

el esplendor de la pintura esencial de joan hernández pijuan

certificado de autenticidad

En el carnet de identidad de Joan Hernández Pijuan (Barcelona, 1931), en el apartado dedicado a profesión –antes de producirse la renovación de este documento– se podía leer “pintor”, una información certera a la que debe sumársele un epíteto igualmente exacto y merecido, es decir “artista”, pese a que dicha denominación no sea de su agrado. Sin embargo esta reticencia personal hacia el uso de tal calificativo es una postura que dice mucho de quien la mantiene y, en realidad, es la de uno de los artistas más destacados y singulares de la pintura y el panorama español contemporáneo, un creador con voz propia expresada en un lenguaje y un mundo inconfundibles. Hernández Pijuan ha alcanzado el estatuto de clásico en el arte actual, del mismo modo que lo es Pablo Palazuelo o Antoni Tàpies y la cita del último no es gratuita, puesto que junto con Ràfols Casamada constituyen los tres referentes más importantes del informalismo catalán. Un clasicismo, el de Hernández Pijuan, que no debe entenderse como simple consideración y reconocimiento, como lo demuestra su condición de miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1996) y Premio Nacional de Artes Plásticas (1981), sino también desde el concepto y espíritu que tiene en el equilibrio, la belleza y el orden, los atributos sobresalientes que le confieren y le sitúan en tal pertenencia, desarrollados desde el paradigma de la modernidad.

Como es costumbre y habitual, al ser elegido miembro de la citada Academia de San Fernando, para ocupar en su caso la vacante dejada por Hipólito Hidalgo de Caviedes, Hernández Pijuan al referirse al pintor e ilustrador madrileño, lo definió con justicia como *hombre de muchos saberes, fino, elegante y sensible*, virtudes que desde el conocimiento de quien esto escribe, son perfectamente aplicables a quien las pronunció, cualidades así mismo visibles en su obra. En este sentido es ilustrativa la anécdota contada por el propio artista a María Corral, en la que refiere que estando en Chicago, coincidiendo con la importante feria de arte que se celebra en la ciudad americana y encontrándose en el Instituto de Arte, una señora que anteriormente había visto sus obras en dicho certamen, al conocerle, le dijo que sus cuadros eran igual que él.

riqueza creativa

En la actualidad Hernández Pijuan tiene 73 años. Desde 1955, año de su primera exposición individual en el Museo Municipal de Mataró, hasta la fecha, ha transcurrido un tiempo considerable, más de medio siglo, un espacio temporal en el que el pintor ha pasado por distintos momentos hasta configurar una dicción plástica que le identifica, una evolución que partiendo del

Así pues, el paisaje que fascina a un pintor debe incluir al mismo tiempo lo visible y lo invisible. Todos los elementos de la naturaleza que parecen acabados están en realidad ligados al infinito. Para interpretar lo infinito en lo finito, para cambiar lo visible y lo invisible es imprescindible que el pintor sepa sacar partido del juego lleno-vacío del que el pincel es capaz, y de concentrar lo diluido de que es capaz la tinta.

Bu Yantu
(Pintor chino de la dinastía Qinc)

movimiento gestual expresionista, propio de la década de los cincuenta, se ha decantado hacia una creatividad que tiene en los años setenta su epifanía lingüística más distintiva y personal, advirtiéndose cambios importantes con respecto a etapas anteriores, dado que es desde entonces cuando su obra adquiere una dimensión inédita con una temática sustancial que tiene en la naturaleza su punto de inflexión más relevante. Una pintura difícil de encasillar en una corriente determinada, aunque se inscribe dentro de una abstracción singular que a veces guarda concomitancias con un arte geométrico, próxima a la poética monocroma y del vacío, una praxis artística concebida como forma de conocimiento que induce desde la pausada contemplación a la reflexión y al recogimiento.

