

## PINTAR DES DE LA MIRADA; MIRAR DES DE LA PINTURA

El mèrit artístic, l'essència moral, la llum de la veritat no es poden ensenyar –cadascú se'ls ha de crear dins seu. Són absoluts, és a dir, es troben fora del temps i, per tant, de la societat i per això són incommunicables. Les paraules només expressen el seu esquema.

CESARE PAVESE, *El oficio de vivir*, 7 de juliol de 1940<sup>1</sup>

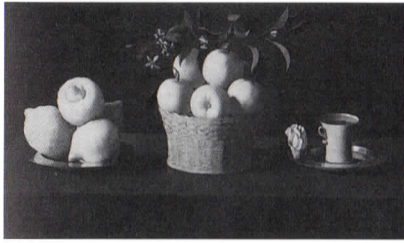
Considerada retrospectivament, la trajectòria de Joan Hernández Pijuan constitueix una de les principals fites en el panorama pictòric espanyol dels últims vint-i-cinc anys. La seva fidelitat a certs temes, com ara l'espai, la memòria, el paisatge o el buit; la manera com els ha adequat a les preocupacions que anaven sorgint al llarg del seu camí i, finalment, la contínua radicalitat amb què s'ha enfrontat als seus propis èxits plàstics han aportat a l'obra d'Hernández Pijuan una solidesa que, avui encara, contrasta amb l'esperit inquiet de l'artista barceloní. Totes i cadascuna de les característiques que defineixen el seu mode d'entendre la pintura neixen d'una mateixa i irreductible manera d'«estar» en la pintura, ja que és a través d'aquesta, de la pintura sola, que Hernández Pijuan s'ha forjat no només una veu pròpia, totalment personal, sinó també una manera de relacionar-se amb el món. Aquesta dimensió gairebé ontològica que destil·len la majoria de les seves obres és, potser, un dels elements més significatius a l'hora de valorar la seva dilatada trajectòria. Una dimensió ontològica que assisteix, no ja al propi home, sinó també a la pràctica artística i a totes les vicissituds sobre les que aquesta es desenvolupa. Així, cada quadre d'Hernández Pijuan suposa un al·legat pictòric, un fragment que reproduïx, més enllà del simple diàleg amb els materials, la forma mitjançant la qual l'art és travessat per l'existència. En aquesta actitud no existeix, per tant, cap tipus d'ensenyament moral, ni tampoc un excés de transcendentalisme, tan sols es tracta de reconciliar la determinació exigida per la disciplina artística amb aquella perplexitat que fa de la mirada un exercici inesgotable. Convocar la perplexitat a través de la pintura, cridar el misteri de les coses mitjançant aquell altre misteri, l'art; aquí rau la veritable qualitat de l'obra d'Hernández Pijuan i és aquí on el propi artista troba el tema més recurrent, el més difícil. Tot i això, el diàleg que s'estableix amb la pràctica de l'art en tota la seva dimensió, és solventat a partir de recursos que, en la major part del casos, s'apropen a la simplicitat més absoluta. Una línia imperceptible, la sensació produïda per un lleu moviment del color o un motiu iconogràfic irrellevant poden provocar, i així ho indiquen moltes de les seves obres, tota

una sèrie de ritmes entrecruats, de relacions aparentment espontànies i que sorgeixen, no obstant, des d'arguments programats segons una precisa raó pictòrica. Malgrat que la imatge que ofereix la seva pintura és ben diferent, precisament aquesta natural inclinació a la sobrietat i a l'elegància ha servit, en ocasions, per qualificar Hernández Pijuan com un artista líric.<sup>2</sup> A l'obra del pintor barceloní, però, el rigor no hi apareix com a símptoma de fredor o desapassionament, sinó com a via expressiva on es precisen les seves inquietuds; la puresa conceptual que palesen nombrosos quadres sorgeix del permanent qüestionament al què sotmet la seva pintura, bo i fent d'aquesta un llenguatge viu i insòlit; finalment, el caràcter metòdic que hom adverteix en gran part de la seva producció ens mostra, sobretot, un tractament minuciós dels materials plàstics i de les possibilitats que treballar amb ells ofereix. L'artista mai no especula amb les solucions a què arriba, en cap moment no li conformen ni els èxits ni les facilitats; el dubte, aquell dubte que, segons ell mateix defineix, «converteix la pintura en una forma d'aprenentatge continu, en un sistema de coneixement i no pas tant de comunicació, com generalment s'afirma»,<sup>3</sup> ha provocat que en la trajectòria artística d'Hernández Pijuan cada etapa estigui precedida d'un radical despullament, d'una liberació estilística tan gran que, de vegades, la seva obra sembla vorejar els límits pictòrics més agosarats. No és estrany, doncs, que ja Alexandre Cirici, en un text elaborat el 1973 parli del pintor amb les següents paraules: «l'efecte que es produeix quan un artista es desfà dels empresonaments culturals és sensacional. De sobte el veiem passar de la superficialitat de les coses immotivades a una plenitud total d'home format, segur, fort, molt pur en el que vol i en el que aconsegueix».<sup>4</sup> Raó pictòrica, poda dels elements accessoris i, de nou, acumulació d'altres elements diferents són els pilars sobre els que es manté la tasca d'Hernández Pijuan i al voltant dels quals ha aconseguit d'articular no només una dinàmica de treball sinó una manera de concebre la pintura, de reconciliar en ella abstracció i imatge, superfície i símbol, mirada i cos.

. . .

Referir-se a les influències que hi ha a l'obra d'Hernández Pijuan és fer esment de certes complicitats. La seva evolució, testimoni dels canvis pictòrics més substancials produïts a les tres últimes dècades, no denota cap relació directa ni amb noms ni amb tendències.

