

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

1.

El panorama de les arts plàstiques a la Barcelona de la immediata postguerra —parlem, doncs, dels anys quaranta— és desolador. Silenciats els grans noms de les avantguardes, s'imposen les firmes d'una pintura convencional, més o menys oficial, dirigida a satisfer els gustos poc exigents d'una burgesia de nou encuny que té altres prioritats en la societat de l'època.

Malgrat això —o, precisament, per això—, les noves generacions d'artistes pugnen per trobar un camí expressiu que els sigui propi i, a pesar de les limitacions de tota mena que els envolten, s'agrupen a la recerca d'una sortida. Sorgeixen així petits grups, intents, assaigs, i molta de la inquietud artística del moment troba un aixopluc en la creació, per exemple, del Cercle Maillol a l'empara de l'Institut Francès de Barcelona, que orientarà molts joves vers el coneixement dels nous corrents artístics europeus.

L'any 1948 esdevindrà una fita important pel que ateny aquestes inquietuds. És l'any, posem per cas, en què un reduït estol de pintors i teòrics creen el que esdevindrà amb el temps famós grup Dau al Set, un grup tancat que s'emmirallarà en l'herència del surrealisme. És l'any, també, en què un altre conjunt d'artistes més ampli, més heterogeni, llançarà la idea —un cop resolta la recerca dels mecenes pertinents— de crear una mostra anual sota el nom de Salons d'Octubre, una idea feliç que s'allargarà durant deu anys, i que presentarà l'obra, en conjunt, de 112 pintors i 27 escultors de diversos estils i tendències, si fa no fa a partir del postcubisme: “Vencent tota mena de dificultats se celebraren, fins a l'any 1957, deu edicions consecutives que, per la quantitat de les obres exposades i per la qualitat dels artistes participants, foren fonamentals en la represa i l'evolució de l'art a Catalunya”⁽¹⁾.

En aquest context més o menys heroic es forma el pintor barceloní, nascut el 1931, Joan Hernández Pijuan, que cursa estudis a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi i celebra una primera exposició individual l'any 1955 al Museu Municipal de Mataró. Un any després serà un dels fundadors d'un altre grup col·lectiu: el denominat Sílex, format pels pintors Eduard Alcoy, Josep Maria Rovira Brull, Carles Planell i ell mateix, a més de l'escultor en ferro Terri, l'inefable Terri de Mataró, amic de tothom, animador de les tertúlies d'El Racó i qualificat gràficament pel seu biògraf de “manyà encès”⁽²⁾.

Serà aquest mateix any 1956 que Hernández Pijuan participarà, una mica tardanament, en el IX Saló d'Octubre, al qual hi portarà dues obres —*Paisaje de Ávila* i *Figura de hombre*—. L'any següent, al darrer Saló, repetirà amb tres obres que titularà indistintament *Composición*, alhora que es presentarà a les galeries Syra de Barcelona en una exposició individual. Seguint la línia de molts dels artistes de la seva generació, farà l'inevitable viatge a París, on descobrirà els nous horitzons de la pintura i acusarà la influència de pintors com Pierre Soulages i Frank Kline. Això el farà desembocar cap als anys seixanta, en l'expressionisme abstracte, després de descobrir Lucio Fontana o Cy Twombly.

Aquesta primera època, el mateix Hernández Pijuan la descriu així: "Pasé de una figuración a lo Zabaleta, muy hierática, a un terreno más libre, un poco de la mano de la abstracción gestual. Fuí entrando poco a poco, porque soy muy lento, no sé hacer saltos sin dar los pasos intermedios. Y este trabajo de pintura gestual me posibilitó el irme liberando de toda formación tradicional que yo tenía. Por mi propia cuenta, fuí descubriendo... que lo que me interesaba era el núcleo en relación a lo que quedaba vacío en el cuadro. Después viene el descubrimiento de aquello que ahora llamamos el espacio: el espacio pictórico, la superficie de la tela" ⁽³⁾. Altrament, la trobem interpretada pel crític i historiador Corredor-Matheos: "En la seva etapa de 1959-1964, agrupa els traços en nuclis a manera de nusos que la força expansiva tracta de desfer o els fa creuar l'espai fugaçment. I també la seva pintura apunta ja a la valoració de l'espai" ⁽⁴⁾.