El conjunto de obras reunidas para la presente exposición pertenece a su última época, a un periodo que abarca exactamente una década, desde 1993 a 2004, en la que se incluye una *suite* especial dedicada a Granada realizada ex profeso para la muestra el pasado mes de junio. Una selección compuesta de óleos, litografías y *gouaches* que representa con excelencia no sólo el momento de plenitud y madurez en que se encuentra su autor, sino una acertada síntesis de su arte, de modo que su visión nos otorga las claves fundamentales en las que se consolida su admirable quehacer.

lugar y proceso

El taller o el estudio de un pintor es algo más que un lugar de trabajo, constituye un ámbito de creación que nos informa de quien lo ocupa, la disposición de los utensilios, los lienzos en proceso de elaboración, los objetos heterogéneos que aparecen dispersos en presencia silenciosa, la silla en la que el pintor se vale para observar lo realizado, la luz que por la ventana se filtra dando iluminación gradual según las horas... todo ello crea una atmósfera, un microcosmos en el que el pintor en soledad encuentra el clima propicio para dar forma a imágenes, ideas, recuerdos, que una vez materializados revelan un universo y un estilo.

Hernández Pijuan comparte su trabajo en dos espacios diferentes, ubicados respectivamente en Barcelona y Folquer. El primero, urbano, se encuentra encima de su vivienda, en la barcelonesa calle de Córcega; el segundo, rural, se halla en medio del campo en una casa aislada de Folquer, en la comarca leridana de la Segarra, rodeada de amplias extensiones de terreno mayoritariamente ondulado cuyo horizonte se ve interrumpido por la lejana sierra de Prades, la cual es visible desde una de las ventanas de la mansión. Dos espacios distintos susceptibles de ser asociados con las ideas de "estudio" y "taller", conceptos que pese a tener el denominador común de ser recintos de trabajo, admiten un matiz que puede tener sus consecuencias en el resultado de la obra, ya que provocan reacciones y actitudes desiguales a la hora de

su elaboración. Al concepto de "estudio" se le asigna la idea de reflexión, mientras la de "taller" alude más al trabajo manual, al artesano. Esta distinción cabe aplicarla en el caso de Hernández Pijuan, puesto que su trabajo se distingue como se ha apuntado en dos realidades distintas, en donde interior y exterior se complementan, el paisaje natural y el espacio del estudio tal como el propio artista lo reconoce al afirmar *lo íntimo y lo abierto ha estado configurando los vaivenes de mi pintura*.

La obra de Hernández Pijuan va unida de modo indeleble a un paisaje, a un lugar concreto y preciso que está incardinado biográficamente y vivencialmente a él, esto es, la ya mencionada comarca ilerdense de la Segarra, tierra de su infancia y a la que siempre retorna guardando la fidelidad propia de aquellos lugares en los que residen los orígenes de experiencias imborrables y sentimientos de difícil olvido. Paisajes, montes, la naturaleza y sus cadenciales transformaciones estacionales... fuente de inspiración de un territorio conocido y mil veces recorrido, pero siempre capaz de suscitar nuevas sensaciones que serán llevadas al lienzo. Hernández Pijuan confirma las palabras de Georges Innes cuando exclama *todas las cosas de la naturaleza tienen algo que decirnos*.

Lejos de la espontánea e inmediata gestualidad de sus obras primeras, ésta ha sido sustituida desde hace tiempo por una acción paulatina, lenta y elaborada; el apunte o croquis, da a veces paso con posterioridad a un trabajo meditado. Sus cuadros, por lo general, sufren un proceso previo de preparación. Sobre la tersa superficie del lienzo se aplican distintas capas de pintura al óleo —material de su preferencia por sus cualidades de pigmentación densa— para con posterioridad dibujar sobre él de manera rápida. En otras ocasiones, los trazos o líneas que cubren la totalidad del lienzo, como acontece en *Memòria dels Monegros*, de 1994, o *A baix al pati II*, de 1997, son fruto de una acción metódica y concentrada.

