

Materia de paisaje

Miguel Fernández-Cid

1

“La pintura debe ser lo suficientemente directa para que no sea esclava de ella misma. Transformar unos materiales dispuestos sobre una superficie en algo que nos dé, en lenguaje claro, la clave de una emoción. Sobrepasar el hecho puramente artesanal o de oficio para que la razón quede cuestionada por el pensamiento, éste por la misma pintura y por eso que llamamos sensibilidad”. Así empieza un texto escrito por Joan Hernández Pijuan en julio de 1992, en el que hace balance del curso impartido meses antes en Arteleku. El texto reúne lo que podemos considerar claves anímicas de su pintura: el gusto por la acción, por el acto de pintar, por un ejercicio intenso y continuo; la búsqueda de sencillez, de claridad, de orden; la primacía de la emoción, de los sentidos, y el respeto por ese misterio que es, finalmente, el que transmite un hálito especial a la obra artística.

El texto refleja otros rasgos igualmente firmes: cierta consideración de la pintura como un espacio equidistante del pensamiento y la sensibilidad, del análisis y la emoción, de lo reflexivo y lo intuitivo. La pintura como medio de transformar la materia, de traducir una emoción. Este modo de entender el trabajo confiere un lugar peculiar a la obra de Hernández Pijuan, encuentro entre fórmulas de ánimo casi antagónicas: el gusto por el orden compositivo frente a la vocación por el gesto, aunque sea el breve de una pincelada corta e insistente; la austeridad de recursos y materiales frente a la sensualidad de las imágenes; el tono silencioso de los cuadros frente a su carácter evocador; el rigor con el que muestran su cualidad mental frente a la facilidad con la que descubren sus orígenes. Pintura referida a un paisaje que no necesita retratar para nombrar: paisaje interiorizado, convertido en materia de pintura. Una materia densa, opaca, plena de rumores.

2

A Hernández Pijuan se le suele situar entre los pintores alegres, incluso confiados, atendiendo fundamentalmente a la sensualidad de sus obras de mitad de los años ochenta, o a la elegancia con la que está en la pintura. La calificación siguiente, y casi inevitable, es la de pintor lírico. En demasiadas ocasiones, el calificativo procede nuevamente de las apariencias, sin analizar el sentido de la pintura o el fondo del que nace. Los colores, la disolución de los elementos, el recorrido que establece hasta llegar a la imagen, hacen de Hernández Pijuan un pintor más lírico que otros compañeros de generación y antecesores, preocupados en dar forma a aspectos narrativos o mostrar el lado físico

de la materia. Con frecuencia, la presencia del Mediterráneo y la cercanía de Tàpies actúan como argumentos determinantes a la hora de aceptar esa vocación cálida, lírica en nuestro pintor.

Quedan, sin embargo, argumentos determinantes que muestran que no se trata de una razón final, sino de un rasgo distintivo. Argumentos ocultos, de fondo, que no hacen sino situarle en su verdadero lugar. Lejos de buscar en la apariencia final de sus telas el pulso poético, donde reside es en algo por naturaleza más firme: la actitud. Tal vez suene un tanto dispar, pero no creo que la suya esté muy distante de la de Philip Guston, Morandi o el último Mondrian, por poner ejemplos lo suficientemente dispares como para obtener conclusiones efectivas.

Si la de Guston es la actitud de quien se sabe atrapado inevitablemente por la pintura y acude al estudio como al único espacio donde todo gravita bajo ese pulso, Hernández Pijuan busca un entorno más amplio, otro paisaje, un horizonte sin límites que encuentra en La Segarra leridana, en las cercanías de su masía de Folquer.

La imagen de Guston es la que ofrece un cuadro de 1969, “El estudio”: una tela pequeña, resuelta al modo clásico, marcando dos campos, ocupando uno la figura del artista, ataviado con capuchón, sosteniendo en una mano un pincel con el que traza la silueta de su autorretrato sobre un lienzo, y con la otra un sempiterno cigarrillo encendido. Los botes de pintura, el caballete, una ventana, un reloj y una bombilla son los elementos que identifican que espacio, tiempo y ánimo se detienen en la pintura. El reloj, la bombilla, lo desproporcionado de las manos y la manera de llevarlo todo al primer plano sirven para insistir en el carácter inevitable de la acción: con independencia de que Guston lo viva o no como drama, conoce su situación y la retrata, en un acto de desnudez y conciencia.

