesa com a recerca intel·lectual derivada de les premisses en les quals es fonamenta la mateixa pràctica artística, o sigui, la investigació «des de l'art» (força habitual en les facultats d'art de molts països europeus que disposen d'ensenyament universitari de l'art) i no «sobre l'art» (més propi de facultats d'Història de l'Art), és un model de tesi pel qual es va haver de lluitar fortament en els primers anys de la

seva implantació a Barcelona fins ben entrats els anys noranta, a causa de la dificultosa constatació de veracitats que el «mètode obert» que les caracteritza plantejava a l'ortodòxia investigadora de la Universitat dins la branca d'Humanitats. Aquesta tipologia de tesi, avui totalment normalitzada i reconeguda dins la UB, està donant rigorosos resultats, a través de tesis sovint codirigides amb pensadors (professors d'Estètica, d'Història de l'Art, de Filosofia) d'altres departaments de les ciències socials.

Pijuan és nomenat Catedràtic de Pintura l'any 1989 i va exercir com a degà en funcions des de l'any 1992, al final de l'etapa del rector Josep M. Bricall, qui li demana que intervingui per conciliar postures divergents que dificultaven el bon funcionament de la Facultat. Amb la seva labor en pro de la coparticipació i des del seu talant democràtic i modernitzador, va afavorir una necessària renovació de la Facultat i va implantar formes d'actuació normalitzades, que van permetre al centre entrar en una etapa d'estabilitat per introduir les necessàries transformacions que els nous temps han anat requerint. El mes de maig de 1994 va ser nomenat degà electe, càrrec que va ocupar fins el 1998. En aquesta etapa, el rector Antoni Caparrós li demana que llegeixi la «Lliçó Inaugural» del curs acadèmic 1994-95 al paranimf de la Universitat de Barcelona, acte per primera vegada cedit a un degà de la Facultat de Belles Arts. El text –llargament elaborat– que va llegir queda expressament recollit en aquest llibret, com una de les més importants

declaracions de principis que ha deixat al món acadèmic. En aquest discurs pronunciat el mes d'octubre de 1994, va deixar reflectit molt clarament què n'esperava d'aquestes especials aules de Belles Arts, que durant els anys noranta encara es feia difícil de fer constar oficialment com a tallers experimentals, tal com finalment l'any 2004 les hem pogut definir. L'oportunitat de dirigir-se al més ampli context de la Universitat que li brindava aquell acte al paranimf, en presència de tota la comunitat universitària, li permeté insistir en una defensa de la institució universitària, però en forma de reivindicació «contra els plans programàtics i rígids», i «a favor que les facultats, en els seus tallers, s'ocupessin de produir les condicions que despertessin l'espon-taneïtat dels seus estudiants des d'unes disciplines i unes estructures sòlides», insistint que «una bona part del taller, la que correspondria a una visió de facultat, hauria de ser vista avui en termes de debat i de conflicte artístic», donant a entendre que aquests són els grans espais destinats a actuar com a motor intel·lectual d'una facultat de Belles Arts.

Com a degà, va lluitar per un model de facultat oberta, implicada amb les evolucions de l'art i els mitjans, amb la voluntat que s'anés connectant intel·lectualment amb l'exterior. En una època en què la Facultat ja estava organitzada per especialitats, va haver d'arbitrar un moment de crisi entre les disciplines, contribuint a dotar de millors instal·lacions els ensenyaments fotogràfics i audiovisuals, i començant a crear serveis tecnològics comuns amb una mira-