Los estudios de Folquer y Barcelona están presididos por la claridad y el mismo orden que se puede observar en gran parte de sus composiciones. Bajo la apariencia de bodegones, en los anaqueles o sobre la mesa se suceden botes de trementina, aceites, tubos de pigmento, pinceles..., recordando a las naturalezas inertes y silenciosas de Zurbarán en su alineación serena de objetos, artista con el que por cierto sus obras guardan ciertas concomitancias. Pulcritud en el entorno y en el método de trabajo que se muestran como antítesis de las imágenes que nos han llegado de algunos estudios, pienso en los de Picasso o Francis Bacon, signos visibles y parlantes del carácter de la persona, a cuya disciplina y sistema voluntariamente y de modo grato se someten.

Anteriormente nos hemos referido a la estrecha vinculación de Hernández Pijuan con la naturaleza, hasta el punto que genéricamente se podría catalogar su obra como la de un paisajista. Ahora bien esta denominación debe entenderse desde una idea distinta a la convencional y clasificatoria dentro de los géneros temáticos, puesto que si es cierto que su obra surge de la naturaleza, ésta nunca es expresada de manera naturalista y mimética con arreglo a la realidad que se ofrece ante los ojos. El paisaje y todo lo que en él se encuentra es percibido de modo subjetivo y conceptual, de acuerdo a valores emocionales y estéticos sentidos por el artista, el cual desde la impresión, la memoria y la mirada crea un paisaje, una topografía emotiva en la que la realidad física conocida cobra desde la evocación formal y lingüística de un vocabulario propio, un sentido diferente al del modelo canónico del paisaje. Así pues, no se trata de representar un paisaje, sino de realizarlo desde la vivencia producida por su relación con el lugar; por el estado de ánimo en el que se halla el pintor; ratificando una vez más el famoso pensamiento y aserto del escritor suizo Amiel, un estado que en el caso de Hernández Pijuan se conmueve desde su extrema sensibilidad ante lugares conocidos por él hace muchos años.

Un paisaje es una mirada, es ella la que lo construye y hace, hay tantos paisajes como miradas, las cuales están condicionadas no sólo por la resonancia anímica, sino por las asociaciones que se producen ante su contemplación. Mirar no es solamente ver; la intuición precede a la mirada, siendo ésta una aprehensión personal y única. El pintor escucha la "voz del paisaje" del sentimiento telúrico de un lugar que tiene nombre propio, unos próximos y cercanos como Folquer, Montoliu, Prades, Comiols, etc. Otros más lejanos del sitio donde normalmente trabaja, Granada, Évora, Marruecos, Lanzarote, etc. Por los cuales ha transitado portando ese sutil e invisible equipaje al que hace referencia Federico García Lorca cuando dice *me fui con el único patrimonio de la emoción ante las cosas*, algo que es corroborado por el propio autor: *a la creación se responde con emociones, no con ideas. Lo que cuenta será esa transformación de la emoción en materia y de la materia en elemento de expresión, en elemento poético.*

Si atendemos a alguno de los títulos de los cuadros –*Granada nocturna*, de 1993, *Memòria dels Monegros*, de 1994, *Com un camp llaurat*, de 1996, *Febrer*, de 2002, o *Agost*, de 2002–, observamos que remiten explícitamente a lugares geográficos específicos o a un mes concreto, o lo que es lo mismo en estos dos últimos títulos, a periodos estacionales distintos en los que el paisaje se transforma siguiendo los momentos, las horas y los días en diferentes tipos de luz que reconfiguran su apariencia.

