

| La pintura sense mar d'Hernández Pijuan

El mar no té memòria

El mar no guarda mai memòria dels naufragis. No hi podríem visitar l'indret precís on van desaparèixer els navegants. La memòria —la del feinejar quotidià com la de les gestes i desfetes dels herois èpics— no troba dret d'ancoratge en la vastedat en moviment del mar. Tot el que s'hi esdevé és com si no hagués succeït. Gestes i naufragis deixen la seva superfície intacta.

El mar és l'espai on res d'humà, doncs, no subsisteix, on res no s'hi assenta en permanència enlloc, on no s'hi perpetua la traça dels qui ens han precedit. I és que el mar és l'espai de l'imprevisible, de la desorientació, de la impossibilitat del record sota la capriciosa voluntat dels elements. D'aquí que hagi estat considerat des dels temps antics com l'espai on s'aventura l'home insensat. A Ulisses, un dels seus servents, en contemplar-lo disfressat de foraster, li diu: "en veritat els déus afeixuguen amb dissorts els homes que vaguen molt". I quan Ulisses arriba a Ítaca dona les gràcies per haver-se lliurat del "vagabundejar i la misèria". L'espant que el mar desperta ressona també en el "ell ha sofert tant! Ha fet un llarg viatge!", que exclama la deessa dels inferns en el *Poema de Gilgamesh*. No en va, una de les promeses de l'*Apocalipsi de Sant Joan* és que en l'estat messiànic no hi haurà mar.

El mar és absent de l'obra d'Hernández Pijuan. Per què? A una obra ens hi podem acostar a través d'allò que la conforma com d'allò que, significativament, no hi té cabuda. Podem analitzar-la tant pel que diu com pel que calla. I a mi sempre m'han cridat l'atenció dues absències significatives en l'obra d'Hernández Pijuan que bé ens poden servir per acostar-nos-hi: l'absència del mar —i en general de qualsevol element orgànic (en una obra que és essencialment inanimada) i la presència

terra. Si la pintura és tensió de les formes en l'espai, el seu espai és un espai acotat, abraçat dins d'uns marges, treballat, i les formes són les del paisatge a l'abast de la mà: una flor, una casa, un arbre, un camí, un camp, a la recerca d'una disposició espiritual exacta. Si la pintura és emoció, és l'emoció de la levitat, del despullament a tocar del buit, com si fos en el més elemental que l'art és percebut. "Vull pintar el que conec, el que toco, el que trepitjo, el que miro, el que visc."

Si el mar és absent de la pintura d'Hernández Pijuan és perquè aquesta sembla no sentir mai la nostàlgia del que no es té ni l'enyorança del que és lluny. De la mateixa manera que no hi ha mar, tampoc no hi ha horitzó, inabastables l'un i l'altre. Potser per això, el pintor emmarca molts dels seus quadres amb un traç, és una forma de delimitar l'espai on la pintura té lloc. La geometria s'oposa al caos (Qui podria aplicar geometria al mar?) i els límits fan habitable la immensitat, de la mateixa manera que en el paisatge els marges fan d'una terra anònima la terra d'algú, i esdevenen així signatura sobre el paisatge. Posar límits, doncs, és la manera d'apropiar-se de les coses, de fer-les habitables, de poder-les visitar. El marc ens parla també de la necessitat de definir l'espai visual on treballar un món poètic personal.

Que sigui el buit qui parli

No en va, també, la pintura d'Hernández Pijuan neix en un temps dominat per una vitalitat sorollosa, agressiva i impacient. En contraposició, la seva pintura reclama un temps lent, asserenat, i un espai interior apamat, concret. I aquest espai és sempre un espai pictòric emmarcat, on els objectes que hi insereix Hernández Pijuan semblen reposar en contraposició a l'agitada calligrafia del cada dia, que és calligrafia que corre, cau, es precipita, sovint en la confusió intel·ligible de les coses i els sons. En canvi, els objectes i les formes d'Hernández Pijuan resten en calma, presències inalterables, alienes als moviments d'espai i de temps.

"Pintures d'espais i silenci", com les ha definit María de Corral. Efectivament, enmig de l'espai les coses són presències callades. Un silenci que no és el de De Chirico: el d'Hernández Pijuan asserena, l'altre ens pertorba; l'un és el de les coses conegudes, l'altre el de l'amenaça indefinible.

Recordem els quadres que Hernández Pijuan ha fet de les ciutats. En les pintures fetes després de la visita a Évora, per exemple, la ciutat és representada per un cercle que ocupa gairebé la totalitat de la tela, amb un petit edifici al lluny. És la plaça, espai un cop més tancat, qui defineix la ciutat. A *Arquitectura sobre negre*, del 2002, és l'arquitectura qui emmarca l'espai del quadre.

Són bastants els quadres que porten per títol pati o claustre. L'un i l'altre són espais també de vida concreta, on bastir una geometria íntima i on res d'aliè no ve imposat. Els patis —i els claustres abans que esdevinguessin públics i els envaïssim els ociosos— són espais on no arriben elements hostils i es calma el mar de l'existència.

El quadre *Paisatge negre tancat*, del 1986, és un altre exemple del que diem. Res no es fa comprendre ni expressar si no s'acota. A *Landscape with Cypress Tree*, del 1988, són els dos xipresos els que emmarquen l'espai de la mirada, el que veiem és el que ens delimita l'espai entre ells.