El mateix Corredor descriurà després la línia neofigurativa, derivada de l'informalisme, que succeirà l'anterior: "A partir de 1969, va desenvolupar un realisme nou, que no té res a veure amb el tradicional i en què, això no obstant, estan fidelment representats objectes molt concrets... Si haguéssim d'escollir un sol qualificatiu per a aquesta nova pintura d'Hernández Pijuan, utilitzaríem el de metafísica" ⁽⁵⁾. És l'època en què, amb gran sobrietat i virtuosisme alhora, el pintor introdueix sobre un espai buit i superfícies acotades petits objectes quotidians que té a mà: la copa, la bombeta, l'ou; a vegades, la tisora de perfil que sembla tallar la tela i crea dos espais contigus i diferents.

La pintura d'Hernández Pijuan ha anat evolucionant i ha passat per estadis successius. No obstant això, hi ha un factor comú que la unifica i que Maria de Corral anunciarà així: "Joan Hernández Pijuan es uno de los pocos artistas que desde sus inicios ha utilizado la pintura, la pintura abstracta, como expresión, como conocimiento y como forma de relacionarse con el mundo" ⁽⁶⁾.

2.

L'evolució de la pintura d'Hernández Pijuan porta l'artista, als inicis dels anys setanta, a una nova etapa que suposa un replantejament de tot el que ha elaborat fins aleshores. Interessat d'antuvi per l'espai, per les superfícies buides, el seu estil deriva vers una pinzellada minuciosa, sovint monocolor i en gradació progressiva sobre camps de color extensos, que solen estar acotats per una cinta mètrica resolta en clau realista, com si volgués abastar i mesurar la matèria; és una pintura literalment *mil·limètrica* —a vegades, fins i tot, feta sobre paper mil·limetrat—, d'una aparent tendència minimalista, amb gran economia de mitjans que no exclou, però, l'ús de gruixos de matèria i referències a un paisatge exterior que cada vegada es va interioritzant més.

El mateix pintor ha explicat a bastament que aquesta nova experiència ha nascut de l'observació exahustiva de la naturalesa: de la naturalesa circumdant que volta el seu estudi a Folguer, un indret de la Noguera que li recorda, per proximitat, el paisatge d'infantesa de la Segarra, la terra materna. Com és costum en la construcció rural catalana, la casa s'obre a migdia en grans finestres i al nord en petites finestres per resguardar-se del fred, que retallen el paisatge fins el punt d'aïllar-lo del context i fer-lo esdevenir abstracte: no hi ha cel ni camins ni altres referències, només un rectangle de verd —o de groc, segons l'estació—, origen d'aquests quadres realistes i abstractes alhora, resolts amb la superposició de pinzellades petites, insistents, de manera que l'acumulació crea una densitat i unes textures hereves del barroc. "Aquest diàleg entre pintura i paisatge, paisatge limitat, m'absorbirà...En el rerefons d'aquestes pintures continuaran intervenint els elements de sempre: les divisions en horitzontal o vertical i l'espai. Aquestes divisions i el fet de donar èmfasi al suport com a element important em van fer, també, posar una especial atenció als formats...Hi haurà en tot aquest procés una evident relació entre mirada i obra", explicarà l'artista ⁽⁷⁾.

Aquesta preocupació per la coincidència dels aspectes interns i externs —el diàleg entre pintura i paisatge— el portarà, cap els anys vuitanta, a recrear una mena de figuració abstracta, i el pintor insinuarà, en un context despullat de referències, l'arabesc d'unes flors —les "Buguenvíl.les" dels primers vuitanta— o el perfil d'una fulla, d'un xiprer, en un nou replantejament del paisatge. Corredor-Matheos comenta: "Hernández Pijuan té unes etapes en què predomina la corporeïtat de figures reals i abstractes alhora, d'un ordre que podem anomenar metafísic, amb una sèrie d'obres molt líriques, en què el color es desenfila en pinzellades breus i esquitxades de manera que creen una trama molt subtil. Aquest tipus d'obres, especialment encertades dins de la seva pro-

ducció, estan pintades en una gamma de blaus, verds i morats grisosos, que omplen tot l'espai" (8).

L'evolució continua al llarg de la dècada dels vuitanta, i a la seva segona meitat es produirà —diu Fernández-Cid— “el conjunto mejor armado de la producción de Hernández Pijuan”. Així, el comentarista precisa: “La actitud desde la que trabaja es la de un pintor seguro, que conoce qué quiere pintar y cómo hacerlo... La pintura no tarda en mostrarle su aislamiento, su dependencia, esa soledad tensa en la que surgen los mejores logros. La Segarra sigue siendo su entorno, pero la pintura no refleja ya los destellos de los años setenta, ni tan siquiera el estallido más gozoso de la primera mitad de los ochenta. La Segarra es un espacio que se ha transformado en memoria, un espacio que se confunde con los límites del soporte de cada obra” (9).