Tomando como objeto de análisis alguno de estos cuadros, vemos cómo esas impresiones son traducidas plásticamente. Realizados durante los dos últimos lustros, son obras representativas del estilo y lenguaje del pintor; portando elementos iconográficos propios de su discurso estético e investigador. *Granada nocturna* pertenece a la serie del mismo nombre originada a raíz de su estancia en la ciudad de la Alhambra a principios de los años 90. Como es habitual en sus obras, la indicación nominal no corresponde a una figuración objetiva ni se identifica con la ciudad desde el punto de vista representativo, sólo los gruesos trazos negros ondulantes que cubren toda la composición dejando entre ellos espacios en blanco, dejando ver el fondo, se convierten en metáfora velada de oscuridad. *Memòria dels Monegros* responde bien a esa tipología de "llenos", en donde una suerte de *horror vacui* se erige como signo común de representación conceptual de paisaje, en escenario de la memoria en la que toda la superficie se estructura en una trama minuciosa de mayas blancas que en ocasiones optan por el grafismo romboidal, tal como se puede apreciar en *Geomètric II*, de 1993, cuyo radical contraste bicromático nos parece remitir a las celosías tan características de la arquitectura islámica, a esas cribas por las que se puede ver sin ser visto, reservando con celo la intimidad de sus ocupantes. Como tapiz de encaje extendido sobre frontal de sobrias tonalidades terrosas, la reiteración de elementos optimizan efectos ópticos. Con la afirmación compositiva y metafórica, *Com un camp llaurat* (Como un campo labrado), se visualiza de manera plástica y contundente los surcos de la tierra trabajada, tantas veces observada por Hernández Pijuan en sus frecuentes paseos por el campo. Como si de un ideograma se tratara, esquemáticamente representado, por enérgicas grafías lineales sobre un fondo blanco sobrepuesto a una mancha de color amarillo, se nos conduce a la reflexión de la observación y la creatividad. De modo semejante en *A baix al pati II* (Abajo en el patio II), de 1997, una de las composiciones más emblemáticas del lenguaje del pintor; en la que unos grafismos en forma de sierra, a la manera de los pavimentos a sardinel recorre toda la superficie del lienzo sobre un intenso campo de color marrón.

vacío y plenitud

Lleno y vacío aparecen como constantes intermitentes en la obra de Hernández Pijuan, entendiendo cada una de estas categorías –ocupación del espacio por motivos reducidos a una representación escueta y simbólica/aniconismo o ausencia de imágenes a favor del protagonismo plástico– como medios expresivos y significativos al servicio de una idea. El vacío en la obra de arte contemporánea ha tenido y tiene una gran importancia, poseyendo gran cantidad de registros. En la cultura oriental, y de modo específico en el arte japonés, es uno de los componentes esté-

ticos fundamentales, relacionado con los principios filosóficos taoístas, vacío como espacio de sobriedad que deja ver la esencia de un fenómeno.

En la trayectoria del pintor catalán, el vacío como espacio pictórico es trascendental, asumiendo la doble condición de objeto plástico con entidad autosuficiente, y como contenedor de significados. Hemos comprobado cómo el paisaje —espacio abierto— se metamorfosea en signos, en grafías, en líneas paralelas ondulantes que fluyen ágiles sobre la lisura del lienzo, en surcos de tierra arada semejantes a la arena rastrillada de los Jardines Zen, en su sabia y delicada mezcla de naturaleza y artificio, de espacios simbólicos como los existentes en el célebre y bellissimo monasterio de Daitokuji en las cercanías de Kioto. Esta alusión al jardín Zen, a estos espacios de serenidad y meditación, nos es oportuna para incidir en un aspecto poco subrayado en el arte del pintor, como es el componente o hálito oriental existente en parte de su obra, claramente visible por ejemplo en su faceta de acuarelista.

Los conceptos de esencialidad y vacío tan consustanciales y caros en la estética oriental son constatables en Hernández Pijuan, esencialidad, visible en el modo de expresión formal de elementos naturales —apenas una incisión gráfica del motivo sumariamente esquemático sobre la densidad de la materia pictórica— y el uso de espacios monocromáticos levemente acotados en sus márgenes por líneas o punteados, o incluso sin ellos, en sola y austera mancha de color. Buen ejemplo de esta sustancialidad plástica y conceptual, lo vemos en el *Pati I*, de 1998, pertenecientes a la denominada Serie Blanca, caracterizada por el uso mayoritario de esta tonalidad por la que el artista siente predilección —*me enamoré del blanco, “este no color”, por su dureza ante los colores más cálidos y brillantes o sugerentes*— en la que en la superficie se ha trazado una suerte de camino o sendero oscilante que parece desembocar en cordilleras de montañas expresadas por breves ondulaciones de perfil.