Amb els anys, aquest procediment es radicalitza. A *Marc per a un paisatge*, del 2002, dins del marc hi ha color i prou. Prou? Què és el paisatge sinó color? Què és la pintura sinó color? En aquesta exposició podem veure els dos quadres *Blanc amb marc daurat I* i *Blanc amb marc daurat II*, tots dos del 2004, on el marc també delimita només color, però aquesta vegada la radicalitat s'apodera també del títol: el paisatge hi perd l'esment a favor del blanc, aquest ja no necessita cap referent extern, ni tan sols en el títol que dona nom al quadre.

D'aquesta manera, Hernández Pijuan, contrari sempre a la retòrica i l'accessori, va reduint al mínim els elements visuals i el llenguatge pictòric, en una operació semblant a la que en literatura va dur a terme Samuel Beckett. Emmarcar és abans que res donar sentit a l'espai però també al buit, experimentar el buit i fer que trobi també la seva expressió.

Una casa, un arbre, una flor

En l'obra d'Hernández Pijuan res no representa més del que és. Una casa, un arbre, una flor no encarnen cap símbol, ni aspiren a personificar cap transcendència. Són, simplement, formes en l'es-

pai, presències retallades en el buit. I són formes “soles”, essencials: mai un bosc, ni un poble, sinó un arbre, una casa. Granada era la trama d’una gelosia, en els quadres del 1993, com en els més recents del 2004, és una torre mora, com Èvora —ja ho hem dit— és una plaça. Un cop més, formes concretes dins l’espai, un rectangle coronat per una sanefa, en el cas de Granada, un cercle en el cas d’Èvora.

Veure el paisatge a través de la pintura

Si alguna cosa caracteritza l’art dels últims cent anys és la reflexió sobre el llenguatge, tant en pintura com en música, en poesia i en alguns corrents narratius. I Hernández Pijuan participa d’aquesta reflexió.

Deia Ruskin, al llibre *Elements of Drawing* (1843), que si es vol dibuixar cal oblidar el que un sap per limitar-se a mirar. Hernández Pijuan va enllà d’aquesta recomanació i abans de començar cada quadre oblida conscientment el que ha après mentre realitzava els quadres anteriors, en una interrogació constant i sempre recomençada sobre la pintura.

Li hem sentit dir repetidament que el que li interessa és el treball immediat en els quadres i les descobertes que aquesta activitat li procura. Cada quadre, en el mateix moment en què es pinta, indueix a reflexionar sobre la pròpia activitat i transforma de nou en problema allò que havia estat après i, per tant, dominat. I és aquest diàleg amb la pintura i la lluita constant contra la temptació de la repetició el que conforma la base de l’obra d’Hernández Pijuan i la seva extrema contemporaneïtat.

En aquest sentit, el treball pictòric d’Hernández Pijuan s’agermana, en tant que procediment, amb l’haikú, que Octavio Paz definia com “la visión precisa y nada sentimental de una realidad instantánea”. Gens sentimental —i aquí iniciem la reflexió sobre la segona absència, la de la figura humana— perquè la superfície de la tela, com ha dit Valentín Roma parlant de l’obra del pintor, es converteix en un àmbit de reflexió. Efectivament, el que Hernández Pijuan treballa és, sobretot, una manera de mirar *a través* de la pintura i una manera de mirar *en* la pintura a la recerca d’una expressió sense jo, sense història personal, sense biografia, sense individualitat i, per tant, sense sentimentalisme. És

per això, que la figura humana no apareix en l’obra d’Hernández Pijuan. I aquesta és la segona absència a la que ens volíem referir.

No hi ha en la seva pintura anècdota, aquell petit fet particular d’història o de la vida íntima d’algú, perquè l’anècdota ens remetria a un moment i un lloc donat, a una biografia particular, i la pintura d’Hernández Pijuan no és l’expressió —ni lírica ni encara menys narrada— de cap vivència concreta, sinó la recerca d’un coneixement que es vol essencial i, per tant, universal. I el quadre és l’espai i els colors són la matèria on aquest coneixement es treballa, coneixement que no és tant sobre la biografia del que pinta com sobre la pintura mateixa. En els seus quadres, un arbre és tots els arbres, una casa totes les cases, tots ells dibuixats sense particularitats que els individualitzin, en una manera de fer molt propera a la de Paul Klee.

Hernández Pijuan no pretén tampoc reproduir sobre la tela emocions originades enllà dels quadres, sinó crear emocions *en* els quadres. És el quadre qui té i comunica l’emoció sense esdevenir mai un vehicle d’expressió de l’emoció que rep de l’artista. El quadre no és mai un simple suport per a l’expressió del jo del pintor. Ja ho deia Mallarmé, quan parlava de poesia: la poesia és coneixement de si mateixa, ella és la seva pròpia raó de ser i no el vehicle d’expressió de res exterior a ella. La pintura d’Hernández Pijuan, doncs, com la poesia que volia Mallarmé, es diu a si mateixa.

La seva pintura no es fa cap pregunta que ella mateixa no pugui respondre ni busca legitimar-se en res que no sigui ella mateixa. És la seva una pintura que no es remet a res ni depèn de res.