A Hernández Pijuan le ocurre algo parecido, con la diferencia de que él sí transmite cierto ánimo confiado, al que se adecúa bien su innata elegancia. El contrapunto, sin embargo, viene dado por las fotografías que lo retratan pintando, o en los motivos sobre los que hace girar su pintura. Por no hablar de los retratos en los que aparece ante la tela en blanco, junto a cuadros al revés o en el paisaje, marcando una peculiar distancia. Las fotografías en el estudio lo representan parado ante el cuadro, mirándolo pensativo; no resulta difícil verlas como prueba de una relación interior, de un silencio externo. De hecho, de pocas pinturas se puede decir, como de la suya, que contienen una vocación natural por observar, no sólo por ser observadas. La imagen

de la soledad se refuerza al comprobar que los motivos que dan referencia a sus últimas obras son elementos muy peculiares: un claustro, un ciprés, una casa aislada. Le separa de Guston el entorno elegido y la resolución formal de la pintura, pero la actitud no es tan distante. Ambos saben que acometen un empeño sin final posible, en el que lo único que resta es dar fe de su mantenimiento, de su existencia. Quienes ven en Hernández Pijuan a un pintor feliz, confiado, no deberían olvidar que esa confianza surge de la percepción del orden que dispone en sus cuadros, pero que estos nacen de una tensión poco acomodaticia.

Tampoco son distantes los ejemplos de Morandi y Mondrian. Como al italiano, a nuestro pintor le bastan unos motivos mínimos para iniciar un cuadro, no ve necesario introducir variaciones y los únicos cambios que admite son casi anímicos, caso de la conversión de un paisaje en recuerdo, y la posterior de los recuerdos en memoria, sin duda una de las transformaciones más afortunadas en su pintura. El planteamiento formal es similar, al menos en los últimos diez años: si los motivos son excusas para la pintura, lo único que debe hacer el pintor es escoger aquellos que le provocan con más empeño, aquellos que por temperatura siente más cercanos. Si la elección de Guston era espacialmente más reducida y emocionalmente más expresiva, Morandi reitera el afecto hacia los espacios contenidos, pero su resolución no habla tanto de ánimos cuanto de órdenes: lo interior frente al exceso. Para Hernández Pijuan el paisaje está en el origen del acto de pintar: su visión, su cercanía, provoca las sensaciones que quiere reflejar en cada obra. De ese momento cálido pasa a una actitud más detenida cuando inicia el cuadro. Como en Morandi, ya no existe el motivo, diluido en la pintura, una realidad autónoma. La idea del paisaje ha dejado paso a la realidad del cuadro.

Mondrian trazó, en su momento, uno de los procesos más drásticos para anular todo exceso formal. Poco sospechoso de complacencias figurativas, dejó escritas algunas de las más bellas reflexiones sobre el motivo. Obsesionado por trascender las apariencias físicas, por llegar al orden interno de las cosas, se propuso realizar una pintura que no fuese "el reflejo de los sentimientos egoístas de nuestra pequeña personalidad". Hernández Pijuan también plantea su ejercicio desde la superación del motivo, aunque su forma de trascenderlo sea más cálida y gestual. Aspira una al concepto, a abarcar la totalidad desde una línea; se fija la otra en los detalles, de los que procura extraer lo particular y colectivo, sin recurrir al toque frío de las tintas planas de

Mondrian. El ascetismo de éste frente a la pintura desbordada de Hernández Pijuan; las formas frente a la manera, Centroeuropa frente al Mediterráneo. Y, sin embargo, idéntica conciencia del grado misterioso de la pintura.

Morandi, Mondrian, Guston, Hernández Pijuan, actitudes que se acercan en lo anímico: se saben solitarias, inmersas en un empeño al que no se pueden pedir metas próximas, sólo el mantenimiento de la voz, razón y acto inevitables.