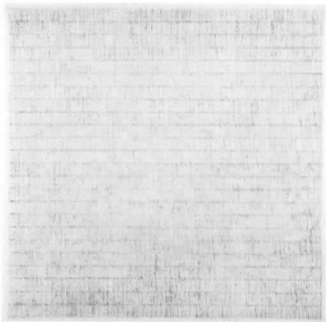
A les seves primeres obres, fetes a finals dels anys cinquanta, hi ha una certa concomitància amb el gestualisme de Franz Kline i amb el dramatisme cromàtic del grup El Paso i d'Antoni



Francisco de Zurbarán. *Natura morta*. 1633

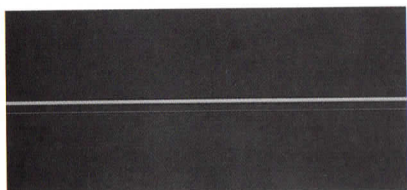
Tàpies. Més tard, de camí cap als setanta, el seus quadres d'objectes van ser comparats, per «la seva elegància i profunditat expressiva»<sup>5</sup> –segons que els defineix Santos Torroella en un interessant text–, amb certes natures mortes de Francisco de Zurbarán i amb algunes composicions de Lucio Fontana. El minimalisme, l'expressionisme abstracte americà –Mark Rothko, Robert Motherwell i Jackson Pollock– i també Ad Reinhard i el *support-surfaces* francès constitueixen les principals referències de les seves gammes cromàtiques; tot i així, els quadres de començaments dels vuitanta han estat considerats com una reinterpretació de Claude Monet i els impressionistes. Finalment, a les seves primeres obres de la dècada dels noranta, especialment a la sèrie d'Évora i Comiols, intuïm una lleu relació amb alguns quadres de Robert Ryman, sobretot en aquells en què la matèria ha estat tractada amb un major rigor i densitat.

Totes aquestes possibles filiacions, però, a les quals hauríem d'afegir d'altres, com ara Paul Klee, Giorgio Morandi, Piet Mondrian, Philip Guston, Agnes Martin o Geneviève Asse, s'inscriuen en un procés de «revisió d'una sèrie de moments clau de la pintura contemporània»<sup>6</sup> –com ja va observar Ignasi de Solà-Morales en un escrit del 1982– i del qual Hernández Pijuan participa de ple. Així, doncs, l'evolució pictòrica de l'artista barceloní es presenta com un itinerari tramut des de la més absoluta solitud, des de la determinació amb què ha forjat el seu estil, tot i que, en la pintura d'Hernández Pijuan, parlar d'estil és, també, parlar d'un intens procés reflexiu, d'una connivència total amb la pròpia obra i amb els camins que aquesta obre.

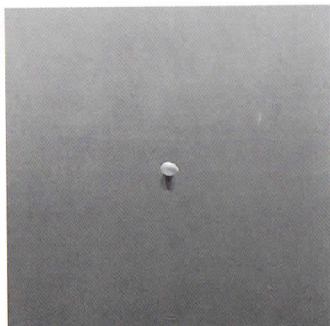


Agnes Martin. *Flower in the Wind*. 1963

A començaments dels anys setanta, la pintura d'Hernández Pijuan comença a ocupar-se del que potser sigui el seu concepte fonamental: l'espai. Comprendre'l, aprofundir en els seus ressorts i les seves estratègies, assumir els mecanismes a través dels quals s'articula una determinada concepció espacial es converteix, des d'aquest moment, en un eix que orienta i vertebrava l'evolució de l'artista barceloní<sup>7</sup>. Això no obstant, l'aprenentatge d'aquest nou espai comporta tanmateix el descobriment d'una metodologia pictòrica diferent, en què el treball sobre la superfície de la tela és més insistent i reiteratiu, més elaborat. A partir de llavors, Hernández Pijuan sotmetrà la seva pintura a una mena d'abstracció, quietud essencial que predominarà, pràcticament, a totes les obres de la dècada. És clar que el procés per aconseguir les diferents solucions plàstiques deixa d'ésser un simple *modus operandi* i esdevé una manera d'avançar en la seva comprensió i evidència, de pas, aquella vocació tectònica, compassada, que havia manifestat d'una manera



Regle groc. 1972



Espai verd amb ou. 1973

incipient als anys cinquanta i seixanta,<sup>8</sup> i que serà finalment una de les principals característiques de la seva pintura.

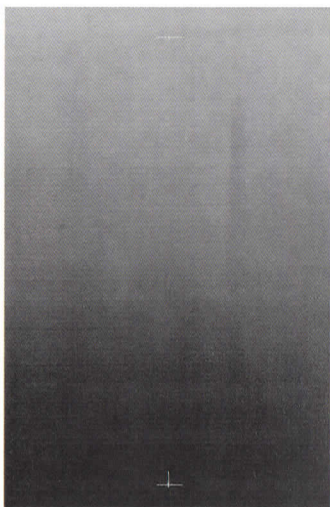
Tot i paradoxal, les primeres obres on Hernández Pijuan aborda de manera frontal el concepte d'espai són quadres d'objectes. Pintats en *trompe l'œil*, sembla que es retallin, com ara *Regle groc* (1972), o bé que emergeixin, en el cas d'*Espai verd amb ou* (1973), sobre la superfície de la tela, que es presenta com una totalitat vista per ella mateixa i no pas com a receptacle d'imatges, com un fons. Malgrat que aquest conjunt d'obres, realitzades entre el 1968 i el 1974, sembla que es sostinguin amb estrictes principis matemàtics o perceptius, la seva intencionalitat és ben diferent. Als seus quadres de començaments dels setanta, autèntics exercicis de simplicitat, hi advertim la recerca d'un rigor amb què educar la mirada, la voluntat de «crear un lloc –segons que escriu Martí Peran–<sup>9</sup> on pugui succeir la pintura». D'aquesta manera, els diversos motius es manifesten com a estàtiques icones formals, aïllats en la seva perfecció volumètrica però, al mateix temps, s'acompanyen d'una dimensió espacial on tota consistència sembla esvaïr-se. L'ou, convertit en una mena de doble simètric de l'ull humà; la copa, transparent i bidimensional alhora; l'arbre, tractat com a exemple de la puresa compositiva; la cinta mètrica, el regle o les tisores, eines relacionades amb la tasca de la pintura tot i ésser símbols, també, d'una essencial exactitud...; a través de tots aquests elements assistim a la reconstrucció d'un espai que es mostra, en aquests moments, tan real com arquetípic, tan palpable com metafísic, tan precís com ambigu.

