



## Laudaturque domus longos quae prospicit agros...<sup>1</sup>

### I. Hoc erat in votis<sup>2</sup>

«... romandre obert, acollint allò que resta —del diluvi, de les estacions, de les descobertes—, però no pas allò que, inconsistent, llangueix i s'extingeix. En un mot: ésser clàssic.

No eludir passivament l'atzar i la bullícia, ans submergir-se en la solitud que s'aprofita de les distàncies, les fa esclaridores, serenes, gràcies a la llum que s'hi condensa i refracta, lleugeres i dures: resistents al temps. *Non hoc jocosa convenient lyrae: quo, Musa, tendis?* —“Sense saber si aquesta via serà d'art o de joc, sense saber d'on prové l'art”—. Així, després d'assolir l'alçada des de la qual els ulls abasten les muntanyes properes i les recorren sense fatiga, com volant, contemplar els contorns i, amb l'esguard suspès actuant a manera de contrapès del comportament habitual, davallar lentament, de forma amesurada, sentir l'aire en la mateixa mesura que les coses, delimitar, fugaç, aquí un petit mur, allí un turó, més enllà la línia gòtica d'una façana, la seva ombra, amb la silueta d'un arbre proper. Aturar-me a apagar la set, submergir les mans en la llum per extreure'n allò que em mancarà en altres estacions. La línia recta traçada per una mà d'home fent de compàs i escaire, poder avançar, joiós, en totes direccions, fins a fer coincidir els pols, i a l'últim assolir victoriosament la plenitud que l'esperit sense les mans no té. Després, quan aquest recorregut s'ha refugiat en la memòria talment un tresor, en soliloqui: procurar que la intensitat acumulada s'alliberi al dictat de la meva voluntat, que surti de mi com les abelles del rusc que el déu tenia sota el llavi; sentir que ja no es tracta de memòria, car la memòria ha entrat a les venes i ara hi ha una xardor que surt de mi, en la meva mirada desbordant, orgullosa de masses, d'ombres, de contrastos, car el clàssic no té cap altra història que la d'aquestes acumulacions sense direcció que més tard es despleguen i reviu en els espais en els quals hom fou l'equivalent del petit mur i del qui el va aixecar.»

(1) Sigui lloada la casa des d'on es contempen vastes planures; Horaci.

(2) «Aquest era el meu anhel.» (Així comença una epístola d'Horaci.)



## II. «Totes les cases són ulls»<sup>1</sup>

Així podria parlar Horaci, l'inquiet epicuri, l'estoic *pingue* que m'inspira; l'home que vivia sobriament repartint el seu temps entre la ciutat i el camp i que ens parla pagesívolament a despit d'ésser un habitant de la ciutat. L'obra del català que me l'ha recordat obre la cortina sobre cites que li són familiars en el Paisatge que el nodreix i que conté, destil·lats i clars, com en l'Ou original, contorns nítids i superfície monocroma, perspectives que ens travessen, i amb elles l'aire que transporten; d'aquest paisatge, ell no se'n separa mai, i no pas per mera fidelitat, sinó per una complicitat que resta muda amb les arrels ramificades que, espesseint-se, esdevenen escorça de terra quan contemplem distretament la natura. Transferides a la pintura, gràcies a ell tornem a veure aquestes arrels, misterioses i silencis, en els rastres que delimiten el camp, en la corba de la flor oberta, a punt d'emmusteir-se, ja decantada, en aquests signes d'hospitalitat que són els xiprers a Espanya. ¿Algú s'ha adonat que aquests esquemes són masses resumides, que el camp esdevingut pintura on es drecen els xiprers gairebé són monocromies treballades a la manera dels *Concetti* de Fontana, marcades pel seu arrelament en una visió primordial, sense temps, perquè el lloc només serveix per mantenir l'acord, visió sense angoixa perquè és profundament autòctona i d'on sorgeix, palpable, una mena de simbiosi, entre l'ull i l'esperit, que permet a l'art català de saber, millor que altres, que la superfície, tota superfície, és un rizoma sense fi: punts i interseccions, xarxes fines com venes, subterrànies, ignorades de l'home d'ulls distrets però perceptibles a la mirada que sap desxifrar una pintura que s'estén, meravellada, fins a perdre's de vista? Bon punt compresa la capa extensa de la superfície coberta, el pintor recorre els accidents que la integren per tornar-li el gruix castigat, imperfecte, etern. Aquesta lliçó de les coses reunides en un indret sense confins de debò és una lliçó de paciència, de respecte al temps, que només s'aprèn recorrent els camps on el pintor desplega la tenacitat del camperol que sap que el seu respecte és audaç: «...*magna parens frugum, Saturnia tellus, magna virum...*»<sup>2</sup>

(1) «*Todas las casas son ojos / que resplandecen y acechan...*» Miguel Hernández, *Cancionero de ausencias*.

(2) «...gran productora de cereals, terra de Saturn, gran generadora d'homes». (Virgili, *Geòrgiques*, llibre II: 173-4.)