3

A la hora de repasar su trayectoria en forma de retrospectiva, Hernández Pijuan ha optado por enlazar pintura y paisaje. Lo hizo hace un año, en el Centre Cultural Tecla Sala, de L'Hospitalet de Llobregat, y lo hace ahora en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Conviene, sin embargo, recordar que su arranque se produce, en el inicio de los años cincuenta, dentro de ese pulso expresionista con el que muchos pintores jóvenes buscan reafirmar la vocación a la que nacen. No tarda en aparecer un ánimo organizativo y, tal vez lo más importante, una sobriedad a la que se mostrará fiel, incluso en los momentos de factura más sensual.

En el paso a los años sesenta, tras una estancia en París, se adentra en una pintura de efectos informalistas, tendente a marcar la tensión con el gesto y resolver el cuadro desde la reducción del color. Aquellas telas (entre las que existen ejemplos de innegable calidad, caso de los de las colecciones de las fundaciones "La Caixa" y Juan March) marcan claras diferencias con los lenguajes defendidos desde grupos como "Dau al Set" y "El Paso". Hernández Pijuan prepara los fondos de manera que el tradicional golpe de materia de los informalistas se convierte en fragmento y elemento de tensión. Un toque sutil que, pasados los años, permite una relectura igualmente paisajística. Se trata, en definitiva, de plantear la relación entre un fondo uniforme y una pincelada cuya intensidad le otorga calidades de objeto.

En el final de los años sesenta y el posterior cambio de década, el reordenamiento es claro. Aparte de un "Homenatge a Lucio Fontana" (1971) que indica por dónde van sus intereses, las composiciones de esta época reflejan tanto las dudas cuanto la búsqueda de un argumento propio. Son telas en las que se han querido ver elementos metafísicos y quizá sería más lógico relacionarlas con una relectura de la pintura, cuyas soluciones le acercan a lo italiano, desde los primitivos hasta Fontana. Los rasgos distintivos resultan inconfundibles: el

orden, el gusto, el equilibrio, la elegancia, y la introducción de un elemento que rompe esa estabilidad o la reafirma imponiéndose.

Momentos convertidos por el pintor en previos a la revisión paisajística de su trabajo, no ocultan su lado diferente, su vocación solitaria y, especialmente en las últimas obras, la sutil ironía con la que saben llevar esa tendencia hacia lo estable. En una conversación con Josep-Lluís Seguí, a finales de los setenta, hacía Hernández Pijuan un limpio balance de esta época: "Pasé de una figuración a lo Zabaleta, muy hierática, a un terreno más libre, un poco de la mano de la abstracción gestual. Fui entrando poco a poco, porque soy muy lento, no sé hacer saltos sin dar los pasos intermedios. Y este trabajo de pintura gestual me permitió el irme liberando de toda la formación tradicional que yo tenía. Por mi propia cuenta, fui descubriendo -desde estos primeros cuadros gestuales, un poco a lo Kline, a lo Saura, a lo de Kooning- 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".

Vacío y espacio pictórico serán desde entonces dos de sus argumentos principales. La llegada, el descubrimiento, no deja de ser lento aunque gozoso: "En la enseñanza de Bellas Artes, en el arte de aquellos años, el espacio vacío no contaba: tenía que estar todo lleno de cosas; la composición exigía llenar todos los ángulos, todo el cuadro. Así, a lo largo del trabajo de varios años, voy descubriendo el espacio vacío. Por otra parte, el lenguaje del gesto comenzaba a fatigarme, ya que el trabajo que realizaba con él se había convertido en una especie de elucubración de taller. Estuve unos dos años como buscando algo, y salieron cosas donde aparecía la figura humana, llevado en parte por el pop, hasta que me encontré con que aquel elemento gestual que en un momento dado era como un gesto muy pequeño y con un vacío muy grande, podía sustituirlo por un elemento figurativo, y es cuando surgió el elemento copa. Después, por el mismo proceso de trabajo, salen las gamas de color, comienzo a incorporar elementos del proceso mismo, y viene a incorporarse el elemento tijera, que se integraba en las pinturas como un elemento figurativo más, como un objeto...".