da de futur i dignificant la sala d'actes. En altres etapes ja havia organitzat diverses conferències amb professionals rellevants del món cultural, com el teòric francès Marcelin Pleynet, que havia trasbalsat el món cultural conceptual del moment amb el seu llibre *L'ensenyament de la pintura* publicat el 1971, les tesis del qual eren molt seguides a Barcelona entre els joves pintors del Grup Trama. Pleynet va ser presentat a la Facultat a principis del mes de novembre del 1980 pel crític Javier Rubio Navarro, qui havia prologat i traduït l'edició castellana del seu llibre editada per Gustau Gili el 1978. Aquest teòric visitaria, durant els dies següents, els estudis dels pintors barcelonins més destacats, des de Pijuan o Tàpies fins a Ferran Garcia Sevilla. Un cop va ser degà, Pijuan va continuar convidant figures del món artístic com els artistes Cristian Boltanski o Soledad Sevilla, i va propiciar la realització de mostres col·lectives d'alumnes comissariades per diferents professors, entre les quals l'exposició «Mudances» que va tenir lloc a finals de 1995, que mostrava l'expansió de la gràfica cap a altres medis i tractaments interdisciplinars (com els socials, els performatius o la intervenció espacial) l'exposició d'exalumnes «Parades en el buit. 7 Alumnes formats a Belles Arts», celebrada el 1996 a les Sales de l'Hospital de la Santa Creu, en col·laboració amb el vicerektorat d'Activitats Culturals i l'Ajuntament de Barcelona, i ja el 1997 «La mirada com a pensament», una àmplia exposició de dibuixos que recollia una mirada generacional d'alumnes de diferents especiali-

tats, aglutinada pel Departament de Dibuix.

L'any 1994 Pijuan promou també la signatura del conveni entre la Universitat de Barcelona i la Fundació Mestres Cabanes (professor des de l'any 1927 de l'Institut del Teatre, escenògraf del Gran Teatre del Liceu, pintor de murals, i catedràtic de Perspectiva de l'Escola Superior de Belles Arts des del 1941 al 1968), per posar en marxa unes «Beques d'Estudi» de pintura, gravat i dibuix destinades als alumnes dels darrers cursos de la Facultat, de les quals se'n van fer només dues edicions. Més endavant ajudaria, amb les seves gestions, perquè el Centre d'Art Santa Mònica acollís una retrospectiva del gravador Magí Baleta, mort prematurament el 1999, qui tenia un dels tallers d'obra calcogràfica més freqüentats i valorats pels artistes barcelonins, i abans de ser professor de la Facultat havia estat un avantatjat alumne de l'activa primera promoció de l'Opció C. L'exposició, un projecte concebut per les professores Antònia Vila i Alícia Vela, reunia obra del gravador en diàleg amb gravats dels artistes que van passar pel seu taller.

A causa del seu interès per donar un bon tractament a l'obra artística, a partir de 1994 Pijuan decideix fer-se càrrec, des del propi deganat, del dispers «Fons d'Art», que –des de l'any 1945– s'havia anat constituint a la Facultat i del que prèviament n'havia tingut bona cura el professor Antoni Pedrola. Joan H. Pijuan incorpora, ja des d'aleshores, a les tasques del deganat la responsabilitat de sistematitzar la catalogació d'aquest fons patrimonial, dotant-lo de

becaris i d'un espai específic per a la seva conservació i registre. Aquest va ser el primer nucli organitzat d'un important fons que conté avui unes 1.200 obres d'art fetes a Catalunya. Un fons que contínuament va creixent, sobretot a causa de les adquisicions anuals de la UB destinades a la compra d'obra d'alumnes dels darrers cursos de llicenciatura, que es fan –per mitjà d'un jurat– des de l'any 1983, en què va sortir la primera promoció d'estudiants universitaris d'art. Amb aquestes obres s'està reunint una interessant col·lecció d'art jove poc freqüent dins els contextos universitaris. Durant els anys noranta varen ser exposades en diferents ocasions als amplis porxos de l'edifici El Clínic de la Facultat de Medicina, sent degà el doctor Bombí, i algunes d'aquestes obres han quedat incorporades definitivament als seus espais. A partir del 2004, les adquisicions de cada any són exposades a institucions, centres artístics i festivals d'art de rellevància, amb el nom de «Patrim».

Tanmateix, amb la idea de millorar el paper cultural que li pertoca a una facultat d'art, va iniciar dues actuacions de gran importància per definir un nou marc de visibilitat de la Facultat en termes de transferència de coneixement a la societat, dues actuacions que han anat creixent fins el dia d'avui. D'una banda, va impulsar la resolució d'un antic litigi entre la Fundació Guasch Coranty i el Departament d'Ensenyament de la Generalitat. Juntament amb el rectorat va dur a terme les negociacions oportunes per convertir, finalment, els bens immobles d'aquesta fun-