## III. El motiu de la pesantor

Com trobar solució a la pesantor i a la lleugeresa? ¿Com mantenir-se lluny d'allò que oprimeix per massa acabat, embalsamat en la solidesa, i allò que, pel fet que la gracilitat és signe d'insuficiència, ens frustra, quan, acomplerta l'experiència, dipositem en algun lloc, sobre un paper o sobre una tela, el testimoniatge? Fent-lo flotar, cosa que equival a dir, i els antics ho sabien tan bé com els impressionistes, fent reviure una emoció amb una certesa ideal en la qual els contorns i la massa ja no són conflictius. No privar un cos d'allò que en constituïa la força i la densitat, sinó mantenir-lo com és, amb tot allò que li permet d'ésser-ho, però alliberat de l'estat de pesantor que el condemna a desplaçaments sense històries, sense meravella. Si aquesta aspiració ja només és consentida en certes formes de representació com ara la pintura, almenys aquella que aconsegueix de fer callar, amb la simple exposició d'un color o una línia, les falses ires que s'alcen contra ella, potser és perquè els místics s'han tornat tan escassos com els artesans de debò. ¿És tan sorprenent trobar aquesta mateixa aspiració en el si de la il·lusió que sorgí molt abans de Cézanne (i que aquest va redescobrir gràcies a la tenacitat que només tenen els innocents): en el blau dels toscans, en el drapejat dels sants bizantins i després en les constel·lacions dansants de Miró i en les estranyes alquímies de Tàpies? Joan Hernández Pijuan pertany a aquesta línia. Oblidant avantpassats pròxims i llunyans i seguint el seu propi camí, descobreix la mateixa pregunta dirigida a la presència, sense la qual l'ordenament dels colors, que només s'anomenen a ells mateixos o remetent a fragments de la realitat, és només ompliment. En contemplar aquestes monocromies llavorades, aquests ompliments delicats i vibrants, aquest color que en la seva obra mai no és el suport d'un motiu, sinó una projecció sorprenent de la mirada en la pintura, es comprèn que és el que dona una altra profunditat a això que en diuen segon pla. Abans d'arribar aquí et dius que el pintor ha hagut d'aprendre a recollir pacientment el que en una superfície —diguem-ne «detall» o «motiu»— facilita la levitació de què he parlat abans. Alguns en diuen *llum*, altres parlen de vibració, que és el mateix. Hom no ho copsaria si no posseís aquell sentit que imprimeix a la visió una orientació que també tenen les idees quan apareixen per primera vegada. En tota aquesta obra hi ha una frescor que es manté constant. Neix, probablement, d'una negativa a dissociar la idea i la sorpresa, d'una vocació a mantenir-se en la tensió entre tots dos; mostra el que cal entendre avui en dia per profunditat pintada.



#### IV. Camí

Lirisme: dibuix. Flama o bé ombra, el color com a massa compacta, la densitat amb la qual ja no es mesura la fondària, ni la «fidelitat» (a la cosa, a la seva idea, a la comprensió que es tingui de l'una i de l'altra), pot també, i sumptuosament —n'hi ha prou de pensar en la tensió i la serenitat presents en les teles d'Hernández Pijuan d'ahir i d'avui—, «parlar-nos líricament». Però en aquesta via la pintura troba l'obstacle de les convencions, una mena de simbologia del color, com els que existeixen, fora de la pintura, per participar en certs ritus o pertànyer a certes lògies iniciàtiques. En aquest cas, l'efecte depèn no tant del color en ell mateix com de la referència que aquest vehicula, no cal dir que extrapictòrica, però sobretot lligada a un saber que privilegia la llengua. En l'atac frontal contra la pintura que s'anava lliurant ja feia un segle es tractava més que res d'alliberar-la d'aquestes limitacions, d'aquest parasitisme que l'ofegaven. I fóra ingenu de continuar pensant que el problema consistia en els «temes».

És més aviat el dibuix, al·lusió a les masses mitjançant línies, el que assumeix, em sembla, la immediatesa de l'emoció expressada en un gest o, entre gest i paraula, en una exclamació. «Lirisme», avui en dia, és un mot que conté idees una mica contestades, i particularment en aquesta terra catalana amb pintors com Hernández Pijuan, en la qual bastants actes pictòrics troben aquesta tonalitat antiga, de vegades a través de lectures, o de records afeblits, amb una consistència tènue i vibrant alhora. Jo vaig poder descobrir aquesta fidelitat tonal en l'emoció que ens porta, com deia Catul, *nec somnus tegeter quiete ocellos, / Sed toto indomitus furore lecto* (en el somni inquiet per una gran necessitat de llum), fins a paraules que anomenen cosa o moment amb una exactitud que ens penetra, és a dir, anul·la el temps que separa l'evocació del que ha estat evocat, i per aquesta ferida interior fa que es vessi, fora de l'escorça, la força líquida que vivifica: «flor», «núvol», «arbre», «casa», «interior». Normalment, en la immediatesa en què ens són donades, les coses que un hom creu amb raó poder copsar, ja que la vista les abasta amb la mateixa facilitat amb què la mà s'enfonsa en l'aigua propera, semblen desdibuixar-se i dissoldre's en l'emoció plena que elles ens donen sense esforç. Vet aquí l'emoció que Hernández Pijuan infon a totes les obres que anomena Paisatge, sense les quals el món fóra una calor pròxima a transformar-se en plugim i d'un lirisme que prové d'una plenitud restablerta, estructurada com un sòl pedregós o tova com un pilot d'argila. Les teles d'Hernández Pijuan situen l'espai que vibra tan evidentment, diria jo, a la nostra disposició, que els seus temes, anònims en ells mateixos, ens parlen líricament d'un passat que retrobem aquí amb la seva ombra.