4

La salida es una búsqueda de medida, a la que Hernández Pijuan ya no renunciará. Algunas imágenes participan todavía del espíritu del

momento anterior, caso de "Doble espai negre" (1972), pero en otras la superficie es dividida por la presencia de un fragmento de cinta métrica o una regla, que señala la medida superior del lienzo. El efecto es estricto en "Espai amb centímetre de 146" (1972), donde la división es vertical, mientras en "Regle groc" (1972), de formato horizontal, la solución es más sutil. El pintor ha defendido, en distintas ocasiones, que el sistema responde a la necesidad de introducir el proceso en la imagen final, en una práctica que puede ser deudora de experiencias surrealistas y conceptuales, pero que tiene que ver con una aguda revisión de los elementos del trabajo.

Enunciarlo resulta obvio, pero la desnudez a la que somete en esta época -como conceptos y realidades- al soporte, el color, la pulsión o la luz, determinan el recorrido posterior de su pintura. El descubrimiento del cuadro como espacio, del paisaje como referencia emocional, y de la pintura como materia con la que dar imagen a esa emoción es tan sincero como lento y pausado. Hasta 1980 no encontramos cuadros en los que el color estalle, las capas inferiores vibren y se rebelen, luchan por alcanzar la superficie, la ocupen. Como el célebre pescador del Maelström de Poe, que narra su caída en las corrientes de Lofoden y Moskoe ("El sonido se escucha a muchas leguas, y los vórtices o abismos son de tal tamaño y profundidad que si un navío es atraído por ellos se ve tragado irremisiblemente y arrastrado a la profundidad, donde se hace pedazos contra las rocas; cuando el agua se sosiega, los pedazos del buque asoman a la superficie") y su posterior salvación tras observar el funcionamiento interno del fenómeno, Hernández Pijuan vive los años setenta aprendiendo el mecanismo del nuevo espacio. Observa, anota y actúa en consecuencia, como demostrará en las telas de los años ochenta cuando, convertido en narrador de su historia, consciente de haber encontrado un camino propio, se instala en él y lo interroga.

Con motivo de la lectura de la Tesis Doctoral, en 1988, repasó la trayectoria de la que se siente más feliz, los veinte últimos años de su pintura, y tuvo un recuerdo para el paisaje que convirtió de inmediato en eje central de su aventura. Su palabra es tan meticulosa como su pintura y produce un efecto análogo; parece descriptiva pero introduce continuamente sensaciones, se interroga y encuentra las soluciones en el medio, en el entorno elegido: "Nuestra masía en Folquer (La Noguera), entre campos de cultivo del cereal y en un paisaje paralelo al próximo de La Segarra, es un enorme caserón de planta y dos pisos, en el último de los cuales situé mi estudio. Desde el centro

del mismo se dominan dos vistas -espacio abierto y espacio íntimo-. Desde una, hacia el sur, a través de una arcada cerrada con grandes ventanales, el paisaje, inmenso, se va escalonando, resbalando, en un espacio completamente abierto, infinito, hasta llegar a la lejana Sierra de Prades. La otra, hacia el norte, se ve a través de dos pequeñas ventanas, habituales en las caras norte de las casas de campo de la zona y, por el hecho de estar situadas, estas ventanas, a un nivel bajo, su vista queda enseguida truncada por la Sierra de Comiols. Esta es una vista íntima, cerrada. Los campos de labranza se nos aparecen casi a vista de pájaro. La pequeña ventana recorta el campo, lo deja sin cielo, sin horizonte, sin otros límites que los propios del marco de la misma ventana. El paisaje adquiere la frontalidad del cuadro y únicamente el color en una rica monocromía y la superficie que éste ocupa es su elemento de imagen y de expresión. Estos dos aspectos - íntimo y abierto- han estado configurando bastante los vaivenes de mi pintura”.

Para el pintor, el efecto de este entorno no deja de ser mágico. Si Barcelona es el espacio donde las cosas suceden a un ritmo de realidad que la pintura aspira a detener, en La Segarra ocurre lo contrario: la pintura convierte en realidad las sensaciones que provoca un paisaje generoso en ellas pero detenido en el tiempo. El trabajo de estos años es un análisis intensivo, sin concesiones. Análoga condición tienen el sorprendente “Petit paisatge doble” (1972) y el “Tríptic I” (1977). Al primero (una tela de 33 x 24 cm.) le ocurre lo que a esos poemas breves que, pese a estar medidos, salen redondos y parecen inmediatos. En principio, lo tiene todo para quedar relegado en revisiones de conjunto: su escala es inferior a la de los cuadros de esa época y en su lenguaje todavía permanecen detalles efímeros, como son la manera de duplicar la imagen o las líneas y anotaciones que la interfieren. El equilibrio, la perfecta gradación del color, la intensidad de luz y el ritmo nos advierten de que estamos ante una de esas obras determinantes, a las que un pintor vuelve cuando quiere retomar situaciones pasadas.