dació en beques per a projectes de creació artística, destinades als exalumnes de la Facultat de Belles Arts de Barcelona, i va canviar els seus estatuts per obrir-les a totes les disciplines que es feien a la Facultat. Seguint els seus passos, el degà Pere Falcó —que el va rellevar en el càrrec— va fer possible que l'any 2001 se'n posés en marxa la primera convocatòria. Des d'aleshores, les quatre beques que atorga anualment aquesta Fundació, s'han convertit en unes de les més competitives beques a nivell estatal per a l'estímul de la creació entre els joves professionals de l'art. Concedides per tribunals mixtos constituïts per professors i professionals de l'art, els treballs resultants han estat mostrats en prestigiosos centres culturals com el CCCB, l'Institut Francès, i el Centre d'Art Santa Mònica, de la Generalitat de Catalunya. Aquesta important via de tenir una fundació totalment «non profit» adscrita a la Facultat, és un model d'actuació exemplar i inexistent a Europa, que permet proporcionar als alumnes més destacats acabats de llicenciar a la Facultat una immediata visibilitat dins el món artístic de la ciutat. Tanmateix, el bon funcionament d'aquesta fundació ha permès posar en marxa durant aquest darrer curs la convocatòria del «Premi Internacional de Pintura», una altra fita important que quedava per assolir en el llegat del matrimoni Guasch Coranty.

I encara devem a Joan H. Pijuan una altra important aportació cultural. Amb l'afany de donar sortida a la paraula directa dels artistes, l'any 1993 va encetar una interes-

sant línia editorial de petits llibres, sota el títol genèric de «Les Arts i Els Artistes», dedicada a recollir escrits inèdits d'artistes, que Pijuan entenia com a «petites publicacions que t'acompanyaven». En aquesta acurada col·lecció editada per Servei de Publicacions de la UB, ajudat per diferents autors, hi va publicar *Goya desde Goya*, *Josep Llorens Artigas. Escrits d'art, Correspondències i Contrastos* d'Albert Ràfols Casamada, *Dossier Marinetti*, *La Aventura simultánea. Sonia y Robert Delaunay en Barcelona, 1912. L'exposició d'Art Cubista de les Galeries Dalmau*. Després del seu mandat, la col·lecció ha tingut continuïtat amb els llibrets *En el signe de Dionís i altres escrits*, *Escala y Estancias*, de Sergi Aguilar, editats durant el deganat de Pere Falcó, *Rafael Santos Torroella entrevista a Miró, Dalí i Tàpies*, durant el deganat de Josep Cerdà, i l'actual deganat ha editat el llibre *Garabatos y Zarpazos. (Libro para colorear)* de Carlos Pazos, que en aquest moments s'està reeditant.

Com iniciador que Pijuan va ser de la col·lecció hem cregut, juntament amb el vicedegà Carlos Velilla, que una bona forma d'arrodonir el seu homenatge seria dedicar-li aquest «número 11», amb la recopilació d'una selecció dels seus propis escrits.

El pas de Joan H. Pijuan com a degà per la Facultat de Belles Arts va ser sòlid, entusiasta i clarificador respecte al paper que els estudis d'art havien de tenir dins la Universitat. El pintor, com actiu pensador que era, va implicar-se en la defensa d'un ensenyament i d'una gestió univer-

sitària, efectius, flexibles i compromesos. La docència el colpia particularment, i —com deia Miguel Rodríguez-Acosta (en resposta al discurs que va llegir Pijuan quan el varen nomenar «Académico» de San Fernando)—, era un «ensenyant que detentava valors de puresa i modernitat, i aspirava a l'horitzó d'un art sense fronteres». I, com a tal, mai va deixar d'exercir l'ensenyament en paral·lel al seu treball creatiu, dins i fora de la Universitat.

L'AMPLI ESPECTRE INTEL·LECTUAL DE L'ARTISTA

Pijuan havia tingut l'oportunitat d'iniciar els seus passos com a professor a la innovadora Escola d'Estudis Artístics de l'Hospitalet, entre 1975 i 1977, una de les primeres escoles modernes de la postguerra entesa de forma integral com escola d'art, música, teatre, i cine en un barri de població immigrant de l'Hospitalet de Llobregat, dirigida per Ricard Salvat, on va coincidir en una renovadora experiència amb Josep Parera, Jordi Cadena i Paco Rodón. Tasca que després va poder consolidar de ple a la Facultat de Belles Arts de Barcelona, i que encara hauria d'expandir pels nombrosos «tallers d'art» i «postgraus» (al Círculo de Bellas Artes de Madrid, a Las Palmas de Gran Canaria, a l'Escola Eina de Barcelona, al Workshop Art Triangle Barcelona '87, o a Arteleku de San Sebastián) que l'artista, al llarg dels anys, va dirigir per tota la geografia espanyola, de manera que va conèixer i estimular en l'art a variades gene-

racions d'alumnes de diferents ciutats, als qui va impregnar de la seva passió pel profund sentit de la pintura i l'art.