#### V. Il fiore che cade\*

Al problema del Quadro: non semplicemente «tableau», «painting», «canvas», «Bild», ma superficie geometricamente delimitata, cioè *quadra-ta*, v'è modo di rispondere ignorando le premesse che vi sono contenute; e sarà la visione convenzionalmente ridotta, cioè in sé stessa metaforica, a quella porzione di spazio dove appariranno cose, libere e arbitrarie, almeno in Occidente. Oppure, e ciò avviene nella modernità, i limiti stessi verranno investigati giacché sono i limiti ad essere in crisi (non solo quelli della rappresentazione). In tal caso, sono evidenziati i pericoli —lo scadimento della convenzione—, e le risorse —l'analicità plastica—, che la delimitazione comporta. C'è nella pittura di Pijuan quest'indubbia attualità pressante. Ed è probabilmente quanto è stato spesso rilevato nei commenti che l'opera ha ricevuto. Credo però che la sua impresa sia più complessa, che superi questa lucidità in accordo con preoccupazioni contemporanee. Si tratta di una pittura estremamente misurata perché costantemente riflessiva. Essa include un altro problema al quale quello del limite rimanda. Per Pijuan, la delimitazione, cioè lo spazio rappresentato, condiziona l'accordo interno tra l'*aplat* e il volume, e ciò secondo un teorema plastico antichissimo. Ne deriva quell'evidenziazione sospesa degli elementi che debbono apparire in quello spazio a cui ho già fatto allusione. E' da ciò che sorgono, legittimati, quegli itinerari che nel quadro equilibrano e integrano traccia e volume. C'è in tutta l'opera un tema che emblemizza tutto ciò: è quello del fiore, la consistenza fragile, caduca, dell'eclosione, a cui, poi, il cipressonuvola, con il rovesciamento delle polarità orizzontale-verticale, rimanda.

#### (\*) La flor que cau

Al problema del Quadro: no simplement «tableau», «painting», «canvas» o «Bild», sinó també superfície geomètricament delimitada, o sigui *quadra-ta*, s'hi pot contestar ignorant les premisses que conté; i serà la visió convencionalment reduïda, en ella mateixa metafòrica, a aquella porció d'espai en la qual apareixeran coses, lliures i arbitràries, si més no a Occident. O bé, i això s'esdevé en la modernitat, s'investigaran els límits mateixos, car són els límits que estan en crisi (no sols els de la representació). En tal cas s'hauran palesat els perills —el decaïment de la convenció— i els recursos —l'analicitat plàstica— que la delimitació comporta. En la pintura d'Hernández Pijuan hi ha present aquesta actualitat innegable. I és probablement tot el que s'ha revelat sovint en els comentaris que l'obra ha rebut. Crec, però, que la seva empresa és més complexa, que supera aquest caràcter lúdic i respon a preocupacions contemporànies. Es tracta d'una pintura extremament amesurada, perquè és tothora reflexiva. Comporta, encara, un altre problema, al qual remet el dels límits. Per Hernández Pijuan la delimitació, o sigui l'espai representat, condiciona l'acord intern entre el color i el volum, i això segons un teorema plàstic antiquíssim. Deriva d'ell aquesta evidenciació suspesa dels elements que han d'aparèixer en l'espai a què ja hem al·ludit. D'aquí sorgeixen, legítimats, els itineraris que en el quadre equilibren i integren traç i volum. En tota l'obra hi ha un tema que emblematitza tot el que hem dit: és el de la flor, la consistència fràgil, caduca, de la desclosa, al qual després remet el xiprer-núvol, amb l'esfondrament de la polaritat horitzontal-vertical.



## VI. Contemporaneïtat

Pintar és restituir «allò que queda» d'un estat d'embadaliment que s'allarga temps enllà, que flueix i es disposa com si fos mel damunt la tela, reconstruint amb fons, vibracions, sinuositats, angles i enquadraments l'aventura del dubte que mai no detura la mirada, però que de vegades detura la mà. Aquest dubte és el que fixa el calendari de les obres d'Hernández Pijuan, car el dubte és tan preciós com la memòria i l'acompanya pacientment.

Hi ha quadres que intenten obrir un procés al que la pintura fou i continua essent. En els nostres temps aquesta iconoclàstia dubtosa, per no dir-ne falsa, ha quedat en entredit, però el desordre generat ha posat de manifest una crisi que afecta l'enteniment, el que hi ha part damunt tant de la pintura com d'altres formes d'expressió. Saturat i temorós, l'enteniment continua essent, això no obstant, bulímic, idòlatra d'aparences sense arrels. Les empreses a què em refereixo remouen el color com si volguessin trobar en elles una sortida. Abandonen, però equivocadament, el que se'n diu clàssic, allò a què Hernández Pijuan resta fidel: el dubte i la memòria, l'obliteració d'aquesta segona, primer perseguida i després reivindicada, preparant l'abolició d'aquella. Això provoca sacseigs que fan fluir el color fins a fora del seu quadre, car allò que és més sovint privilegiat és el gest que disposa el color. I aquest disposar solament dóna testimoniatge d'una intencionalitat, d'un buit, triat com a prova de la llibertat de l'artista i que de fet és només un espai variable, una mena de cambra d'aire que s'adapta a totes les exigències, s'arronsa i s'estira fàcilment i apareix la major part del temps lànguida i sense necessitat. Així, el que es produeix no és mai una obra, sinó un pretext, i els qui segueixen el pendent no sembla que s'adonin que aquesta hipèrbole de l'interval només afavoreix la idolatria del «jo». La unanimitat al voltant d'aquest buit tradueix un estat de deliquescència espiritual davant el qual l'empresa d'Hernández Pijuan guarda la distància assossegadament. Aquesta distància és el preu del seu testimoniatge i el que ens fa restar atents al seu camí.