“Petit paisatge doble” es un hallazgo, como lo es, a su modo, una acuarela posterior pero paralela, “Dues alzines” (1975): el estudio de la luz, la degradación del color, la importancia que adquiere un motivo cuando se superpone sobre un fondo matizado y, junto a tantas insinuaciones y calidades intermedias, la rotundidad de una encina, elemento que se incorpora a la particular iconografía del pintor.

En estos años, Hernández Pijuan recurre con frecuencia al papel mi-

limetrado como soporte y realiza grabados y acuarelas. Tiempo, por tanto, de observación y medida, de apuntes y bocetos detenidos. En la pintura, frente a la solución de las acuarelas o los grabados, el ejercicio admite mayor distancia. Del recuerdo de un paisaje entrevisto, de una luz sobre un campo de trigo, Hernández Pijuan no persigue el motivo sino la sensación, de ahí que el resultado le salga más libre y se interprete lírico. En ocasiones, el ejercicio final de llevar las emociones al lienzo se ajusta a complicados mecanismos, como son graduar los colores apoyándose en líneas, superponer tramas con un ritmo muy marcado, o enfatizar algunos efectos agudizando los formatos. Durante la primera mitad de los años setenta, las sutiles soluciones cromáticas se ven punteadas por mínimas anotaciones que pueden tomarse como pruebas de un proceso en marcha (“Paisatge amb acotacio 0-135”, 1974; “Cinc espais daurats”, 1976). Avanzada la segunda mitad de la década, los cuadros se convierten en formas de color, tras agudizar sus dimensiones (“Vertical-llum”, “Vertical-ombra”, 1977; “Horitzontal”, 1978) o fragmentar sus superficies (“Tríptic I”, 1977; “Díptic II”, 1978).

La tentación, ante estas obras, es referirse a Rothko y a los minimalistas, como en las inmediatamente posteriores asoman al recuerdo Monet y los impresionistas. Hernández Pijuan ha salido al paso de esas lecturas, incluso en momentos en los que sugerían una notoria modernidad de planteamiento. Lo suyo, confiesa, es la respuesta al espectáculo que le ofrece la luz sobre los campos, en La Segarra. En consecuencia, su pintura va tomando un ritmo de cadencia, como si reflejase campos de trigo azotados por el viento. Las delgadas capas de pintura se superponen en una gradación que simula un movimiento ligero pero estable. Es posible buscar afinidades con pintores como Rothko, pero el encuentro se realizará sobre supuestos perceptivos, como el posible misticismo que se desprende de las pinturas. El ánimo instigador, sin embargo, es bien distinto. Como lo es del de los minimalistas, por más que Hernández Pijuan reduzca voluntariamente sus colores y persiga quedarse con lo esencial en cada momento.

No existe herencia americana, ni vocación por ocupar espacios, delimitar campos de color o enfrentarse abiertamente al gran formato, apoyándose en una pintura de gesto amplio. En estos años, la suya es minuciosa, lenta, de pincelada corta e insistente, deudora del análisis, de la insistencia. Pintura de apariencia uniforme, muy gradual, tendente a la serie. La Segarra todavía es presente, territorio por ex-

plorar, imagen primera: basta la impresión general, la luz, el color, el movimiento, para disponer la respuesta de la pintura. Muy distinta será la que provoque cuando a esa presencia se añadan los recuerdos y, especialmente, cuando ambas situaciones queden transformadas en memoria, épocas que se corresponden con la sucesiva armazón, plástica y teórica, de Hernández Pijuan.