En una carta dirigida al pintor Sven Blomberg explica John Berger: «La germana de David Hockney, segons que diu el propi Hockney, creu que Déu és l'aire, l'espai entre les coses [...]. És una idea molt propera a la percepció dels pintors [...]. No pas perquè les pintors siguin necessàriament creients, sinó perquè l'espai invisible és el que sempre miren de pintar. Només l'espai (sigui del tipus que sigui, de Tintoretto a Morandi i de Morandi a Matta) pot donar unitat als traços i les taques».<sup>10</sup> Efectivament, en obres com ara *Tres copes sobre gris clar* (1971) o *Doble espai negre* (1972) es pot veure fins a quin punt en l'anàlisi de l'espai pictòric realitzat per Hernández Pijuan subjau, d'alguna manera, una inquietud per tal de concretar-lo, per fer aquest mateix espai en el seu sentit més literal, és a dir, per dotar-lo d'una realitat que en el seu mer pensament resulta inadquirible i en la seva mera materialització és insuficient. Descobrir l'espai no és tan sols, per a Hernández Pijuan, descriure quins són els seus límits, els seus registres; descobrir l'espai és una manera de fer-lo existir, de mostrar-lo com quelcom més que un simple encofrat de sensacions o d'una mera especulació metodològica. I és aquest

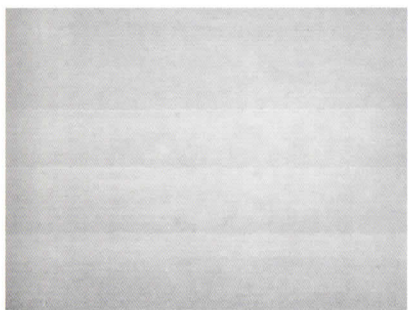
«quelcom més» el trajecte que ha de recórrer la visió fins a constituir-se com a mirada, perquè només en la mirada podrà trobar la pintura la seva veritable naturalesa: la permanència.

. . .

Si bé en els quadres d'objectes l'espai es mostrava diàfan i impertorbable, precis com un axioma topogràfic o una coordenada temporal, a partir de l'estiu del 1972, Hernández Pijuan començarà a configurar una actitud diferent a la de finals dels anys seixanta i començaments dels setanta. Les obres d'aquest nou estadi no perden ni el rigor ni la rotunditat anteriors i adquireixen, però, tota una sèrie d'atributs diferents. Cada cop és major la subtileza que trasllueixen els seus quadres i cada cop més la seva pintura es fa més concreta, més sensible; més introspectiva, també. Així, sorgeix una nova manera de mirar la realitat, que coincideix amb una ferma depuració de qualsevol element anecdòtic. El paisatge apareix llavors, per primera vegada, com a referència explícita, directament associada amb l'anàlisi de l'espai pictòric i amb la seva resolució en el quadre. Altrament, què troba Hernández Pijuan en aquest paisatge cap al que sembla que es dirigeix la seva obra? Hi cerca una certa objectivitat per afegir-la a la pintura o, per contra, és el paisatge un simple pretext per canalitzar un tipus d'experiència estrictament personal? En aquest sentit, són il·lustratives les paraules del propi artista pel que fa al cas: «La nostra masia a Folquer (la Noguera), entre camps de conreu de cereals i en un paisatge paral·lel al proper de la Segarra, és un enorme casalot de planta i dos pisos, en l'últim dels quals vaig muntar el meu estudi. Des del seu centre es dominen dues vistes —espai obert i espai íntim. L'una, cap al sud, a través d'una arcada tancada amb grans finestrals, el paisatge, immens, s'hi escalona, tot relliscant, en un espai completament obert, infinit, fins a arribar a la llunyana Serra de Prades. L'altra, cap al nord, es veu a través de dues petites finestres, habituals a les cases pairals de la zona i, pel fet que estan situades, aquestes finestres, en un nivell baix, la seva vista queda de seguida truncada per la Serra de Comiols. Aquesta és una vista íntima, tancada. Els camps de conreu gairebé se'ns apareixen a vista d'ocell. La petita finestra retalla el camp, el deixa sense cel, sense horitzó, sense interrupcions, sense altres límits que els propis del marc de la mateixa finestra. El paisatge adopta la frontalitat del quadre i només el color en una rica policromia i la superfície que n'ocupa és el seu element d'imatge i d'expressió. Aquests dos aspectes —íntim i obert— han configurat d'allò més els vaivens de la meua pintura».<sup>11</sup>



*Paisatge amb acotació 0-A. 1974*



*Cinc espais daurats. 1976*

D'aquesta narració es desprèn que, per a Hernández Pijuan, el paisatge és una presència que es produeix al si de la pintura i que aquesta sol·licita. Ara, aquell espai estructural de principis de la dècada sembla reactivar-se, reclamar la plenitud que només una entitat tan real com és el paisatge li pot atorgar. *Paisatge amb acotació 0-A* (1974), *Cinc espais daurats* (1976) o *Blaus-verds* (1978) són obres en què hi ha una mena de celebració, d'homenatge davant d'allò sensible. Els formats, les textures, el color, la lluminositat...; totes aquelles característiques que allunyen la pintura de la mera especulació i la converteixen en una realitat purament física assoleixen, en aquest moment, un major protagonisme. Qualsevol signe, tot i mínim, està dient alguna cosa, qualsevol insinuació amaga en ella mateixa infinites possibilitats expressives. Àdhuc el procés mitjançant el qual elabora les seves obres pren un significat diferent, més lent i meticulós. Pinta la superfície de la tela amb una pinzellada insistent, pràcticament imperceptible, però, un lleugeríssim toc que és com una ressonància, un gest a penes realitzat.

Aquest intent de dotar de concreció l'espai pictòric comporta, no obstant, un altre important descobriment: el color. A la monocromia de les seves arquitectures espacials li segueix, en aquesta nova etapa, un subtil i compassat tractament de les superfícies. Sensuals i alhora rigoroses, però, les gammes cromàtiques del moment esdevenen instants de llum detinguts, com vibracions atmosfèriques imperceptibles a l'ull humà i que només la pintura sembla veure. «Quan miro el camp – explica Hernández Pijuan– no pas com una taca de color sinó detallant l'espai, el cúmulo d'espigues forma una trama penetrable, com una superposició d'espais vellutats en què el moviment provocat per les brises, els vents o les subtileses de la llum creen petites retícules que m'allunyen d'una visió impressionista i que em fan veure el color pel que representa i no pas amb el nom que el defineix. No podria dir que els colors dels quadres foren grocs de cadmi, ocre, verds maragda o blaus d'ultramar, sinó que se'm configuren com el que representen, és a dir, color de blat madur, de blat verd, glaucs, rostoll o moments d'una llum que defineix un paisatge».<sup>12</sup> Efectivament, als quadres d'aquesta meitat dels setanta, no hi ha ni la laxitud cromàtica d'un Ràfols-Casamada, on el color adquireix un valor constructiu o un sentit emocional, ni tampoc la pretensió estrictament perceptiva de Rothko i els minimalistes, per posar alguns exemples amb els que ha estat relacionada la pintura d'Hernández Pijuan. «Sòlides i d'una excepcional qualitat material» –com les defineix en un text de l'època Alexandre Cirici–,<sup>13</sup> en aquestes obres el color sembla auscultar la superfície de la tela a la recerca de la més mínima tensió. Les seves textures, construïdes amb ritmes reiteratius i cadenciosos, suggereixen sempre un moviment pausat, i s'hi intueix, com un ressò, la realitat inaprehensible del paisatge. Encara hi ha molts quadres