REMO GUIDIERI

Nadal 1988

(Traduït per Bartomeu Bardagi)



## Laudaturque domus longos quae prospicit agros...<sup>1</sup>

### I. Hoc erat in votis<sup>2</sup>

«... permanecer abierto, acogiendo lo que queda —del diluvio, de las estaciones, de los descubrimientos—, pero no aquello que, inconsistente, languidece y se extingue. Es decir, ser clásico.

No eludir pasivamente el azar y el bullicio. Sumergirse en la soledad que se aprovecha de las distancias, las hace esclarecedoras, serenas, merced a la luz condensada y refractada en ellas, ligeras y duras: resistentes al tiempo. *Non hoc jocosae convenient lyrae: quo, Musa, tendis?* —«Sin saber si esta vía será de arte o de juego, sin saber de dónde procede el arte»—. Así, tras alcanzar la altura desde la que la vista se extiende hasta los montes cercanos, y los recorre sin fatiga, como en vuelo, contemplar los contornos, y, con la mirada suspendida actuando a modo de contrapeso del comportamiento habitual, descender lentamente, mesuradamente, sentir el aire en la medida de las cosas, delimitar, fugaz, aquí un pequeño muro, allí una colina, más lejos la línea gótica de una fachada, su sombra, con la silueta de un árbol cercano. Detenerme a apagar la sed, sumergir las manos en la luz para extraer de ella lo que me faltará en otras estaciones. La línea recta trazada por mano de hombre sirviendo de compás y escuadra, poder avanzar, jubiloso, en todas direcciones, hasta hacer coincidir los polos, y alcanzar al fin victoriosamente la plenitud que el espíritu sin las manos no tiene. Después, cuando este recorrido se ha refugiado en la memoria como un tesoro, en soliloquio: procurar que la intensidad acumulada se libere al dictado de mi voluntad, que salga de mí como las abejas de la colmena que el dios tenía bajo el labio; sentir que no se trata ya de memoria, puesto que ésta ha entrado en las venas y ahora es un calor que sale de mí, en mi mirada rebosante, orgullosa de masas, de sombras, de contrastes. Pues lo clásico no tiene otra historia que la de esas acumulaciones sin dirección que más tarde se despliegan y reviven los espacios en los que uno fue el equivalente del pequeño muro y de quien lo levantó.»

### II. «Todas las casas son ojos»<sup>3</sup>

Así podría hablar Horacio, el inquieto epicúreo, el estoico pingue que me inspira; el hombre que vivía sobriamente repartiendo su tiempo entre la ciudad y el campo y que nos habla en aldeano a pesar de ser habitante de la ciudad. La obra del catalán que me lo ha recordado abre la cortina sobre citas que le son familiares en el Paisaje que le nutre y que contiene, destilados y claros, como en el Huevo original, contornos nítidos y superficie monocroma, perspectivas que nos atraviesan, y con ellas el aire que transportan; de ese paisaje él no se separa nunca, no por mera fidelidad, sino por una

complicidad que permanece muda con las raíces ramificadas que, espesándose, se truecan en corteza de tierra cuando contemplamos distraídamente la naturaleza. Transferidas a la pintura, gracias a él volvemos a ver esas raíces, misteriosas y silentes, en las huellas que delimitan el campo, en la curva inclinada de la flor abierta, a punto de marchitarse y en esas señales de hospitalidad que son los cipreses en España. ¿Alguien ha caído en la cuenta de que esos esquemas son masas resumidas, que el campo convertido en pintura en la que se yerguen los cipreses son casi monocromías trabajadas a la manera de los *Concetti* de Fontana, marcadas por su enraizamiento en una visión primordial, sin tiempo, porque el lugar sólo sirve para mantener el acuerdo, visión sin angustia en cuanto profundamente autóctona, y de donde surge, palpable, una especie de simbiosis, entre el ojo y el espíritu, que permite al arte catalán saber, mejor que otros, que la superficie, toda superficie, es un rizoma sin fin: puntos e intersecciones, redes finas como venas, subterráneas, ignoradas por el hombre de ojos distraídos, pero perceptibles a la mirada que sabe descifrar una pintura que se extiende, maravillada, hasta perderse de vista? Una vez comprendida la capa extensa de la superficie cubierta, el pintor recorre los accidentes que la integran para devolverle el espesor castigado, imperfecto, eterno. Esta lección de las cosas reunidas en un lugar sin confines de verdad es una lección de paciencia, de respeto al tiempo, que sólo se aprende recorriendo los campos donde el pintor despliega el tesón del campesino que sabe que su respeto es audaz: «...*magna parens frugum, Saturnia tellus, magna virum...*»<sup>4</sup>