5

El acercamiento pautado al paisaje, su análisis, se produce por dos vías que se convertirán en indisolubles en su trabajo. De un lado, lo temperamental; de otro, lo reflexivo. Que el predominio final corresponde a la primera se aprecia en la resolución de los cuadros. Cuando opta por superficies monocromas, los colores elegidos son los de la naturaleza: el verde, el amarillo, el ocre. Una impresión luminosa, una temperatura, son utilizadas para evocar las sensaciones producidas por la realidad cambiante del paisaje. En algunos casos, se podrían recomponer la luz y el momento detenidos, analizando las capas que componen la pintura. El ejercicio resulta especialmente atractivo en aquellas en las que su extrema delgadez provoca que los colores se diluyan, confundiendo sus límites en sutiles vibraciones. Pinturas de rumores, sin motivos, donde el color orea y el espacio apunta un movimiento, una dirección. “Como la brisa que la sangre orea sobre el oscuro campo de batalla” empieza una de las más sorprendentes rimas de Bécquer, poeta que ignoro si goza de la devoción de Hernández Pijuan. Los cuadros y, especialmente, las acuarelas de los años setenta, no parecen negarlo.

Las obras que cierran la década introducen pequeñas pero significativas variaciones. La primera, el establecimiento de una nueva relación entre soporte y pintura, que se concreta en un alargamiento de las telas. Al coincidir con una época de desnudez pictórica, de eliminación de lo accesorio, el resultado son formas de color, en las que la materia ocupa el espacio con tanta precisión como cuidado. Cuadros que actúan de escalas y refieren su tiempo, trabajados muy encima, resueltos en una superficie que termina significándose como un campo labrado o una especie de piel, sensual y estricta.

Nada resulta azaroso: ni las dimensiones, ni las calidades del soporte ni la materia utilizada. El pintor recurre al lápiz, en un movimiento rítmico y corto, muy mantenido, cuando quiere resaltar el gesto (en estos casos, no ocupa totalmente la superficie del papel, dejando que la imagen, pese a su densidad, respire); cuando la sensación es menos

enérgica, más detenida, utiliza la acuarela, diluyendo la presencia del color, al modo del paisaje que se evoca, simulando perspectiva. Sobre la tela, la superposición de capas no hace sino reivindicar la presencia misma de la forma, de la escala, de la medida, especialmente en las obras marcadas por su verticalidad (las dos versiones de “Sin título”, 1978).

En los grandes formatos (“Tríptico I” y “Tríptico II”, 1977; “Díptico I” y “Horizontal”, 1978), las superficies aluden a una idea del silencio, del vacío, en absoluto fría. Un tono domina estas densas telas, pero se perciben las vibraciones de los que quedaron cubiertos. Podría decirse que representan silencios cuidadosamente unidos, con la intensidad y el imperceptible armazón que lleva implícito ese sistema. Siguiendo con los paralelismos, son la imagen de la actividad de aquel doctor Murke que, según Heinrich Böhl, se dedicaba a coleccionar silencios, uniendo los fragmentos de pausa de las grabaciones radiofónicas.

6

Unir silencios y elaborar con ellos una propuesta artística no deja de ser tarea difícil. Algo parecido debió sentir Hernández Pijuan cuando, en el paso de los años setenta a los ochenta, revisa su pintura con notoria desconfianza y arremete con inusual sentido crítico. Lo curioso es que la reflexión más drástica llega en el momento en el que le conceden el Premio Nacional de Artes Plásticas, en 1981. Se lo dan en reconocimiento a una trayectoria, pero el que lo recibe es un pintor insatisfecho. Su queja la relata en la defensa de su Tesis Doctoral, en 1988, cuya lectura sorprende todavía hoy, por la metódica disección a la que se somete, por la capacidad de analizar la obra propia como si estuviese al mismo tiempo dentro y fuera. Tras anotar la insatisfacción que le producía su trabajo a finales de los setenta, e insistir en que la salida no tiene otro camino que la profundización en los aspectos más personales de su lenguaje, confiesa: “El hecho de intentar pasar de unas imágenes realizadas con pinceles pequeños y blandos, que por la propia realidad del espacio, imagen y textura que pretendía tenían que estar configuradas con pequeñas pinceladas sobrepuestas casi sistemáticamente, ya que estaban en función de esa misma ‘no expresividad’, y el querer encontrar una salida me obliga, también, además de a lo que podía significar conceptualmente, a ir desechando ese gesto que había perdido sentido y me parecía, ya, un gesto mucho más ‘sistemático’. Podría pues decir que, en aquel mo-

mento, los utensilios me abrieron nuevos caminos. Y, si mi interés por el dibujo había quedado algo marginado por la fijación de ese ambiente más que de una imagen, al retomar un gesto de mayor recorrido visual, más marcado por la pincelada, volvió la voluntad del dibujo”.