amb elements agrimensors, mínimes acotacions numèriques que palesen l'alt valor atorgat al procés d'elaboració dels mateixos *Paisatge amb acotació 0-A* (1974), *Paisatge acotació 0-152* (1974) o *Alzina horitzontal* (1974), entre d'altres); a finals de la dècada, no obstant, cada cop és més evident una especial predilecció per les formes cromàtiques nues. Altrament, la seva tasca fa un tomb cap els grans formats, com el cas de *Triptic I* i *Triptic II*, ambdós del 1977, o *Díptic I* (1978), en què les anteriors característiques adquireixen una profunditat expressiva més acusada tot i no perdre, en absolut, l'aspecte pulcre i matisat que podem resseguir en obres de menors dimensions.

Les darreres teles dels anys setanta són, ja, un diàleg obert amb el suport a través de procediments d'allò més diversos. Així, fa servir l'aquarel·la quan pretén diluir el color i el converteix en una subtil reminiscència; utilitza l'oli per reivindicar la presència mateixa de la forma, l'escala i la mida, com s'esdevé a *Vertical-llum* i *Vertical-ombra*, del 1977 i, finalment, reproduceix amb el llapis un gest enèrgic, el ritmes del qual sembla que s'amaguin rere una trama que no arriba a ocupar totalment la superfície del paper *Sin título* (1978) i *Llapis plom 4H-H-B-2B-4B-6B* (1978).

. . .

Després de rebre, el 1981, el Premio Nacional de Artes Plásticas, Hernández Pijuan s'adona d'una certa inflexió en la seva obra. Ell mateix descriu aquesta necessitat d'entendre la pintura des d'una altra perspectiva de la següent manera: «Amb alguna excepció, se'm va perfilant una crisi, uns anys baixos, d'autocomplaença. És el moment en què de les grans superfícies dures i tenses passo a recorreguts visuals que, com a tals, se'm queden en pintures amb lleus tocs superficials, aeris, on el gest de la trajectòria s'ensenyoreix no pas de la profunditat sinó de la superfície. No són ja pinzellades amb intenció, amb dibuix, sinó tocs; el recorregut es banalitzava i el quadre s'ablaneix.

»Passava –continua– d'un color i una superfície amb significat a un color que no em corresponia, a un color i una llum que pretenia atmosfèrica, més impressionista i que, en realitat, no devia entendre i, per la duresa del meu paisatge, tampoc no em devia correspondre. De la duresa del “meu paisatge” passava, així, doncs, a un recorregut visual de paisatge no viscut».

En aquesta precisa anàlisi, el pintor barceloní relativitza amb un singular sentit crític algunes de les característiques que havien definit les seves obres anteriors. Així, en aquelles elegants

degradacions cromàtiques dels anys setanta, construïdes mitjançant una minuciosa i reiterativa trama de pinzellades, s'hi entreveu, amb el canvi de dècada, un cert efectisme pictoricista. Allò que havia estat una anàlisi exhaustiva dels components que donen lloc a la pintura, que la fan possible, es converteix, pocs anys més tard, en símptoma d'una facilitat que el deixa insatisfet. També els colors, entesos com a personificacions d'un paisatge propi o bé instàncies capaces de generar una certa dimensió espacial, semblen buidar-se, ara, d'aquell sentit, i esdevenen mers instruments dissolts en un procediment excessivament visual.

Hernández Pijuan troba la sortida a aquesta situació en el dibuix i en el gest, els quals ja havia utilitzat vint anys enrere en els seus quadres monocroms, on les siluetes de plantes i flors, aconseguides amb un traç enèrgic, s'ubicaven en un espai dividit per talls horitzontals i verticals.

«Entre el 1982 i el 1983 –descriu el pintor– començo a recuperar el meu espai. És la sèrie de quadres titulats *Marquesa* i *Albes del Segre* en què el dibuix i la forma comencen a substituir els tocs de color. Aquestes primeres formes, aquests primers dibuixos, m'imposen un seguiment i la pinzellada que referenciava el recorregut perd la seva condició de mera pinzellada, de toc en un recorregut visual i recupera el dibuix i diria que la força també.

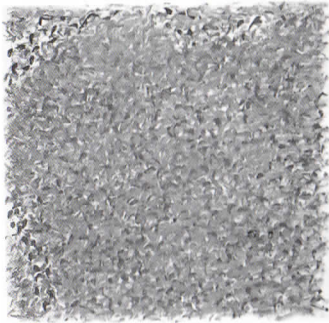
»Si el dibuix havia desaparegut –l'espai era la imatge– ara se'm desperta un gran interès per dibuixar. Dibuixar un altre cop del natural em mostra noves sortides i en fer-se palès aquell interès pel dibuix, desapareix el color brillant, més superficial en mi, jo diria que menys sentit. Va desapareixent, també, la juxtaposició de pinzellades, amb pretensió de “pictoricitat” per la qual cosa els resultats comencen a reprendre aquella radicalitat “meva” en la manera d'entendre la superfície [...].

»El dibuix és més evident i el color, també, és més sencer, més pastós i cobreix, de nou amb tinta més plana, la superfície. Entro, novament, en aquella nova dimensió visual alhora que desapareix aquella autocomplaent relació atmosfèrica.