La pintura d’Hernández Pijuan és l’antítesi de l’impressionisme, el qual pretenia capturar no el que els ulls veuen sinó el que experimenten. Efectivament, en el treball dels impressionistes la primera cosa que ens salta als ulls és el gest del pintor, la seva tècnica. Hernández Pijuan rebutja el gest perquè aquest no pensa sobre el resultat del gest immediatament anterior. El seu traç, en canvi, es deixa penetrar pel camí recorregut, és a cada instant ell i el que ja està dibuixat i el que es dibuixarà. El procés de pintar, ens diu el mateix artista, procura temps per prosseguir l’exploració. La manera en què el traç es fa, atorga el temps que permet escoltar el que el traç ja fet ha estat dient i el que diu el traç encara per fer.

El traç d'Hernández Pijuan no pretén dibuixar res, ni fer sorgir cap motiu, sinó escoltar-se i fer-se expressió a cada moment. És d'aquí, de la intensitat de la consciència en què cada moviment és fet, que neix la capacitat expressiva dels quadres, el que atorga la força expressiva a la seva simplicitat aparent.

La gestualitat, doncs, seria per a Hernández Pijuan la manifestació d'una expressivitat suspecta.

El llustre de la mà

La tradició xinesa prefereix en qualsevol àmbit les coses que han estat sotmeses a l'acció del temps. A diferència d'Occident, aquella tradició desestima el que és nou i es decanta pel valor del que ha estat utilitzat, d'allò que ja ha servit, pel valor de l'experiència que l'ús acumula. Com si tot el que ha estat treballat pel temps hagués de guanyar en saviesa. Per això, a la pàtina que deixa en un objecte el tacte de moltes mans, lluny d'assenyalar-la com a brutícia i fastiguejar-se'n, els xinesos l'anomenen "el llustre de la mà".

Els colors d'Hernández Pijuan tenen aquest llustre de la mà. Tants blancs com hi ha en els seus quadres, posem per cas, i cap d'ells no és pur. Si mirem *Pintura blanca III* o *Pintura blanca IV*, tots dos del 2004, veurem que el color es trenca, es clivella, s'esquerda, deixa transparentar altres colors que no són ell però que el conformen. Passa amb el blanc i amb tots els colors de l'obra d'Hernández Pijuan. Els seus colors són sempre treballats per altres colors, com si el color només pogués materialitzar-se a través d'ells, dels altres, com si fossin aquests els que li atorguessin l'expressió. Com si l'emoció només pogués néixer de la barreja amb els altres, en un procés que l'allunya de les superfícies monocromes del minimalisme d'un Ad Reinhardt.

La pintura d'Hernández Pijuan, i en aquesta exposició més que mai, és color, grans taques de color. En un procés de despullament radical, com si tot anés esdevenint sobrer, els elements desapareixen per deixar únicament espais de color buits. "Pintar és també treure", ha dit el pintor. Tot es redueix a superfícies monocromes, també el temps: *Setembre I* i *Setembre II* (2004) són grans espais ocres, com abans *Agost* (2002) era un espai groc o *Febrer* (2002) un brut color de fang. O a grans superfícies ratllades, com *Un lloc conegut* (2004), un díptic negre entre el que els solcs verticals oberts

per l'espàtula del pintor deixa veure el fons groc, en un joc d'ombra i llum, de fredor i calidesa, lluita de contraris pròpia també de la tradició oriental. En el tríptic *El pati*, de 1998, el temps s'introdueix al blanc de les parets que la pluja àrida embruta de fang. És el blanc batut pel vent per inscriure-hi memòria. Memòria que, en els quadres de Pijuan, no és sinó memòria d'altres colors. Perquè els seus colors no són ni es fan per si sols, sinó que es trenquen, s'obren, s'esquerden per deixar traslluir colors que no són ells però que els conformen. Són tots ells colors que adquireixen el "llustre de la mà".

Però ja hem parlat massa i la pintura d'Hernández Pijuan ens reclama. Com deia Mallarmé, "atorguem-li l'atenció que sollicita una papallona blanca que, alhora arreu i enlloc, s'esvaeix; no sense que alguna cosa aguda i ingènua hagi passat i tornat a passar, fa una estona, amb insistència, davant l'esbalaiament."

Joan Tarrida

Barcelona - Desembre 2004

La pintura sin mar de Hernández Pijuan

El mar no tiene memoria

El mar no guarda nunca memoria de los naufragios. No podríamos visitar el lugar preciso donde desaparecieron los navegantes. La memoria —la del bregar cotidiano como la de las gestas y derrotas de los héroes épicos— no encuentra derecho de anclaje en la vastedad en movimiento del mar. Todo lo que en él acontece es como si nunca hubiera sucedido. Gestas y naufragios dejan su superficie intacta.