Alguns dels que van passar per Barcelona, avui artistes consolidats en l'esfera artística de les darreres dècades, el recorden com el professor-company que els demanava sobretot que aprenguessin a «ser reflex d'un mateix», sense caure en «trampes dialèctiques» i a forjar actituds conseqüents. I, en qualsevol dels àmbits que la seva figura va impregnar com a professor i artista, tant en el món universitari, com en el cultural o en el polític, Pijuan és especialment valorat per les seves fermes conviccions en les possibilitats de la pintura com a estructuradora de pensament (malgrat els discursos fàcils que la mateixa va viure durant els anys vuitanta i la crisi mundial que va patir en la dècada dels anys noranta), per la defensa implacable de les seves idees, i la valentia i llibertat d'actuació que va tenir en tot moment, li fossin més o menys propicis els moments.

Aquesta actitud franca amb què combinava fàcilment la pràctica pictòrica amb activitats docents i de gestió acadèmica, es va perllongar en forma d'accions de solidaritat intel·lectual, que el varen conduir al llarg de tota la seva carrera artística a promoure la fundació i recolzament d'associacions i de nombroses activitats culturals endegades des de diferents institucions dels més diversos indrets, entre les quals va ser particularment important la seva aportació a la defensa dels drets d'autor, que va introduir una

substantial millora en la dignificació de les tasques artístiques dins el propi món cultural del país. Actituds que li van valer tot tipus de reconeixements i mèrits, ja en vida, des del Premio Nacional de Artes Plásticas, que se li atorga l'any 1981, a la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya, que li fou concedida l'any 1985. El 9 d'abril de 2000 és nomenat acadèmic numerari de la Real Academia de Belles Artes de San Fernando, acte en què va llegir el discurs «La mirada sobre el cuadro. Notas sobre la im-possible enseñanza de la pintura». I l'any 2003 obté el Premi Ciutat de Barcelona d'Arts Plàstiques, de l'Ajuntament de Barcelona.

La seva pràctica artística va anar més enllà de la pintura de taller per la qual se'l coneix abastament. Pijuan va desenvolupar variades col·laboracions artístiques per diferents institucions de la ciutat, amb el que va poder gaudir d'interessants experiències encaminades a transformar els espais des de la intervenció pictòrica. D'una banda va realitzar pintures murals, l'any 1990 se li encarreguen dos murals per al Pavelló Sant Jordi de l'anell olímpic de Montjuïc, i l'any 1993 se li encomana un sostre-mural per a l'Aula Magna (actualment Sala Ramón y Cajal) de l'edifici històric de la Universitat de Barcelona. En un altre ordre de coses, va tenir cura dels muntatges expositius de nombroses exposicions d'artistes estrangers que es van fer a la seu de la Fundació Caixa de Pensions, situada al Passeig de Sant Joan de Barcelona, entre les quals les dels expressio-

nistes alemanys, i les de Cy Twombly, Howard Hodking, Lucio Fontana, Ed Ruscha o Georg Baselitz, que van marcar una nova manera de tractar la presentació de la pintura a la ciutat amb un estil sobri d'ambientacions cromàtiques i estudiades disposicions de les obres, on desplegava la mateixa capacitat d'ordenament sever i sensitiu que el caracteritzava en totes les seves actuacions. A més, Pijuan va ser membre del jurat d'adquisicions de la pionera Col·lecció d'Art Contemporani d'aquesta fundació des de mitjans dels anys vuitanta, mentre en va ser directora Maria Corral. En ser nomenada directora del Museu Reina Sofia de Madrid, Pijuan va contribuir també a reordenar les col·leccions del museu de la capital.