»M'apropro més a la immediatesa de l'execució. El diàleg amb l'obra torna a ésser més dens, més tens i aquest diàleg renovat em farà canviar maneres de treballar, no pas de forma premeditada, sinó per aquella immediatesa i per aquella altra materialitat en la realització».<sup>14</sup>

D'alguna manera, en aquesta reflexió podem trobar, ja, algunes de les pautes per les quals transitarà Hernández Pijuan a la dècada dels vuitanta. Reclama, així, una major convicció de l'exercici pictòric, un diàleg més pronunciat amb el suport i amb els valors exclusivament plàstics que se'n desprenen. Si la seva obra anterior s'havia caracteritzat pel rigor compositiu i per una espartana voluntat estructural, ara persegueix els ritmes que li ofereixen els materials, les pulsions





*Buguenvil·lea a Son Servera II.* 1982



*Xiprers a la Segarra.* 1985

derivades del gest i del dibuix. Reivindica, per tant, aquella agitació que mancava en els seus anteriors quadres cromàtics, i es reconcilia amb l'espai sensible, amb les superfícies treballades asprament i també, d'alguna manera, amb el buit.

En aquest sentit, els quadres de buguenvil·lees (*Buguenvil·lea a Son Servera II* i *Buguenvil·lees a Son Servera*, ambdós del 1982) marquen l'inici d'un nou període en què l'espai sembla que s'obri, bo i deixant-hi entreveure una pinzellada inquieta i uns colors vibrants, bellugadissos. D'aquest gestualisme sorgeixen les primeres formes: fulles i plantes realitzades amb un traç ampli, que palesa un clar domini dels fonaments pictòrics. L'artista no perd, en cap moment, el seu estricte sentit espacial, com podem observar als rectangles que realitza dins la superfície del quadre; no obstant això, aquests límits topogràfics són, també, una mena de marc, de «rampa visual»<sup>15</sup> –com els ha definit també Rosa Queralt– on el gest augmenta el seu caràcter voluptuós. Etèries i greus, plenes i fragmentàries, desbordades i, al mateix temps, moderades, les obres d'aquest moment són, per a Hernández Pijuan, el descobriment de noves perspectives, a través de les quals pintar esdevé un exercici cada cop més introspectiu, amatent de les possibilitats que li ofereix la mateixa activitat pictòrica. És la pròpia pintura la qui anima quadres com ara *Paisatge de Folquer* (1983), *Paisatge* (1984), *La Seu Vella III* (1985) o *Xiprers a la Segarra* (1985); la pintura convertida en una presència capaç de provocar, per si mateixa, imatges i motius, testimonis del que «succeeix» en l'espai de la tela. No hi ha, a les obres d'aquest moment, un sentit catàrtic, ni tampoc no sembla redimir-se la voluntat analítica de la dècada anterior. Tot observant amb deteniment aquestes teles, advertim fins a quin punt la pintura pot esdevenir, de vegades, un alfabet emocional, un llenguatge dotat de la seva pròpia caligrafia de gestos, amb la seva particular fonètica de ressonàncies i insinuacions. Pintar des de la pintura, sembla que diuen els quadres d'aquest moment; sense més agafall que la mateixa pintura i sense cap altra convicció que aquella atorgada per la feina diària amb els materials.

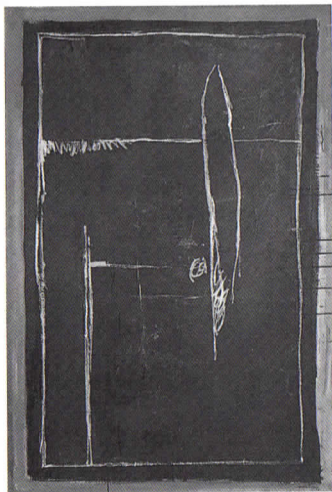
. . .

A partir de la segona meitat dels anys vuitanta Hernández Pijuan accentua aquest sentiment de plenitud pictòrica. El paisatge torna, aleshores, al si de la seva tasca, si bé convertit, ara, en una evocació d'allò viscut, en memòria d'allò que s'esdevé. No es tracta, ara, d'entendre les regles que articulen la pintura, ni tan sols d'atorgar-les-hi una certa versemblança; en aquest moment, pintar es converteix en una experiència que li permet d'aprofundir en el coneixement dels propis

impulsos, d'aquelles pulsions que van apareixent al quadre a mida que es va construint. Així, motius plens d'identitat recorren aquest nou espai, posseïdors de tota aquella càrrega que els atorga el fet d'ésser quelcom més que simples anècdotes. La flor, el claustre, la catedral, la casa o el xiprer –aquest últim veritable autoretrat de l'artista, segons l'aguda visió de Miguel Fernández-Cid<sup>16</sup> apareixen com a records que es mostren ara amb tota precisió, ara difusos.

«Pintar –explica Remo Guidieri en un text d'extraordinària bellesa poètica<sup>17</sup> és restituir «allò que resta» d'un estat d'encís que s'allarga en el temps, que flueix i es diposita com si fos mel damunt la tela, bo i reconstruint amb fons, vibracions, sinuositats, angles i enquadraments l'aventura del dubte que mai no detura la mirada, però que de vegades deté la mà. Aquest dubte és tan preciós com la memòria, i pacientment l'acompanya». Efectivament, a les obres realitzades a partir del 1984 Hernández Pijuan sembla abocar-se cap aquell silenci on el llenguatge que és la pintura és transcendit per una voluntat més alta. La matèria aconsegueix aleshores un protagonisme total; es condensa, es torna opaca, deixa entreveure les successives capes que la constitueixen o bé deixa al descobert la nuesa de la tela. El dibuix adopta, també, un to rotund, on es contenen matisos gestuals d'allò més diversos. La major part de quadres d'aquesta època incideixen en aquesta mena d'horitzontalitat on el color sembla que s'hagi detingut i on els ritmes semblen haver estat dictats des d'instàncies alienes a la mateixa pintura, si bé aquesta s'encarrega d'activar-los. Cada traç és ressonància d'un altre, cada silueta en recorda una altra que és idèntica i, alhora, diferent. Considerades en conjunt, les obres d'aquest període resulten molt pròximes, si bé analitzades individualment observem fins a quin punt són diferents entre elles, o millor, fins a quin punt l'hàlit que les anima és diferent. Pintar és construir records, fixar aquell trànsit que, segons Guidieri, «mai no detura la mirada però que de vegades deté la mà», i és precisament a través d'aquesta, de la mà, que la memòria entra en la pintura, s'hi confon i, finalment, la fa més irreductible, més viva.