El mar es el espacio donde nada de lo humano, pues, subsiste, donde nada se asienta en permanencia en parte alguna, donde no se perpetúa la huella de aquellos que nos han precedido. Y es que el mar es el espacio de lo imprevisible, de la desorientación, de la imposibilidad del recuerdo bajo la caprichosa voluntad de los elementos. De aquí que haya sido considerado desde los tiempos antiguos como el espacio en donde se aventura el hombre insensato. A Ulises, uno de sus sirvientes, al contemplarlo disfrazado de forastero, le dice: "en verdad los dioses abruman con desdichas a los hombres que vagan mucho" Y cuando Ulises llega a Ítaca da gracias por haberse librado del "vagabundear y la miseria". El espanto que el mar despierta resuena también en "¡él ha sufrido tanto! ¡Ha hecho un largo viaje!", que exclama la diosa de los infiernos en el *Poema de Gilgamesh*. No en vano, una de las promesas del *Apocalipsis de San Juan* es que en el estado mesiánico no habrá mar.

El mar está ausente en la obra de Hernández Pijuan. ¿Por qué? A una obra nos podemos acercar a través de aquello que la conforma o de aquello que, significativamente, no tiene cabida. Podemos analizarla tanto por lo que dice como por lo que calla. A mí siempre me han llamado la atención dos ausencias significativas en la obra de Hernández Pijuan que bien pueden servir para aproximarnos a ella: la ausencia del mar —y en general de cualquier elemento acuoso (en unos pocos cuadros aparece la lluvia, pero es más bien una trama y, en todo caso, la lluvia es el agua que entra en contacto con la tierra, la penetra y la fecunda)— y la de la figura humana.

Una obra sin agua

Si el mar está ausente en la pintura de Hernández Pijuan es porque ésta es la búsqueda de una tierra firme desde donde

contemplar el mundo, de un espacio y un quehacer propios en los que refugiarse de su inclemente multiplicidad. Si la pintura es ante todo color, sus colores son todos colores de la tierra. Si la pintura es tensión de las formas en el espacio, su espacio es un espacio acotado, abrazado dentro de unos márgenes, trabajado, y las formas son las del paisaje al alcance de la mano: una flor, una casa, un árbol, un camino, un campo, a la búsqueda de una disposición espiritual exacta. Si la pintura es una emoción, es la emoción de la levedad, del desnudamiento cercano al vacío, como si fuera en lo más elemental donde el arte es percibido. "Quiero pintar lo que conozco, lo que toco, lo que piso, lo que miro, lo que vivo."

Si el mar está ausente en la pintura de Hernández Pijuan es porque ésta parece no sentir nunca la nostalgia de lo que no se tiene ni la añoranza de lo que está lejos. Del mismo modo que no hay mar, no hay tampoco horizonte, inalcanzables el uno y el otro. Puede ser por eso, que el pintor enmarca muchos de sus cuadros con un trazo, es una forma de delimitar el espacio donde la pintura tiene lugar. La geometría se opone al caos (¿quién podría aplicar geometría al mar?) y los límites hacen habitable la inmensidad, de la misma manera que en el paisaje las lindes hacen de una tierra anónima la tierra de alguien, y devienen así signatura sobre el paisaje. Poner límites, entonces, es el modo de apropiarse de las cosas, de hacerlas habitables, de poderlas visitar. El marco nos habla también de la necesidad de definir el espacio visual donde trabajar un mundo poético personal.

Que sea el vacío el que hable

No en vano, también, la pintura de Hernández Pijuan nace en un tiempo dominado por una vitalidad ruidosa, agresiva e impaciente. En contraposición, su pintura reclama un tiempo lento, atemperado, y un espacio determinado, concreto. Y este espacio es siempre un espacio pictórico enmarcado, donde los objetos que inserta Hernández Pijuan parecen reposar en comparación con la agitada caligrafía del cada día, que es caligrafía que corre, cae, se precipita, a menudo en la confusión ininteligible de las cosas y los sonidos. En cambio, los objetos y las formas de Hernández Pijuan permanecen en calma, presencias inalterables, ajenas a los movimientos de espacio y de tiempo.

"Pinturas de espacios y silencios", como las ha definido María de Corral. Efectivamente, en medio del espacio las cosas son presencias calladas. Un silencio que no es el de De Chirico: el de Hernández Pijuan serena, el otro nos perturba: uno es el de las cosas conocidas, el otro el de la amenaza indefinible.

Recordemos los cuadros que Hernández Pijuan ha realizado de las ciudades. En las pinturas hechas después de la visita a Évora, por ejemplo, la ciudad es representada por un círculo que ocupa casi la totalidad de la tela, con un pequeño edificio en la lejanía. Es la plaza, espacio una vez más cerrado, la que define la ciudad. En *Arquitectura sobre negre*, de 2002, es la arquitectura la que enmarca el espacio del cuadro.

Son bastantes los cuadros que llevan por título patio o claustro. El uno y el otro son espacios también de vida concreta, en donde construir una geometría íntima y donde nada ajeno viene impuesto. Los patios —y los claustros antes de que fueran públicos y los invadiéramos los ociosos— son espacios adonde no llegan elementos hostiles y se calma el mar de la existencia.

El cuadro *Paisatge negre tancat*, de 1986, es otro ejemplo de lo que decimos. Nada se hace comprender ni expresar si no se acerca. En *Landscape with Cypress Tree*, de 1988, son los dos cipreses los que enmarcan el espacio de la mirada, lo que vemos es lo que nos delimita el espacio entre ellos.