### III. El motivo de la pesantez

¿Cómo hallar solución a la pesantez y la liviandad? ¿Cómo mantenerse lejos de lo que oprime por demasiado acabado, embalsamado en la solidez, y lo que, en cuanto que la gracia es signo de insuficiencia, nos frustra, cuando, realizada la experiencia, depositamos en algún lugar, sobre un papel o sobre una tela, el testimonio? Haciéndolo flotar, lo que equivale a decir, y los antiguos lo sabían tan bien como los impresionistas, haciendo revivir una emoción como una certeza ideal en la que contornos y masa ya no son conflictivos. No privar a un cuerpo de lo que constituía su fuerza y su densidad, sino mantenerlo como es, con todo lo que le permite ser tal, pero liberado del estado de pesantez que le condena a desplazamientos sin historias, sin maravilla. Si esta aspiración ya sólo es consentida en ciertas formas de representación como la pintura, al menos aquella que consigue acallar con la simple exposición de un color o una línea las falsas iras que se alzan contra ella, tal vez es porque los místicos se han vuelto tan escasos como los verdaderos artesanos. ¿Es tan sorprendente encontrar esa misma aspiración en el seno



de la ilusión que surgió mucho antes de Cézanne (y que éste redescubrió gracias al tesón que sólo tienen los inocentes): en el azul de los toscanos, en el drapeado de los santos bizantinos y después en las constelaciones danzantes de Miró y en las extrañas alquimias de Tàpies? Joan Hernández Pijuan pertenece a esa línea. Olvidando antepasados próximos y lejanos y siguiendo su propio camino, descubre la misma pregunta dirigida a la presencia, sin la cual el ordenamiento de los colores, que sólo se nombran a sí mismos o remiten a fragmentos de la realidad, es únicamente relleno. Al contemplar esas monocromías labradas, esos rellenos delicados y vibrantes, ese color que en su obra nunca es el soporte de un motivo, sino una sorprendente proyección de la mirada en pintura, se comprende qué es lo que da otra profundidad a eso que llaman segundo plano. Antes de llegar ahí, te dices que el pintor ha tenido que aprender a recoger pacientemente lo que, en una superficie —llámeselo «detalle» o «motivo»—, facilita la levitación de que he hablado antes. Algunos lo llaman *luz*, otros hablan de vibración; que es la misma cosa. Uno no lo captaría si no poseyera ese sentido que imprime a la visión una orientación que tienen también las ideas cuando aparecen por primera vez. En toda esta obra hay una frescura que se mantiene constante. Nace, probablemente, de una negativa a disociar la idea y la sorpresa, de una vocación a mantenerse en la tensión entre los dos; muestra lo que hay que entender en nuestros días por profundidad pintada.

#### IV. Camino

Lirismo: dibujo. Llama o sombra, el color como masa compacta, la densidad con la que ya no se mide la profundidad, ni siquiera la «fidelidad» (a la cosa, a su idea, a la comprensión que se tenga de una y otra), puede también, y suntuosamente —basta pensar en la tensión y la serenidad presentes en las telas de Hernández Pijuan de ayer y de hoy—, «hablarnos líricamente». Pero en esta vía la pintura encuentra el obstáculo de las convenciones, una especie de simbología del color, como los que existen, fuera de la pintura, para participar en ciertos ritos o pertenecer a ciertas logias iniciáticas. En este caso, el efecto depende no tanto del color en sí mismo cuanto de la referencia que éste vehicula, por descontado extrapictórica, pero sobre todo ligada a un saber que privilegia la lengua. En el ataque frontal contra la pintura que se venía librando desde hacía un siglo se trataba ante todo de liberarla de esas limitaciones, de ese parasitismo que la ahogaban. Y sería ingenuo seguir pensando que el problema consistía en los «temas».

Es más bien el dibujo, alusión a las masas mediante líneas, el que asume, creo yo, la inmediatez de la emoción expresada en un gesto o, entre gesto y palabra, en una exclamación. «Lirismo», en nuestros días, es una palabra que contiene ideas un tanto contestadas, y sobre todo en esta tierra catalana con pintores como Hernández Pijuan, en la que bastantes actos pictóricos encuentran esa tonalidad antigua, a veces a

través de lecturas, o de recuerdos debilitados, con una consistencia tenue y vibrante a la vez. Yo pude descubrir esa fidelidad tonal en la emoción que nos lleva como decía Catulo, *nec somnus tegeter quiete ocellos, / Sed toto indomitus furore lecto* (en el sueño inquieto por una gran necesidad de luz), hasta palabras que nombran cosa o momento con una exactitud que nos penetra, esto es, anula el tiempo que separa la evocación de lo evocado, y, por esa herida interior hace que se derrame, fuera de la corteza, la fuerza líquida que vivifica: «flor», «nube», «árbol», «casa», «interior». Normalmente, en la inmediatez en que nos son dadas, las cosas que uno cree con razón poder captar puesto que la vista las abarca con la misma facilidad que la mano se hunde en el agua cercana, parecen desdibujarse y disolverse en la emoción plena que ellas nos dan sin esfuerzo. Esa es la emoción que Hernández Pijuan infunde a todas las obras a las que llama Paisaje, sin las cuales el mundo sería un calor próximo a transformarse en llovizna, y cuyo lirismo procede de una plenitud restablecida, estructurada como un suelo pedregoso, o blanda como un montón de arcilla. Las telas de Hernández Pijuan sitúan el espacio que vibra tan evidentemente, diría yo, a nuestra disposición, que sus temas, en sí anónimos, nos hablan líricamente de un pasado que reencontramos aquí con su sombra.