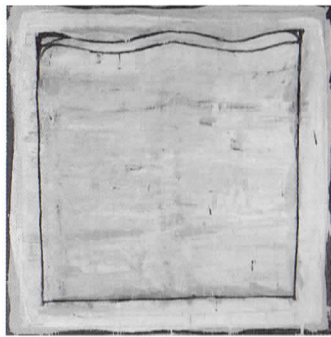
Aquests són anys en què la intensitat pictòrica sembla inesgotable. Sorgeixen, doncs, obres tan importants com *Interior transparent* (1985), on el motiu es mostra com un sobresalt, un desvetllament de la superfície; *Paisatge amb xiprers* (1985), pintura feta a partir d'elements mínims i amb una rellevant capacitat, però, de provocar ritmes cromàtics d'allò més diversos; *Paisatge* (1986) o *Claustre ocre* (1987), on el dibuix adquireix un to silent i substancial. *Paisatge negre tancat* (1986) és, potser, una de les teles més característiques d'aquesta etapa, ja que no només sintetitza algunes de les principals troballes de l'artista, sinó que palesa, d'una manera incipient, certes actituds que Hernández Pijuan desenvoluparà en els anys següents. En ella farà



*Paisatge negre tancat*. 1986

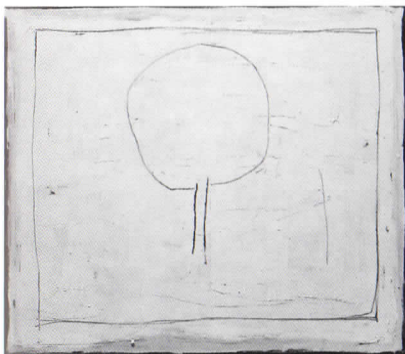
servir un gest gairebé caligràfic, una interminable línia que, si bé no s'alça de la superfície de la tela, fa que en sorgeixin motius, enquadraments especials, fragments d'una arquitectura sostinguda a partir de la reminiscència. Aquest payoutat recorregut es presenta com un itinerari que aixeca, al seu pas, les tensions amagades al fons del quadre i en sorgeixen, aleshores, convertides en plàstics degoteigs, en textures alleugerides de tota consistència.

. . .



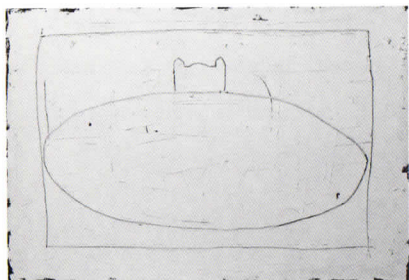
*Paisatge ocre II. 1987*

En els darrers anys de la dècada Hernández Pijuan realitza algunes pintures que indiquen ja la seva producció posterior. És el cas d'*El camp des de la finestra* (1987), *Landscape with cypress tree* (1988) i, sobretot, *Paisatge ocre II* (1987), on la superfície de la tela es presenta desembarassada pràcticament de tot motiu i la línia esdevé un important element estructural. No és aquest un procés immediat, perquè als quadres com ara *Catedral* (1986) o *Pati amb xiprer* (1986) l'arquitectura s'hi havia manifestat ja com una construcció que duplicava l'espai, que l'abocava, mitjançant un gest punyent, cap a la seva pròpia materialitat. Dràstiques i alhora, però, evocadores les obres realitzades en el pas cap als noranta es caracteritzen per una total absència d'agitament. Els motius –cases dibuixades amb elegant subtileza, ondulacions sense moviment i arbres aturats al bellmig del quadre– esdevenen pràcticament imperceptibles a la mirada, no perquè s'amaguin sinó perquè gairebé no s'hi manifesten. *Ocre i xiprer* (1988), *La casa verda* (1988) o *La morera* (1989) són quadres articulats a l'entorn d'una mena de *epokhé* pictòrica, a través de la qual l'espai s'hi revela íntegrament. L'essencialitat que posseeixen les teles d'aquest moment no és, per tant, un èxit aconseguit només per procediments plàstics sinó una condició innata, una naturalesa que fa visible l'ànim amb què van ser pintades.



*La morera. 1989*

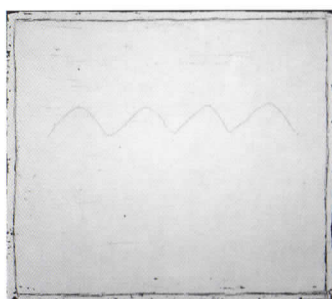
Les primeres obres dels anys noranta constitueixen el punt més alt del procés de depuració iniciat al final de la dècada anterior. La memòria, indissociable ja del paisatge, adquireix ara un especial protagonisme, perquè orienta la pintura d'Hernández Pijuan a través d'una mena de geografia emotiva on els llocs –Évora, Comiols, la Segarra i, més tard, Granada i el Marroc– no posseeixen un caràcter literal, topogràfic, sinó que són convergències on conflueixen el record i la mateixa pràctica pictòrica. Apareix, també ara, una nova fornada de motius iconogràfics (núvols, gotes de pluja, etc.) els quals, juntament a l'intens treball de les superfícies monocromàtiques, evident a les vores de la tela i, sobretot, en el solc obert pel dibuix, palesen una vitalitat austera i alhora, però, farcida de suggeriments.



Évora blanca. 1990

Construïdes a partir del record d'una estada a Portugal i de la sensació que van produir en l'artista les nombroses places lusitanes, la sèrie de pintures dedicades a Évora –*Évora blanca* (1990), *Memòria d'Évora I* (1990), *Évora rosa* (1990) i *Évora rosa II* (1991)– apareixen unificades per unes característiques formals iguals. L'esquema compositiu d'aquesta sèrie es va repetint gairebé sense cap variació: un gran oval, presidit per diferents edificis esbossats, solca la superfície monocromàtica de la tela, tot aixecant l'espessa i uniforme capa de pintura treballada amb l'espàtula. Sorpren, primerament, la frontalitat amb què ha estat tractat el dibuix, que esdevé una mena de baix relleu on es transgredeixen totes les lleis de la perspectiva. Aquest deliberat esquematisme, que contrasta directament amb la subtilesa de les seves gammes cromàtiques dels anys setanta i amb l'hiperrealisme dels seus quadres d'objectes, no tan sols aporta a la pintura d'Hernández Pijuan un nou tractament del suport pictòric, ara dens i sense gradacions de color, sinó també una consideració diferent del paisatge, el qual ja no es nodreix de la realitat sinó de la memòria. La memòria articula els quadres dedicats a Évora i el record d'una experiència atorga a aquests dibuixos un aspecte poc acurat, matusser, fins i tot. Hi descobrim una quietud íntima, horitzontal, sense cap ornament i, no obstant, amatent a les pulsions més imperceptibles. Així, la matèria activa aquells mecanismes mitjançant els quals el paisatge deixa d'ésser un referent per a esdevenir una impressió, una idea reviscuda a través de la pintura. De la mateixa manera, l'espai assoleix, en aquest moment, una major complexitat, perquè ja no és tractat només com una entitat autònoma, com un esdeveniment purament plàstic; ara l'espai s'omple de tota una sèrie de diccions alienes a la pròpia pintura i que, malgrat això, recorren el quadre i li aporten una estranya vivesa. Obres sintètiques, l'últim significat de les quals sembla ultrapassar els límits estrictes de la tela, s'hi percep, en els olis d'Évora, fins a quin punt la puresa no és únicament una aspiració formal sinó una via que deixa entreveure l'ànim del pintor, la seva mirada pausada i evocativa.