En aquest aprofundiment, la iconografia s'enriqueix: s'apunta el perfil d'una catedral, d'un claustre, un pati, una casa..., ahora que es delimita l'interior del quadre tot pintant un marc dins del mateix marc de la pintura. Sorgirà, inevitablement, el símbol, i el comentarista arribarà a identificar la icona del xiprer amb el mateix artista: el xiprer en el claustre com a metàfora del pintor en el seu taller, sempre vigilant.

Des de la reflexió de la seva experiència personal, el mateix Hernández Pijuan recapitula l'evolució d'aquest darrer període: els primers anys vuitanta representen, per una banda, el retorn a la voluntat del dibuix i ahora comporten una certa crisi; en algun moment es recorre a motius dels anys cinquanta —plantes i flors com taques, la frontalitat del model, les tintes planes, la monocromia...—, si bé, a la segona meitat del decenni, es recuperen el color i la superposició de les pinzellades i es comença a indagar allò que el portarà a la maduresa actual: “...En els meus quadres, m'interessa tant el que es veu a la superfície com el que *hi ha*, amagat, a sota” (10).

Aprofundint per aquest camí, treballa la superfície del quadre fins a donar-ne la clau del contingut, i tot es redueix així al més substancial. Recollint reflexions de pintors esdevinguts autoritats, parla de la valoració de la mà com a mitjà del pensament, i arriba a la màxima estilització formal: a pensar amb la mirada; farà seva una idea de Courbet i escriurà: “La verdad que puede aparecer cuando se produce el diálogo con el soporte y la materia hará que el material deje de ser materia para convertirse en obra, en significado” (11), tot incorporant al seu fer l'experiència acumulada com a ensenyant —i director— de l'avui Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

Concedint sempre una gran importància a la matèria i reivindicada l'actitud gestual, des dels primers anys noranta supleix el pinzell per la brotxa i l'espàtula i dona un protagonisme definitiu a l'espai de la tela —de gran format—, que impera per ell mateix, sense referències explícites, en extenses àrees poderosament monocromes, amb preferència pel blanc. Gradualment sorgeixen nous elements iconogràfics aïllats: siluetes fetes al carbonet sobre l'oli de la tela —les tècniques sempre són tradicionals—, i altres vegades, tot recollint noves experiències visuals, retícules, punts, línies, gelosies, incisions sobre la densa matèria, que remetent a imaginaris mapes cartogràfics o als solcs dels camps llaurats. Definitivament, els seus veritables temes són l'espai, el buit, la intuïció del paisatge o, més ben dit, la seva memòria... tot conformant la comprensió de la pintura com una forma de coneixement.

3.

Si, arribats aquí, i seguint ara la peculiar nomenclatura d'orsiana en matèria de crítica d'art, pot dir-se que en certa manera s'ha parlat de la “crítica de les formes” i de la “crítica dels significats” sobre la pintura de Joan Hernández Pijuan, caldria doncs, seguint en l'escala establerta, parlar tot seguit de la “crítica del sentit”.

Abans de continuar tractem d'aclarir, però, aquests conceptes. Finíssim i original degustador del fet artístic, Eugeni d'Ors és autor d'una teoria singular que, en poques paraules, explica així: “La variedad de crítica de arte que nace del pensamiento figurativo se cifra en una actitud donde *cada obra de arte*, como si fuera la imagen de un Santo, *contiene, además de un significado y de una forma, otra manera de existencia*, que no será celestial esta vez, pero sí cultural. Existencia que podrá ser captada, entendida, analizada, valorizada, juzgada, en un dictamen cultural; nutrido, sin duda, por cierto número de observaciones pertenecientes al orden de los significados o pertenecientes al orden de las formas, pero al cual vivifica decisivamente una consideración de *sentido*, independientemente de un orden como del otro” (12).