#### V. La flor que cae

Al problema del Cuadro: no simplemente «tableau», «painting», «canvas» o «Bild», sino también superficie geométricamente delimitada, o sea, *quadra-ta*, se puede contestar ignorando las premisas contenidas en él; y será la visión convencionalmente reducida, en sí misma metafórica, a aquella porción de espacio en la que aparecerán cosas, libres y arbitrarias, al menos en Occidente. O bien, y esto ocurre en la modernidad, se investigarán los límites mismos, puesto que son los límites los que están en crisis (no sólo los de la representación). En tal caso se habrán evidenciado los peligros —la escansión de la convención— y los recursos —la analiticidad plástica—, que la delimitación comporta. En la pintura de Hernández Pijuan está presente esa innegable actualidad. Y es probablemente todo cuanto se ha revelado a menudo en los comentarios que la obra ha recibido. Creo, empero, que su empresa es más compleja, que supera ese carácter lúdico y responde a preocupaciones contemporáneas. Se trata de una pintura extremadamente medida, por ser en todo momento reflexiva. Comporta además otro problema, al que remite el de los límites. Para Hernández Pijuan, la delimitación, o sea, el espacio representado, condiciona el acuerdo interno entre el color y el volumen, y ellos según un teorema plástico anti-quísimo. De él se deriva esa evidenciación suspendida de los elementos que deben aparecer en el espacio al que ya hemos aludido. De ahí surgen, legitimados, los itinerarios que en el cuadro equilibran e integran trazo y volumen. En toda la obra hay un tema que emblematiza cuanto hemos dicho: es el de la flor, la consistencia frágil, caduca, de la eclosión,

al que después remite el ciprés-nube, con el derrumbamiento de la polaridad horizontal-vertical.

#### VI. Contemporaneidad

Pintar es restituir «lo que queda» de un estado de embeleso que se prolonga en el tiempo, que fluye y se deposita como si fuera miel sobre la tela, reconstruyendo con fondo, vibraciones, sinuosidades, ángulos y encuadres la aventura de la duda que nunca detiene la mirada, pero que a veces detiene la mano. Esta duda es la que fija el calendario de las obras de Hernández Pijuan, pues la duda es tan preciosa como la memoria, y la acompaña pacientemente.

Hay cuadros que intentan abrir un proceso a lo que la pintura fue, y sigue siendo. En nuestro tiempo, esta iconoclastia dudosa, por no decir falsa, ha quedado en entredicho, pero el desorden generado ha puesto de manifiesto una crisis que afecta al entendimiento, a lo que hay por encima tanto de la pintura como de otras formas de expresión. Saturado y temeroso, el entendimiento sigue siendo, no obstante, bulími-

REMO GUIDIERI  
Navidad 1988

(Traducido por Ramón Ibero)

(1) Alabada sea la casa desde la que se contemplan extensos campos; Horacio.

(2) «Ese era mi anhelo.» (Así empieza una epístola de Horacio.)

(3) «*Todas las casas son ojos / que resplandecen y acechan...*» Miguel Hernández, *Cancionero de ausencias*.

co, idólatra de apariencias sin raíces. Las empresas a las que me refiero remueven el color como si quisieran encontrar en ellas una salida. Abandonan, pero equivocadamente, lo que se llama clásico y a lo que Hernández Pijuan permanece fiel: la duda y la memoria, la obliteración de esta segunda, primero perseguida y después reivindicada, preparando la abolición de aquélla. Esto provoca sacudidas que hacen fluir el color hasta fuera de su cuadro, pues lo privilegiado con mayor frecuencia es el gesto que deposita el color. Y este depositar sólo da estimonio de una intencionalidad, de un hueco, elegido como prueba de la libertad del artista y que de hecho es sólo un espacio variable, especie de cámara de aire que se adapta a todas las exigencias, se encoge y se estira fácilmente y aparece la mayor parte del tiempo lánguida y sin necesidad. Así, lo producido no es nunca una obra sino un pretexto, y los que siguen la pendiente no parecen darse cuenta de que esta hipérbole del intervalo sólo favorece la idolatría del «yo». La unanimidad en torno a ese hueco traduce un estado de delicuescencia espiritual ante el cual la empresa de Hernández Pijuan guarda sosegadamente la distancia. Esta distancia es el precio de su testimonio y lo que nos hace permanecer atentos a su camino.

(4) «...gran productora de cereales, tierra de Saturno, gran generadora de hombres» (Virgilio, *Geórgicas*, libro II: 173-4).