Un altre dels referents ineludibles en els primers anys noranta és el conjunt de quadres dedicats a Comiols. Aquests arrenquen de finals de la dècada anterior –*Comiols II* (1988) i *Casa a Comiols* (1988)– i es desenvolupen durant els anys següents. El motiu iconogràfic al voltant del qual s'articulen les obres de Comiols n'és, també, unitari: una línia ondulant que evoca els perfils muntanyencs característics de les serralades lleidatanes es presenta, imperceptiblement o marcadament, sobre un fons monocrom. Si Évora es podia interpretar com la transcripció pictòrica d'un record llunyà temporalment i física, a les obres de Comiols observem una proximitat amb el paisatge tractat que fa més tènue, si això és possible, la frontera entre pintura i memòria. És a

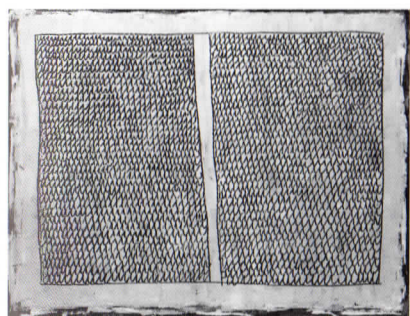


Comiols. 1990

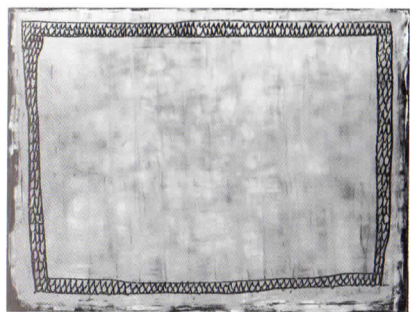
través del mateix procés pictòric, del seu caràcter fragmentari i inaprehensible, que el record aconsegueix un estatut purament plàstic; això no obstant, i aquí resideix la veritable troballa de quadres com *Comiols 1990* (1990) o *El sol es pon a Comiols* (1990), no hi ha en aquest mateix procés un rebuig davant d'allò emotiu, ans ben al contrari, Hernández Pijuan mira, potser més que mai, de reconciliar la mirada pictòrica amb una altra mirada interior, aliena a tot formalisme. Així, la pintura es torna vers ella mateixa per poder mostrar millor allò que hi ha més enllà. I és aleshores que pintar esdevé una espècie de transparència, el moment en què qualsevol gest, per mínim que sigui, és percebut llunyà i proper, simple i enigmàtic, fràgil i consistent, alhora. En aquest recorregut pels motius més destacats de la pintura d'Hernández Pijuan durant la dècada dels noranta destaca la sèrie titulada *Memòria de la Segarra*. Construïda com a fris o variació sobre el mateix tema, aquesta seqüència comença el 1989 i es perllonga fins a l'actualitat a través de formats i tècniques d'allò més diverses. No només hi trobem alguns dels principals motius iconogràfics del pintor barceloní sinó que hi podem resseguir gran part de la seva evolució pel que fa al tractament de l'espai pictòric.

Formalment, aquest conjunt es podria dividir en dos grups: un d'articulat a partir de dos elements compositius molt característics de l'obra d'Hernández Pijuan —la casa i l'arbre— i l'altre format per una sèrie d'obres vinculades entre si per les mateixes preocupacions espacials. D'aquesta manera, a *Memòria de la Segarra II*, *Memòria de la Segarra III* i *Memòria de la Segarra VII*, totes del 1991, hi ha un procés de depuració formal que afecta directament els motius seleccionats. Aquests ja no s'hi manifesten fragmentàriament, com als quadres dedicats a Comiols, ni tampoc no posseeixen la capacitat evocativa de les arquitectures d'Évora; constitueixen, al contrari, una mena d'assaig volumètric de les possibilitats del dibuix. Emmarcat per un rivet gestual que actua com a pòrtic, hi ha en aquests quadres un tipus de dibuix sintètic, l'aridesa formal del qual es presenta mancada, fins i tot, del mínim ritme o cadència. El rectangle, el cub, el cercle i el trapezi són, només, algunes de les figures que ressonen a les obres d'aquesta sèrie. Només són ressonàncies, però, perquè al cap i a la fi continua essent la memòria, una memòria més essencial, més preocupada per destil·lar una determinada immutabilitat a través de la forma, la qui estimula les composicions dedicades a la Segarra.

Aquesta capacitat per convertir la superfície de la tela en un àmbit de reflexió i alhora, no obstant, de silenci, és totalment rellevant a *Memòria de la Segarra I* i *Memòria de la Segarra IV*, ambdues del 1991. Si bé són fins a un cert punt complementàries, es tracta de dues obres premonitòries de la seva posterior trajectòria. Hernández Pijuan hi construeix una composició



Memòria de la Segarra I. 1991



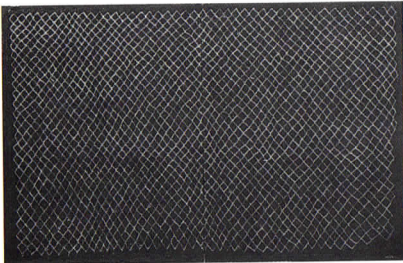
Memòria de la Segarra IV. 1991

espacial sense recórrer a cap element iconogràfic, fent servir exclusivament les possibilitats que li ofereix un tipus de gest insistent, narratiu, que despulla o bé ocupa en el seu desenvolupament la superfície de la tela. Aquell mirar els motius amb fixesa; la quietud, o millor el quietisme, que hi havia a les composicions dedicades a l'arbre i a la casa sembla haver-se dissolt en aquestes noves obres. Per bé que ambdues han estat concebudes a partir d'una intenció espacial estricta i programada, a *Memòria de la Segarra I* el ritme adquireix un sentit totalitari, pertorbat només per una espècie de cesura, una esclatxa de silenci a través de la qual es redefeixen les relacions internes del quadre. Contràriament, a *Memòria de la Segarra IV* el buit deixa d'ésser una premonició i es fa palès, presència pictòrica en la densitat de la qual convergeixen els impulsos que animen l'obra.