Con los años, este procedimiento se radicaliza. En *Marc per un paisatge*, de 2002, dentro del marco hay color y basta. ¿Basta? ¿Qué es el paisaje sino color? ¿Qué es la pintura sino color? En esta exposición podemos ver los cuadros *Blanc amb marc daurat I* y *Blanc amb marc daurat II*, ambos de 2004, donde el marco también delimita nada más que color, pero esta vez la radicalidad se apodera también del título: el paisaje pierde la atención en favor del blanco, éste ya no necesita ningún referente externo, ni siquiera en el título que da nombre al cuadro.

De esta manera, Hernández Pijuan, contrario siempre a la retórica y a lo accesorio, va reduciendo a lo mínimo los elementos

visuales y el lenguaje pictórico, en una operación parecida a la que en literatura llevó a cabo Samuel Beckett. Enmarcar es ante todo dar sentido al espacio pero también al vacío, experimentar el vacío y hacer que encuentre también su expresión.

Una casa, un árbol, una flor

En la obra de Hernández Pijuan nada representa más de lo que es. Una casa, un árbol, una flor no encarnan ningún símbolo, ni aspiran a personificar trascendencia alguna. Son, simplemente, formas en el espacio, presencias recortadas en el vacío. Y son formas "solas", esenciales: nunca un bosque, ni un pueblo, sino un árbol, una casa. Granada era la trama de una celosía, en los cuadros de 1993, como en los más recientes de 2004, es una torre mora, al igual Évora —ya lo hemos dicho— es una plaza. Una vez más, formas concretas dentro del espacio, un rectángulo coronado por una cenefa, en el caso de Granada, un círculo en el caso de Évora.

Ver el paisaje a través de la pintura

Si alguna cosa caracteriza el arte de los últimos cien años es la reflexión sobre el lenguaje, tanto en pintura como en música, en poesía y en algunas corrientes narrativas. Y Hernández Pijuan participa de esta reflexión.

Decía Ruskin, en el libro *Elements of Drawing* (1843), que si se quiere dibujar hay que olvidar lo que se sabe para limitarse a mirar. Hernández Pijuan va en la línea de esta recomendación y antes de empezar cada cuadro olvida conscientemente lo que ha aprendido mientras realizaba los cuadros anteriores en una interrogación constante y siempre recomenzada sobre la pintura.

Le hemos oído decir repetidamente que lo que le interesa es el trabajo inmediato en los cuadros y los descubrimientos que esta actividad le proporciona. Cada cuadro, en el mismo momento en que se pinta, induce a reflexionar sobre la propia actividad y transforma nuevamente en problema aquello que había sido aprendido y, por lo tanto, dominado. Y es este diálogo con la pintura y la lucha constante contra la tentación de la repetición lo que conforma la base de la obra de Hernández Pijuan y su extrema contemporaneidad.

En este sentido, el trabajo pictórico de Hernández Pijuan se hermana, en tanto que procedimiento, con el *hai-ku*, que Octavio Paz definía como "la visión precisa y nada sentimental de una realidad instantánea". Nada sentimental —y aquí iniciamos la reflexión de la segunda ausencia, la de la figura humana— porque la superficie de la tela, como ha dicho Valentín Roma al hablar de la obra del pintor, se convierte en un ámbito de reflexión. Efectivamente, lo que Hernández Pijuan trabaja es, sobre todo, una manera de mirar *a través* de la pintura y una manera de mirar *en* la pintura a la búsqueda de una expresión sin yo, sin historia personal, sin biografía, sin individualidad y, por lo tanto, sin sentimentalismo. Por eso es, por lo que la figura humana no aparece en la obra de Hernández Pijuan. Y esta es la segunda ausencia a la que nos queríamos referir.

No hay en su pintura anécdota, aquel pequeño hecho particular de historia o de la vida íntima de alguien, porque la anécdota nos remitiría a un momento y un lugar determinados, a una biografía particular, y la pintura de Hernández Pijuan no es la expresión —ni lírica ni aún menos narrada— de ninguna vivencia concreta, sino la búsqueda de un conocimiento que se quiere esencial y, por lo tanto, universal. Y el cuadro es el espacio y los colores son la materia donde este conocimiento se trabaja, conocimiento que no es tanto sobre la biografía de lo que pinta como sobre la pintura misma. En sus cuadros, un árbol es todos los árboles, una casa todas las casas, todos ellos dibujados sin particularidades que los individualicen, en una manera de hacer muy próxima a la de Paul Klee.

Hernández Pijuan no pretende tampoco reproducir sobre la tela emociones originadas más allá de los cuadros, sino crear emociones *en* los cuadros. Es el cuadro el que tiene y comunica la emoción sin convertirse nunca en un vehículo de expresión de la emoción que recibe del artista. El cuadro no es nunca un simple soporte para la expresión del yo del pintor. Ya lo decía Mallarmé, cuando hablaba de poesía: la poesía es conocimiento de sí misma, ella es su propia razón de ser y no el vehículo de expresión de nada exterior a ella. La pintura de Hernández Pijuan, pues, como la poesía que quería Mallarmé, habla por a sí misma.

Su pintura no se hace ninguna pregunta a sí misma que no pueda responder ni busca legitimarse en nada que no sea ella misma. Es la suya una pintura que no se remite a nada ni de nada depende.