## Laudaturque domus longos quae prospicit agros...<sup>1</sup>

### I. Hoc erat in votis<sup>2</sup>

"... to remain open, accepting what survives the deluge, the seasons, discoveries; but not the fickle that decays and perishes. In a word, to be classical. Not to linger passively in wait of chance and fame but to be absorbed in the solitude that takes distances and turns them into jewels, serene in their condensed, refracted *light*, weightless though hard and time-resisting. *Non hoc jocosae convenient lyrae: quo, Musa, tendis?* "Without knowing whether this way will lead to art or sport, or whence springs art." Thus having reached the hillock from where the view stretches to the nearby mountains, and wanders over them effortlessly as in flight, to contemplate the contours and, sight suspended serving as counterpoise to habit, to go gently and slowly down and to feel the air delimiting here a wall, there a summit, further on the gothic embrasure of a facade, its shadow by the silhouette of a nearby tree. To stop to quench my thirst and to plunge my hands into the air and draw out what I will need at other seasons. The straight line marked out by the hand of man serving as compass and set-square, to be able to vanquish jubilantly all directions to the point of making the poles coincide and finally to find again, victoriously, the plenitude that the spirit without hands does not have. Then, when this journey has been stored in the memory like a treasure, to soliloquize: to bring it about that the intensity gathered can be liberated at will, issuing from me like the bees from the hive that the god had beneath his lip; to feel that it is no more a question of memory because this has entered the veins and is now a warmth that emanates from me, from my satisfied gaze, proud of masses, shadows and bruises. For, the classical is nothing if it is not these aimless accumulations that can later unfold and relive the spaces where one was the equivalent of the wall and of the man who built it."

### II. "All houses are eyes"<sup>3</sup>

Thus might speak the uneasy epicurean, the *pingue* stoic who inspires me, Horace, who lived soberly, dividing his time between the rural and the urban and who speaks to us as a peasant though he was a city dweller. The work of the Catalan who has recalled this to me opens the curtain on places familiar to him in the Countryside that nourished him and which contains the clean contours and the monochrome surface, distilled and clear, as in the Original egg, perspectives that pierce us and with them the air they bear; that he never departs from this Countryside is not merely a matter of fidelity but of a mute complicity with the ramified roots thickening out into earth's crust as we casually gaze on nature. Through his painting, we find again these roots, mysterious and silent, in the traces outlining the field, in the leaning curve of the flower in full bloom and in these appeals to hospitality, the cypresses of Spain.

Has it been noted that these outlines are abridged masses, that the field converted into a painting on which the cypresses stand out are practically monochromes worked in the style of the *Concetti* of Fontana, marked by their being rooted in a primordial vision, timeless because the place alone counts in maintaining the harmony, a vision that is without anguish because it is deeply autochthonous and from which arises in a palpable way a kind of symbiosis, between the eye and spirit, enabling Catalan art to know better than others that the surface, any surface, is an endless rhizome: points and intersections, networks fine as veins which go underground, unseen by people whose eyes are inattentive, but perceptible to the gaze which, marvelling, knows how to "read" a painting which extends till out of view? Once the extent of the surface has been understood, the painter goes over the accidents that make it up and restores their uneven, imperfect and eternal thickness. This lesson of things brought together in a place with no real confines, is a lesson of patience, of respect for time, which is only learnt by crossing through the fields where the painter deploys the stubbornness of the peasant who knows that his respect is audacious: ... *magna parens frugum, Saturnia tellus, magna virum...*"<sup>4</sup>

### III. The gravity motif

How to find the remedy for heaviness and lightness? How to keep away from what oppresses because it is too finished and is embalmed in solidity and from that which, because gracefulness is a sign of insufficiency, disappoints us, when, once the experience is over, we put testimony of it down on paper or canvas? By making it float or, as both the Ancients and the Impressionists knew, by reviving an emotion as an ideal certitude in which contours and mass are no longer in conflict. Not by depriving a body of what gives it its force and density, but by keeping it as it is, with all that allows it to be itself but relieved of the state of gravity which limits its displacements without tales or wonder. It is perhaps because mystics have become as rare as real artists that this aspiration is now only conceded to certain ventures of representation like painting, at least that which can silence the false furies attacking it by the simple use of a colour or a line. Is it so surprising to find this aspiration at the heart of the illusion that began well before Cézanne (and which he rediscovered thanks to the stubbornness which only the innocent have); in the azure of the Tuscans, in the drapery of the byzantine saints, then in Miró's dancing constellations and the strange alchemies of Tàpies? Joan Hernández Pijuan belongs to this line. Pursuing his own path, oblivious of predecessors recent or more distant, he refinds the same questioning addressed to the presence, without which the arranging of colours, which just name themselves or refer to fragments of reality is only padding. Looking at these worked monochromes, these delicate, vibrant fillings, this



colour which in his work is never the support of a motif but an astonishing projection of the painter's gaze, one understands what it is that gives another depth to so-called "background". Before achieving this, how patiently, one reflects, the painter must have gathered those elements — call them "details" or "motifs" — in the surface that initiate that levitation I was speaking of earlier. Some call it *light*, others talk of vibration, which is the same thing. One could not grasp it if one did not have clairvoyance, which impresses an orientation on vision, such as ideas have when they appear for the first time. In all this work, it is the freshness that remains constant. It arises, most probably from a refusal to dissociate idea and surprise, from a vocation to maintain oneself in tension between the two. It shows what we must understand as depth painted in our days.