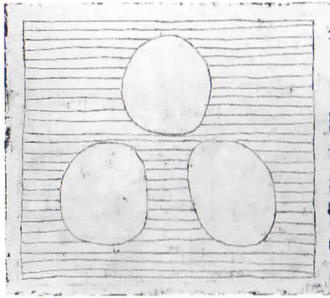
. . . .

Si la sèrie *Memòria de la Segarra* ja es planteja com un diàleg entre silenci i ritme, buit i ocupació de l'espai sensible, al llarg de la dècada dels noranta Hernández Pijuan continuarà desenvolupant la seva pintura per aquests límits. En un primer moment, alterna obres on apareixen motius anteriors, com ara *Núvol blanc II* (1991) o *Núvols sobre blanc* (1993), amb d'altres més afins amb les noves preocupacions, com és el cas de *Projecte per un paisatge* (1991), *Rosa* (1992) o *Paisatge blanc I* (1992). A partir del 1993, però, la seva obra adopta un nou sentit introspectiu. Paradoxalment és, també, l'empremta deixada per dos llocs, en aquest cas, Granada i el Marroc, que serveix d'eix argumental d'aquests quadres. Tant a les obres dedicades a la ciutat andalusa –*Granada nocturna* (1993), *Azulejos en la Alhambra* (1994) o *Tríptic de Granada* (1994)– com als olis titulats *De la sèrie Marroc* (1993), hi trobem una idèntica disposició davant l'espai pictòric. El ritme dels quadres continua brollant des d'un ànim interior, preocupat per reconèixer les pulsions pròpies en el treball sensible dels materials. Són obres que sembla que es debateixin entre descobrir i cobrir, entre mostrar i amagar. Rosa Queralt se n'ha referit com «l'essència mateixa de la lleugeresa»,<sup>18</sup> un concepte que defineix amb exactitud la manera com la matèria sembla elevar-se damunt la superfície del quadre, tot travessant l'espessa trama de pinzellades que, com si fos una gelosia o una xarxa, cobreix pràcticament tota la tela. El buit és convocat, per tant, mitjançant elements purament plàstics, des d'instàncies que neixen en el camí que porta a la pintura a modificar i assistir a la sola experiència.

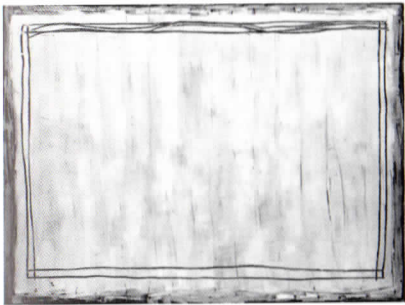
En aquest sentit, resulten molt il·lustratives les paraules de Francisco Jarauta: «Questionats els drets de l'objecte, s'obre per a la pintura un nou territori on la invenció/construcció fixarà la



*Azulejos en la Alhambra*. 1994



*Rodones sobre llaurat. 1995*



*Dibuixant els marges. 1997*

gramàtica del quadre. També un nou espai, però, travessat per l'emergència de quelcom que ja no subscriu el primat de l'evidència, perquè neix, com una revelació, en les formes de la poesia, de la pintura o de la música. Hi ha, al seu darrere, el flux d'una experiència, il·luminat real que es mou sota la mirada i es contrau, s'allarga, es fon i s'encén, i demostra indefectiblement que la pintura no és –o bé ja no és– l'art d'imitar el món, sinó de donar una consciència lluminosa al nostre instint». <sup>19</sup> És precisament en aquesta dificultat d'atorgar una forma a allò que no es pot capturar, que rau, d'alguna manera, la importància de les últimes pintures d'Hernández Pijuan. Construïdes des del rigor més absolut, des de la puresa més essencial, obres com ara *Rodones sobre llaurat* (1995), *Camí horitzontal* (1996) o *Encreuaments* (1993) aporten una visió privilegiada de l'espai de la pintura, de les tensions i dels ritmes que hi convergeixen. La seva austeritat denota, més enllà d'un estat anímic, una saviesa pròpia d'un pintor el llenguatge del qual sembla haver-se definit completament. No obstant, com podem veure a *A baix al pati I* (1997) o *Dibuixant els marges* (1997) –*Paisatge 97*, *Memòria del paisatge III* o *Memòria del paisatge IV*, totes del 1997–, el vocabulari pictòric d'Hernández Pijuan no només hi apareix cada vegada més clar sinó també més ampli. Autèntiques «figuracions del buit» <sup>20</sup> –segons ha descrit recentment Andrés Sánchez Robayna– els darrers quadres de l'artista barceloní constitueixen un veritable compendi de les possibilitats que encara pot oferir la pintura. Tot el coneixement aconseguit durant la seva llarga trajectòria sembla abocar-s'hi, en aquestes obres, on no hi ha recursos ni estratègies fàcils. Totes les vicissituds a partir de les quals la pintura transcendeix la mera comunicació per esdevenir un sistema de coneixement es manifesten, sense cap artifici, als quadres del moment. Contemplar-los suposa, avui, retrobar-se amb les característiques que fan del fet de pintar una disciplina essencial i inescapable. Perquè és la pròpia pintura, la seva capacitat per alleugerir els límits d'allò visible, la qui s'ofereix a les últimes obres d'Hernández Pijuan. La pintura com una revelació i també, altrament, com un misteri que mai no s'acaba de desxifrar del tot, un misteri que sempre diu el mateix però que es fa palès sempre de manera diferent. Pintura, per tant, en tota la seva generosa dimensió, en tota la seva alquímia; pintura, finalment, que si bé no ens fa millors, sí que ens fa sentir més intel·ligents.

VALENTÍN ROMA