Como ya advertimos, el espacio desocupado, el vacío es seña de identidad en la trayectoria del autor, un espacio que se define desde la propia pintura, visualizado con énfasis con trazos gráficos que a modo de molduras ilusionistas lo acotan remarcando límites, bien de forma simple, bien recreándose con ironía a la manera de un marco de época, como puede observarse en el *Pati III*, de la misma Serie Blanca antes señalada, ofreciéndose como una tautología del “cuadro dentro del cuadro”.

Independientemente de las cualidades pictóricas intrínsecas que hacen de la obra un objeto grato a la mirada, en este caso concreto, la sugestiva sensualidad cromática y matérica por las distintas capas de pintura, densas y cremosas aplicadas con maes-

tría a través de la espátula –*Marc per un paisatge*, de 2002, *Guarda si venes III*, de 2003, *Serie Negra III*, de 2004– estos “espacios vacíos”, permiten y dejan sentir unas percepciones más trascendentes y profundas que hacen de ellos auténticos espacios de silencio y meditación. En este sentido algunas de estas obras de austera y sobria monocromía poseen un carácter y una función análoga, en cierto modo, a las pinturas de Rothko para la célebre capilla laica de la Fundación De Menil en Houston, institución que ha sido visitada recientemente por el artista.

Hagamos una selección imaginaria entre las obras expuestas –*Guarda si venes VII*, de 2003, o ese conjunto a modo de tríptico fechado en 1996, sin título específico, realizadas al óleo sobre papel japonés– ubicadas en una sala como únicas protagonistas. Su contemplación en silencio, frente a un “vacío” resaltado por la modulación lumínica que hace profundo aquello que en realidad es superficie bidimensional, suscita desde la quietud una respuesta emotiva, pues ese vacío se puede llenar de sensaciones puras, de recuerdos, de sentimientos, algo semejante a la experiencia espiritual sentida por el creyente islámico percibida ante la oquedad mística del *mihrab* de su mezquita. *Pintura de silencio, de conversación en voz baja*, nos dice el propio artista sobre su pintura. Es entonces desde la mirada pasiva e incontaminada, es decir, sin los acondicionamientos que toda imagen impone frente al lienzo neutral y sin historia, cuando se propicia una experiencia intensa y nueva... una plenitud.

Es significativo que en el arte actual muchas obras no tengan rotulación –*sin título*– dejando el artista plena libertad al espectador para que haga su propia interpretación y le asigne un sentido, pero también es la opción sincera del creador ante la dificultad de definir con palabras aquello que es inexpresable, lo cual nos recuerda la afirmación del pintor minimalista Frank Stella cuando dice *lo que ves, es lo que es*.

memoria de sensaciones

No ha sido la primera vez, ni será la última, que Granada ha sido motivo de inspiración y tema preferente por los autores contemporáneos, siguiendo una antigua y larga tradición que tiene sus orígenes más preclaros en la época romántica. En esta línea de iconografías granadinas, de sus rincones y monumentos más significativos, Hernández Pijuan sigue la pauta que con anterioridad iniciaron sus paisanos Mariano Fortuny y ya a finales del siglo XX Frederic Amat, por citar a dos pintores catalanes que sintieron una especial debilidad por la ciudad de los Cármenes.

Hernández Pijuan ha vuelto a Granada con la intención precisa de dejar constancia de una nueva experiencia sobre una ciudad que ama y admira, para lo cual ha recorrido otra vez lugares ya transitados y conocidos, pero que su predisposición receptiva y

sensibilidad hace que su reencuentro y reconocimiento cobre nuevos sentimientos. Instantes privilegiados, memoria de sensaciones, que han sido fijados en un conjunto de *gouaches* formando una auténtica *suite* cuyo *corpus* además de su coherencia conceptual alcanza una belleza de difícil parangón.