#### IV. Path

Lyricism: drawing. Bursting forth as flame or shadow, colour as a compact mass, the density that no longer allows one to measure depth, nor even the "likeness" (to the thing, to its idea, to the understanding one can have of either) can also "speak to us lyrically" as it were, and magnificently so, if one thinks of the tension and the serenity present in Pijuan's canvases of yesterday and today. But this way, painting comes up against the obstacle of conventions, a sort of symbology of colour, as exists outside painting for participation in rites or appurtenance to initiation lodges. In this case, the effect depends not so much on the colour itself as on the reference this conveys, which is clearly beyond the pictorial and especially connected with knowledge which favours language. In the frontal attack on painting during the last century, it has above all been a question of freeing it from its constraints, from the parasitism that stifles it. And it would be naive to go on believing that the venture was about "themes".

But it is rather drawing, the allusion to masses by lines, which, I believe, assumes the immediacy of the emotion expressed in the gesture, or between the gesture and the word, in an exclamation. "Lyricism" today, is a word that contains fairly disputed ideas, at the very time when, especially in Catalonia with painters like Pijuan, pictorial acts are re-finding, sometimes through readings or dim memories, this ancient tonality, with its tenuous and at the same time vibrant consistence. I can retrace this tonal fidelity to the emotion which leads us, as Catullus said, *nec somnus tegeter quiete ocellos, / Sed toto indomitus furore lecto* (in sleep uneasy for great want of light), to names, which name thing and moment with an exactitude that transpierces us, that is annuls the time that separates the evocation from the evoked and, through the internal wound makes the life-giving liquid force flow through the outer covering: "flower", "cloud", "tree", "house", "interior". As a rule, in the immediacy in which they are given to us, things that one rightly believes one can take hold of, because sight embraces them with the same

facility that the hand plunges into nearby water, seem to grow blurred in the full emotion which they give us effortlessly. It is this emotion that Pijuan restores in all the works he calls Landscape, without which the world would be a heat quickly transformed into drizzle, and whose lyricism comes from a restored completeness, well formed like a stony soil, or soft as a pile of clay. Pijuan's canvases place the vibrating space so plainly, I would say, before us that their subjects, quite anonymous in themselves, speak to us lyrically of a past that we find again in them with its shadow.

#### V. The falling flower

The problem of the Painting: not simply "tableau", "cuadro", "canvas", or "Bild", but also the geometrically delimited surface can be confronted by ignoring the premises implied and this will be the vision conventionally reduced (and metaphorical by its very nature) to that portion of space in which things will appear free and arbitrary, at least in the West. Or else, and this occurs in the modern period, the limits themselves will be investigated, since it is limits that are in crisis (not only those of representation). In such a case the dangers (scansion of convention) and the resources (plastic analysis capability) will have been demonstrated. The painting of Hernández Pijuan has this undeniable contemporary importance. And this is probably all that has been revealed frequently in the commentaries the work has received. I believe, however, that his venture is more complex, that it goes beyond the playful and responds to contemporary preoccupations. It is an extremely measured painting, being always reflective. It also involves another problem, that relating to limits. For Hernández Pijuan, delimitation or the space represented conditions the internal harmony between colour and volume and this according to an ancient plastic theorem. Thence derives the suspended proving of the elements that should appear in the space we have already referred to. Thence arise the legitimized itineraries which in the painting balance and integrate line and volume. In the whole work there is a theme that is emblematic of all we have said: it is that of the flower, the fragile, fleeting consistence of blooming, to which the cypress-cloud later refers with the fall of the horizontal-vertical polarity.

#### VI. Contemporaneity

Painting is restoring "what remains" of an amazement which is slowly prolonged, which flows out and deposits itself like honey on the canvas picking out with depths, vibrations, meanderings, angles, borders the adventure of doubt which never stops the look but sometimes stops the hand. It is this doubt that marks the list of Pijuan's works. For doubt is precious like memory and accompanies it patiently.

There are paintings that bring a case against what painting was — and remains. Today, perhaps, this doubtful, not to

say false iconclasm has become bogged down, but the disorder it has left behind has uncovered a crisis peculiar to the understanding, to what is up-stream of painting as of other expressions. Saturated and haggard, the understanding nevertheless remains voracious, inordinately fond of appearances without roots. The ventures I refer to stir the colour as if to find a solution. They abandon, but for the wrong reason, what is called classical, to which Pijuan remains faithful: doubt and memory, obliteration of the latter, first sought and then claimed, preparing the abolition of the former. The result is leaps that make the colour spill over the frame; for what is often favoured is the gesture that deposits the colour. And

the depositing itself now has only to prove intentionality, a hollow chosen as witness of the artist's freedom and which is really only a variable space, a sort of air chamber which adapts to every wish, getting narrow or expanding at leisure and more often than not appearing flabby and unnecessary. Thus what is produced is never a work but a pretext, and those who follow this downward path do not seem to realize that hyperbole of the interval only favours idolatry of the "self". The unanimity about this hollow reveals a state of spiritual deliquescence in face of which Pijuan's venture calmly keeps its distance. This distance is the price of his witness and that is what makes us keep watching his progress.

REMO GUIDIERI  
Christmas 1988

(Translated by Anthony Curran)

(1) Praised be the house from which broad fields are viewed. Horace.

(2) "This was my desire". (Thus begins the epistle of Horace.)

(3) "All houses are eyes/which shine out and watch..." Miguel Hernández, *Cancionero de ausencias*.

(4) "... great producer of cereals, land of Saturn, great progenitor of men" (Virgil, *Georgics*, book II: 173-4).