La pintura de Hernández Pijuan es la antítesis del impresionismo, el cual pretendía capturar no lo que los ojos ven sino lo que experimentan. Efectivamente, en el trabajo de los impresionistas la primera cosa que nos salta a la vista es el gesto del pintor, su técnica. Hernández Pijuan rechaza el gesto porque éste no piensa sobre el resultado del gesto inmediatamente anterior. Su trazo, en cambio, se deja penetrar por el camino recorrido, es en cada instante él y lo que ya está dibujado y lo que se dibujará. El proceso de pintar, nos dice el propio artista, procura tiempo para proseguir la exploración. La manera en que el trazo se realiza, otorga el tiempo que permite escuchar lo que el trazo hecho ha estado diciendo y lo que dice el trazo todavía por hacer.

El trazo de Hernández Pijuan no pretende dibujar nada, ni hacer surgir ningún motivo, sino escucharse y hacerse expresión en cada momento. Es de aquí, de la intensidad de la consciencia con que cada movimiento es efectuado, de donde nace la capacidad expresiva de los cuadros, lo que otorga la fuerza expresiva a su simplicidad aparente.

La gestualidad, entonces, sería para Hernández Pijuan la manifestación de una expresividad sospechosa.

El lustre de la mano

La tradición china prefiere en cualquier ámbito las cosas que han estado sometidas a la acción del tiempo. A diferencia de Occidente, aquella tradición desestima lo que es nuevo y se decanta por el valor de lo que ha sido utilizado, de aquello que ya ha servido, por el valor de la experiencia que el uso acumula. Como si todo lo que ha sido trabajado por el tiempo hubiera de ganar en sabiduría. Por tal motivo, a la pátina que deja en un objeto el tacto de muchas manos, lejos de señalarla como suciedad y sentir repugnancia de ella, los chinos la llaman "el lustre de la mano".

Los colores de Hernández Pijuan tienen ese lustre de la mano. Tantos blancos como hay en sus cuadros, pongamos por caso, y no es puro ninguno de ellos. Si miramos *Pintura blanca III* o

Pintura blanca IV, las dos de 2004, veremos que el color se rompe, se agrieta, se cuarteja, deja transparentar otros colores que no son él pero que lo conforman. Pasa con el blanco y con todos los colores de la obra de Hernández Pijuan. Sus colores son siempre trabajados por otros colores, como si el color sólo pudiera materializarse a través de ellos, de los otros, como si fueran estos los que le otorgasen la expresión. Como si la emoción nada más pudiera nacer de la mezcla con los otros, en un proceso que lo aleja de las superficies monocromas del minimalismo de un Ad Reinhardt.

La pintura de Hernández Pijuan, y en esta exposición más que nunca, es color, grandes manchas de color. En un proceso de desnudamiento radical, como si todo fuera sobrando, los elementos desaparecen para dejar espacios de color vacíos. "Pintar es también sacar", ha dicho el pintor. Todo se reduce a superficies monocromas, también el tiempo: *Setembre I* y *Setembre II* (2004) son grandes espacios ocre, como antes *Agost* (2002) era un espacio amarillo o *Febrer* (2002) un sucio color de barro. O a grandes superficies rayadas, como *Un lloc conegut* (2004), un díptico negro entre cuyos surcos verticales abiertos por la espátula del pintor se deja ver el fondo amarillo, un juego de sombra y luz, de frialdad y calidez, lucha de contrarios propia también de la tradición oriental. En el tríptico *El pati*, de 1998, el tiempo se introduce en el blanco de las paredes que la lluvia árida ensucia de barro. Es el blanco batido por el viento para inscribirle memoria. Memoria que, en los cuadros de Pijuan, no es sino memoria de otros colores. Porque sus colores no son ni se hacen por sí solos, sino que se rompen, se abren, se agrietan para dejar translucir colores que no son ellos pero que los conforman. Son todos ellos colores que adquieren el "lustre de la mano".

Pero ya hemos hablado demasiado y la pintura de Hernández Pijuan nos reclama. Como decía Mallarmé, "otorguémosle la atención que solicita una mariposa blanca que, al mismo tiempo en todas partes y en ninguna, se desvanece; no sin que alguna cosa aguda e ingenua haya pasado y vuelto a pasar, hace un momento, con insistencia, ante el asombro".

Joan Tarrida
Barcelona - Diciembre 2004

| The absence of the sea in the painting by Hernández Pijuan

The Sea Has No Memory

The sea never remembers shipwrecks, so we would never be able to revisit the exact spot where seafarers disappeared. Memory—neither that of routine fishing tasks nor that of the exploits and defeats of epic heroes—has no right to anchor in the moving immensity of the sea. No mark is ever left of anything that happens there. Exploits and shipwrecks leave its surface intact.

Therefore the sea is a space where nothing human remains or settles permanently, where the trace of those who have preceded us has not survived. It is the space of the unforeseeable, of disorientation, of the impossibility of memory beneath the capricious will of the elements. This explains why from ancient times it has been regarded as a space where only fools have ventured. Finding his master dressed as a foreigner, a servant of Ulysses declared that the gods burden wanderers with misfortunes. And when Ulysses arrived at Ithaca he was grateful for having been liberated from wandering and poverty. The horror provoked by the sea is also echoed in the words “He has travelled so far and suffered so much”, spoken by the goddess of hell in the epic poem *Gilgamesh*. Not in vain did the *Apocalypse of St John the Apostle* promise that there would be no sea in the Messianic kingdom.