Penso que la recerca del sentit en l'obra del nostre pintor podria emmarcar-se en dues frases clau que el defineixen prou bé. L'una es deu al crític i filòsof nord-americà Arthur C. Danto, quan, analitzant la seva obra, s'expressa així: “L'obra d'art és tot allò que es veu més alguna cosa que no es pot veure, que jo he tendit a identificar amb el seu significat; de la mateixa manera que una persona és un cos més alguna cosa que no es pot veure per ella mateixa: l'esperit, o l'ànima, o la ment de la persona a la qual pertany

aquell cos”⁽¹³⁾. L'altra frase es deu al mateix Hernández Pijuan quan diu: “ La pràctica de la pintura és una forma de coneixement i no tant de comunicació com generalment s'afirma”⁽¹⁴⁾.

El mateix Danto troba això que hi ha al darrere del que es veu en la densitat física d'aquesta pintura, que “facilita la profunditat metafísica que pertany a l'obra” i que compara amb la feina del pagès que llaura la terra rompent-ne la superfície. Podríem interpretar, doncs, jugant a la paradoxa, que el més superficial és el més pregon, o, a la inversa, que el més recòndit aflora en el més evident; fenomen compartit, per altra banda, per tota mena de llenguatges: el literari, el musical, el filmic...

Relligant ara les idees expressades en les dues frases escollides per conduir el nostre raonament, sentim de nou la veu de l'artista: “ Espai, color i llum, tot i que no són imitatus, sí que entreteixeixen la meua pintura, i hi afegiria altres conceptes més abstractes, com ara tensió, sensualitat i tactilitat, conceptes que també sento en aquest paisatge”⁽¹⁵⁾. Diguem-ne una pintura realista i imaginativa alhora, que tracta de reconciliar abstracció i imatge, superfície i símbol, espai i buit, forma i pensament. Això mateix ho matisa el pintor quan afegeix que ell no té el desig de reproduir la natura, sinó d'intentar ficar dins el quadre l'emoció que aquesta natura li pot produir.

De tot plegat podem concloure que aquesta és una pintura que invita a la reflexió, tant o més que a la contemplació. Reflexió com, per exemple, la que es fa, una vegada més, el mateix Hernández Pijuan quan l'entrevistadora li demana què és la pintura avui en dia: “...La pintura no és reproduïble i és tàctil, té la necessitat de ser vista des d'ella mateixa, i en ella sempre serà més important el com està dit que el que es vol dir. Serà més important el *com* que la *idea*. Uneix el que és manual amb el que és intel·lectual, i això sempre ha creat pensament”⁽¹⁶⁾.

Heus aquí, en aquesta síntesi admirable del pintor que pensa i del pensador que pinta, on crec que deu raure el *sentit* d'aquesta pintura.

JOAN RIPOLL

NOTES

- (1) PEÑA, Maria. *Crònica del 'Saló d'Octubre' i de 'Les Edicions de la Rosa Vera'*. Sabadell: 1980. Treball inèdit presentat a la Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2) CUYÀS, Emmanuel. *El manyà encès. En Terri de Mataró explica la seva vida*. Barcelona: Pòrtic, 1985.
- (3) Citat a FERNÁNDEZ-CID, Miguel. “Materia de paisaje” a *Hernández Pijuan. Espacios de silencio. 1972-1992*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1993.
- (4) CORREDOR-MATHEOS, J. *La segona meitat del segle XX. Història de l'Art Català*. Vol. IX. Barcelona: Edicions 62, 1996.
- (5) *Op. cit.*
- (6) DE CORRAL, María. “Introducción”, a *Hernández Pijuan. Espacios de silencio. 1972-1992. Op.cit.*
- (7) HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *Pintura i espai: una experiència personal*. Tesis doctoral presentada a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, 1988.
- (8) *Op. cit.*
- (9) *Op. cit.*
- (10) *Op. cit.*
- (11) HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *La mirada sobre el cuadro. Notas sobre la (imposible) enseñanza de la pintura*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2000.
- (12) ORS, Eugenio d'. *Introducción a la crítica de arte. Tres lecciones en el Museo del Prado*. Madrid: Aguilar, 1963.
- (13) DANTO, Arthur C. “Espai, superfície i substància: reflexions sobre l'obra d'Hernández Pijuan”, a *Joan Hernández Pijuan. Tornant a un lloc conegut. 1972-2002*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2002.
- (14) HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. *Pintura i espai: una experiència personal Op. cit.*
- (15) DE CORRAL, María. “Conversa en veu baixa. Entrevista a Joan Hernández Pijuan”, a *Joan Hernández Pijuan. Tornant a un lloc conegut. 1972-2002. Op. cit.*
- (16) *Op. cit.*