La serie *Granada* está compuesta por 35 *gouaches* sobre papel japon, teniendo la virtud de ser a la vez que inequívoca muestra de la personal estética de su autor; uno de los ejemplos más hermosos de lo que podríamos denominar "variaciones" sobre un mismo tema. Sin duda uno de los elementos que contribuyen a la excelencia de este trabajo es la certera elección de un soporte tan adecuado para el fin propuesto como es el papel japonés, cuyas cualidades de textura y sensualidad otorgan a la mancha de color una brillantez y viveza lumínica extraordinaria. Teniendo como fondo cromático la propia tonalidad beige del papel, sobre su táctil y aterciopelada superficie, aparecen representados con la sutilidad y transparencia propia de la aguada, motivos que sugieren arquitecturas y detalles de edificios emblemáticos representados de forma esencial. De este modo se despliega ante nuestros ojos un repertorio de torres, alicatados, hornacinas, árboles, etc. Bien de manera solitaria o en conjunto, ofreciendo expresivos contrastes sobre fondo como únicos protagonistas. En ocasiones la tinta se expande por los contornos de la forma, creando sombras plenas de delicadeza y sensualidad, una calidez reconfortante que hace de su visión un deleite para los sentidos. Como el pintor impresionista en su deseo de perpetuar el instante en su errático deambular por las calles y la campiña en *plen air*, con mano diestra y la sensibilidad de quien sabe captar el temblor de un trozo de hierba, Hernández Pijuan no propone la imitación de lo que ve y le atrae, simplemente se dedica a designarlo de manera leve y selectiva, a la par que renueva la percepción con un sentido de condensación propia de una pintura de seda de la dinastía Ynan o del conciso poema de un Haikus.

pedra de toque

Saliendo al paso de una creencia todavía generalizada, Hernández Pijuan afirmó en cierta ocasión: *yo hago grabado desde el grabado. Conceptualmente el grabado no es la simple reproducción de imágenes de un pintor. Trabajar directamente las planchas es insustituible*. Efectivamente la obra gráfica no es el complemento de la pintura de un artista; la estampa en sus distintas técnicas ofrece, según sea ésta, un abanico de posibilidades y aportaciones plásticas de gran riqueza, de tal forma que un aguafuerte, por ejemplo, posee características distintas a la xilografía o litografía, dado que matriz y proceso exigen cada una, una intervención diferente.

La obra gráfica de Hernández Pijuan ocupa un importante capítulo de su trabajo, habiendo evolucionado paralelamente con su

pintura prácticamente desde sus inicios, no en vano su aprendizaje de las técnicas se remonta primero con don Antoni Vila-Arrufat en la Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi, de tan grata memoria para el pintor; y con posterioridad su paso por la Escuela de Bellas Artes de París, que lo dotaron de una sólida formación en las artes de la estampa. A través del grabado profundiza e investiga con dominio su lenguaje, desarrollado comúnmente en distintas series que jalonan toda su trayectoria.

Con el elocuente título *En la piedra*, se nos presenta una selección de litografías efectuadas el año pasado, obras en distintos formatos, en que con la peculiar sobriedad y equilibrio que caracterizan su personal hacer, muestran una síntesis de temas referenciales que desde el grabado cobran una nueva dimensión plástica. Con la naturalidad del maestro, sus formas elementales creadas a partir de la mancha monocroma en tintas planas, se erigen plenas de presencia en el espacio, en un fondo que lejos de estar subordinado al motivo forma parte integrante de él, convirtiéndolo en activo agente estético, como en ocasiones podemos observar al presentarse en contrastada transparencia desde la densidad del color o la gráfica "ornamental" que aparecen en los contornos de las composiciones, bien acotando espacios, bien como discretas alusiones formales que inducen a la asociación espontánea e interpelan a la mirada.

En el transcurso de este texto he traído varias veces la palabra de Hernández Pijuan con el propósito de recoger el testimonio directo, a fin de servir de aclaración y mejor entendimiento de su obra y pensamiento. Ahora deseo nuevamente "oírle" reproduciendo las palabras con que finalizó el, ya aludido al principio, discurso de entrada en la Academia de San Fernando:

Luego, en la soledad del trabajo, habría que hacer un esfuerzo para alejarse de tantas imágenes, de tanta pintura. Pero esa reflexión, el esfuerzo empleado, ese vivir la pintura desde la enorme pasión de los que empiezan y separarme del ensimismamiento del propio estudio me ha ayudado, me parece, a mantener la ilusión y la pasión. A no envejecer demasiado deprisa.

fernando martín martín