A part de les innumerables exposicions que va fer des dels anys cinquanta per mostrar l'evolució del seu treball artístic en espais d'arreu de la península i l'estranger, importants exposicions i llibres van tenir cura de revisar diferents aspectes del seu treball. Entre els quals, cal destacar especialment els dedicats al gravat com *H. Pijuan. L'oeuvre gravée* d'Éditions Cabinet des Estampes (Ginebra, 1979), i *Obra gráfica, 1954-1980*, d'Edicions Polígrafa (1981), o l'exposició «Obra gráfica II, 1980-1990» celebrada al Museo de Bellas Artes de Bilbao, que es completà amb l'exposició «Obra Gráfica III, 1991-2002», al Museo del Grabado Contemporáneo de Marbella.

A partir dels anys noranta varen tenir lloc nombroses exposicions de revisió de la seva obra pictòrica com «Espa-

cios de silencio. 1972-1992», al MNCARS, Museu Reina Sofía de Madrid, itinerant al Museu de Monterrey de Mèxic, «Pintures 1972-1992», al Centre Cultural Tecla Sala de l'Hospitalet de Llobregat, «Recorrido 1985-1995» a la Fundación Marcelino Botín de Santander, «Sentimiento de Paisaje, 1976-1998», al Refettorio delle Stellini, a Milà i al Frankfurter Kunstverein de Frankfurt, «Tornant a un lloc conegut, H. Pijuan 1972-2002», al Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA, itinerant al Musée d'Art et Histoire de Neuchâtel, Suïssa, a la Kunsthalle de Malmö, Suècia, i a la Galleria Comunale d'Arte Moderna de Bolonya. En paral·lel, a la Fundació Morandi de la mateixa ciutat italiana, va tenir l'oportunitat de presentar una exposició de dibuixos en estret diàleg amb les obres de l'artista italià per ell tan respectat. I poc abans de morir, el mateix any 2005, a la 51 Biennale de Venècia, dins l'exposició «L'Esperienza dell'Arte», del Pavelló d'Itàlia, va poder compartir sala també amb una altra de les seves més admirades artistes, la pintora americana Agnes Martin.

I respecte a l'obra en paper, que ell apreciava particularment, el Museum der Moderne Rupertinum de Salzburg, especialitzat en aquests treballs, li va organitzar l'exposició «Dibuixos, 1972-1999», i l'any 2003 la nova Galería Rafael Pérez Hernando de Madrid li edita el llibre «Obra sobre papel (1987-2002)», del qual n'estava particularment satisfet. El passat mes de gener, la Fundación Juan March li organitza pòstumament una completa exposició retrospec-

tiva dedicada al dibuix, inicialment concebuda amb l'artista, denominada «La distancia del dibujo». Aquest és el títol que Juan José Gómez Molina (professor i company seu de la facultat durant els anys setanta) havia donat al text que no va poder acabar d'escriure, a causa d'un desafortunat accident mortal que va patir el passat mes d'agost. L'exposició s'ha mostrat al Museo de Arte Abstracto de Cuenca i posteriorment a la seu de la Fundació Juan March de Ciutat de Mallorca.

Des de la seva mort, el 28 de desembre de 2005, Joan Hernández Pijuan no ha deixat de rebre reconeixements en forma d'homenatges pòstums. Aquest que li retem des de dins de la Universitat voldríem que tingués una especial significació, per la seva doble condició com a figura intel·lectual plenament compromesa amb el redreçament i la normalització de l'ensenyament artístic a la universitat, que va saber articular pioners models docents i noves maneres acadèmiques en les nostres aules. Homenatge amb què voldríem rememorar el consistent llegat deixat entre nosaltres durant els anys que va treballar a la Facultat de Belles Arts, des del 1978 fins que se'n retirà el mes de juny del 2001, tant per a aquells professors i alumnes –alguns, al seu torn, avui professors de la casa– que varen tenir l'oportunitat de conèixer-lo i treballar-hi de prop –entre els quals hi va continuar mantenint bons llaços d'amistat–, com per als professors i alumnes que no l'hauran conegut, en la confiança que aquest recordatori doni testimoni de les

fermes traces que la Facultat en conserva dels seus actes. I de forma recíproca, entenent que aquest homenatge haurà de servir també per donar a conèixer a la comunitat artística i cultural la importància de la renovadora petjada deixada per Joan H. Pijuan a les aules artístiques de la més veterana universitat catalana.

TERESA BLANCH

Degana de la Facultat de Belles Arts