The sea is absent from Hernández Pijuan’s oeuvre. We wonder why. Works of art can be approached in relation to what they include or exclude, and can be analysed bearing in mind what they express or what they conceal. I have always noticed two meaningful absences in Hernández Pijuan’s oeuvre: that of the sea and, in general, that of all aqueous elements (a few works do portray the patterns of rainfall, though rainwater actually soaks into the earth to make it fertile), and that of the human figure.

An Oeuvre Devoid of Water

The absence of the sea derives from the fact that Hernández Pijuan’s painting is a quest for terra firma, for dry land from where he can contemplate the world, a personal space and endeavour where he can shelter from its inclement multiplicity. If we regard painting chiefly as colour, all his colours are earthy.

If we regard painting as the tension of forms in space, his space is demarcated, enclosed within borders, well thought out, and his forms are those of a landscape within our reach: a flower, a house, a tree, a path or a field in search of a precise spiritual disposition. If we regard painting as emotion, his is the emotion of levity, of a divestment that verges upon the void, as if art were perceived from the purest and most elementary of realms. “I wish to paint what I am familiar with, what I touch, what I stand on, what I see, what I experience.”

The absence of the sea is derived from the fact that Hernández Pijuan’s painting never seems to feel the nostalgia of what it lacks, nor the yearning for what is distant. Just as there is no sea there is no horizon—the two are out of reach. Perhaps this is why the painter sets so many of his works inside marked contours, as a way of defining the space in which the paintings develop. Geometry is opposed to chaos (who could apply geometry to the sea?), and limits make immensity habitable, just as boundaries act as signatures on landscape, transforming anonymous territories into individual plots of land. Establishing boundaries, therefore, is a way of securing things, of making them habitable, of enabling them to be revisited. Borders also express the need to define the visual space in which the artist is able to explore a highly personal and poetic universe.

Let the Void Speak

Not in vain does Hernández Pijuan’s oeuvre belong in an age governed by a loud, aggressive and impatient vitality. His painting, on the other hand, demands a serene measured rhythm, a concrete and circumspect inner space. This is always a well-defined pictorial space in which the painter inserts elements of repose, in comparison with the frenzied recording of everyday events, jotted down in a hurry, often succumbing to the unintelligible confusion of objects and sounds. Contrarily, the objects and shapes we discover in Hernández Pijuan remain composed, appearing as immutable presences oblivious to changes in time and space.

Described by María de Corral as “pictures of spaces and silence”, they do indeed emerge as subtle presences. Their silence is not the disquieting silence pregnant with indefinable threats

explored by De Chirico, but the reassuring silence we encounter in the familiarity of our everyday surroundings.

Let’s think back to Hernández Pijuan’s pictures of cities. Following his visit to Évora, for instance, the city often appeared in his works as a circle covering virtually the whole of each canvas, accompanied by a small building in the background. The city is defined by a square, another enclosed space, while pictorial space in other works, such as *Architecture on Black* of 2002, is demarcated by architectural elements.

A number of paintings bear the titles Courtyard and Cloister, once again spaces of concrete life, where intimate geometries are furnished and nothing foreign is imposed. Courtyards—and cloisters, before they were invaded by leisurely visitors—are spaces devoid of hostile elements, places where the sea of existence is calmed.

Closed Black Landscape of 1986 is another illustrative example. Nothing can be expressed or conveyed without being hitherto delimited. In the 1988 work *Landscape with Cypress Tree*, the space of the beholder’s gaze is defined by the two trees, and what we see is what is demarcated by the space between them.

Over the years this procedure has become even more extreme. *Frame for A Landscape* of 2002 contains only colour. Only? Yet, what is landscape, if not colour? What is painting, if not colour? This exhibition presents *White with Golden Frame I* and *White with Golden Frame II*, both produced in 2004, where once again all that is delimited by the frames is colour; this time, however, the extremism is also captured by the titles of the works—landscape disappears in favour of the colour white, which no longer needs any external reference.

Thus, contrary to rhetoric and to ornament, Hernández Pijuan gradually reduces visual elements and pictorial language to the minimum, in a process similar to the literary experiments made by Samuel Beckett. Establishing boundaries is essentially a way of granting meaning to space, yet it is also a way of experiencing the void and allowing it to reveal its self-expression.

Houses, Trees and Flowers

The elements in Hernández Pijuan’s oeuvre contain no hidden message. Houses, trees and flowers are neither symbolic nor transcendental, merely forms in space. Essential ‘solitary’ forms, silhouetted presences in the void, single trees and houses instead of forests or villages. Granada was depicted as latticework in certain paintings of 1993, and as a Moorish tower in his recent 2004 works, as Évora had previously adopted the appearance of a square. Again, concrete forms in space, a rectangle crowned by a frieze in the case of Granada; a circle in that of Évora.

Landscape Seen through Painting

One of the traits defining the art of the past hundred years is the reflection on language produced in the fields of painting and music, poetry and certain narrative trends. Hernández Pijuan partakes in this reflection.

In his book *The Elements of Drawing* (1843) Ruskin stated that to be able to draw one should forget what one had been taught and recover the innocence of the eye. Hernández Pijuan moves beyond this recommendation, and before starting each new painting he consciously forgets everything he has learnt during the execution of previous works, in a perpetual questioning of painting.

He has repeatedly mentioned his interest in the immediacy of painting and the findings it has procured for him. Each picture, at the precise instant of its material execution, induces him to reflect upon his activity as a painter, thereby transforming what he had previously learnt into a new problem. Such a dialogue with painting and the constant fight against the temptation of repetition lie at the core of Hernández Pijuan’s oeuvre and of his radical contemporaneity.

In this sense, the creative procedure of his works resembles that of the haiku, defined by Octavio Paz as the precise and by no means sentimental vision of an instantaneous reality. By no means sentimental (we are now before the second absence, that of the human figure), for the surface of the canvas, as pointed out by Valentín Roma, becomes a sphere of reflection.

Indeed, what Hernández Pijuan pursues is, above all, a way of looking *through* painting and a way of looking *into* painting, in search of an expression lacking all traces of personal history and individuality and therefore devoid of sentimentalism. The second absence in his oeuvre is that of the human figure.

Pijuan's painting contains no anecdotes, no minor historical or personal facts, for these would evoke specific moments, places, personal biographies. It is neither a lyrical nor a narrated expression of any concrete experience, but the quest for a knowledge the artist considers essential, and therefore universal. The picture is the space and the colours are the matter in which such knowledge develops, a knowledge that relates to painting rather than to the painter. A tree by Hernández Pijuan stands for all trees, a house for all houses, for none are endowed with distinctive traits but rendered in a manner reminiscent of Paul Klee.

Hernández Pijuan does not intend to reproduce emotions generated beyond his canvases, but to create emotions *within* his pictures. The pictures themselves contain and convey emotion, yet they are never a means for expressing the artist's own feelings. The picture is always more than a support for the painter's ego. As Mallarmé said in relation to painting, poetry is knowledge of itself, its own *raison d'être*, not a vehicle for conveying anything external to it. Like the poetry to which Mallarmé aspired, this painting poses no question it cannot answer, nor does it attempt to seek recognition in anything outside itself. It neither refers to, nor depends on, anything external.

It is the antithesis of Impressionism, which endeavours to capture not what the eye sees but what it experiences. Indeed, what we appreciate first in an Impressionist work is the painter's gesture, his technique. Hernández Pijuan discards gestures, as they do not necessarily follow on from those carried out previously, yet his brushstrokes do establish links between traits that have been executed and others still to be rendered, thus joining the past to both the present and the future. The process of painting, as the artist himself tells us, secures time to pursue his research, the time he needs to listen to the voice of previous brushstrokes and to anticipate those of the future. Rather

than drawing or conjuring up motifs, he sets out to be alert and expressive. Acute awareness of each individual movement is what grants his apparently simple images their full expressive capacity.

For Hernández Pijuan, gestuality is a sign of a suspicious eloquence.

The Lustre of the Hand

In all spheres of life, Chinese tradition attaches great importance to the effects of time. Unlike the West, Eastern tradition rejects the new and prefers the value of objects that have already been in use, the value of experience accumulated over time, as if this necessarily entailed additional wisdom. Far from feeling disgusted by the patina objects acquire when touched by many hands, the Chinese speak of the "lustre of the hand".

Hernández Pijuan's colours present this lustre of the hand. None of the countless whites rendered in his paintings is pure. The colour in two of his 2004 works, *White Painting III* and *White Painting IV*, is tainted and cracked, revealing its other components. The same can be said of all Pijuan's colours, which only materialise and acquire expressiveness through others, as if the emotion they convey derived exclusively from their blending, in a process that distances his oeuvre from Ad Reinhardt's monochrome Minimalist surfaces.

Hernández Pijuan's painting is essentially colour, huge areas of colour, as revealed in the present exhibition. Compositional elements disappear from his works, leaving only empty spaces of colour in a process of drastic divestment in which everything becomes increasingly austere: "Painting also consists in taking away", he tells us. Everything—including time—is reduced to monochrome surfaces, as proven by the huge ochre spaces of *September I* and *September II* (2004), the yellow space of *August* (2002) and the muddy colour of *February* (2002); or else to huge striped surfaces, such as the black diptych *A Familiar Place* (2004), where the vertical furrows made by the palette knife reveal the underlying yellow ground in a play of light and shade, warmth and coolness, a struggle between opposites that is also characteristic of the East. In the 1998

triptych entitled *Courtyard*, time is introduced into the white walls splattered with mud by dry rain. The wind-blown white bears the inscription of memory, which, as in all his works, is the memory of other colours. For Pijuan's colours do not exist individually, they break up and crack open to reveal their underlying components. All these colours acquire the 'lustre of the hand'.

After so much discussion, Hernández Pijuan's painting beckons us. As Mallarmé declared, we must pay it "the attention demanded by some white butterfly, this one that is *everywhere at once, nowhere*, it vanishes, but not before an acute and ingenious trifle, to which I reduce the subject, had, a moment ago, passed and repassed, insistently, before my astonished eyes."

Joan Terrida
Barcelona - December 2004