La confesión es drástica y no se detiene tras enunciar la situación: “Para describir este proceso hacia lo inmediato tendré que remitirme a las obras realizadas en los primeros años ochenta. Con alguna excepción, se me va perfilando una crisis, unos años bajos, de autocomplacencia. Es el momento en el que de las grandes superficies duras y tensas voy a los recorridos visuales que, como tales, se me quedan en pinturas de ligeros toques superficiales, aéreos, en los que el gesto del recorrido, más que la profundidd, se adueña de la superficie. Más que en pinceladas con intención se convierten en toques, el recorrido se banaliza y el cuadro se ablanda”. El rechazo a cierta facilidad de oficio tiene, no obstante, razones más poderosas: “Pasaba de un color y una superficie con significado a un color que no me correspondía, a un color y a una luz que pretendía atmosférica, más impresionista y que en realidad no debía de entender y que por la dureza de mi paisaje tampoco me debía de corresponder. De la dureza de ‘mi paisaje’ pasaba, pues, a un recorrido visual de un paisaje no vivido”. Es la constatación del problema: no pueden convencerle los resultados porque nacen de una situación inhabitual, de un haberse dejado llevar por los efectos pictóricos, por su juego, por su seducción, y haber relegado el motivo, la circunstancia que agita el proceso.

Probablemente, un pintor menos autocrítico recordaría los hallazgos de esa época y, por qué no, se apuntaría a lecturas favorables, como la de quienes veían en su trabajo una de las escasas conexiones de la pintura española con los presupuestos “minimal” o lo analizaban en clave americana y repetían coletillas como el gusto por las superficies “all over”. Hernández Pijuan rechaza esas interpretaciones, sin duda porque conoce los motivos que desencadenan sus pasos; como nunca ha dejado de ser un pintor solitario y, aunque no presume de ello, conoce lo que pretenden los pintores con los que se le relacionan, se ve en la obligación de desmarcarse, de reafirmar su diferencia. Al enfrentarse a ella, la solución parece clara: lo que en un momento tenía sentido (la degradación del color para evocar la impresión producida por un paisaje), empieza a perderlo a medida que se aleja de su verdadero origen. La autocrítica tiene como punto de mira la complacencia, la pérdida de radicalidad, la ausencia de tensión.

La superposición de finas capas de color le lleva a cierto efectismo pictoricista. Lo rechaza como prueba de una facilidad que vive como estancamiento y lejanía con respecto a la visión de origen: los cuadros ya no son una reflexión a partir de ésta, sino una resolución pictórica acomodada. La seducción de los colores le ha alejado de la primera selección, que le llevó a utilizar los del paisaje (amarillos, ocre, verdes). En plena crisis, se da cuenta de que el modo de resolver aquellos cuadros (pincelada pequeña, poca materia pero capas sucesivas) había relegado gesto y dibujo. La opción será recuperar éste, lo que le lleva a una rápida reordenación del cuadro, a reivindicar un pulso más vivo en la acción de la pintura.

En el fondo, a lo que asistimos es a un debate entre el lado vitalista y la tendencia a la sistematización, a resolver desde presupuestos más mentales. Hernández Pijuan se decanta por la primera opción, convencido de que ésa es su forma de estar en la pintura. En el momento en el que decide ese giro, es consciente de que, para un pintor de su oficio y con su facilidad para resolver desde el color, tamizando los fondos y superponiendo pequeñas pinceladas que provoquen la tensión, el camino que abandona no podía ser estéril. Adopta, y tal vez se trate del momento en el que su salto sea más brusco, una resolución drástica. Previamente advierte de las posibilidades de la obra marginada, como señalan las acuarelas y los óleos que toman como motivo las buganvillas. El tono de su resolución es el que hace pensar que no es aventurado relacionar su actitud con la de Philip Guston.

Las dos versiones de “Bouguenvílles a Son Servera” anuncian el estallido. La resolución más cerrada y compacta de las obras de finales de los setenta (el “Tríptico II” del 77, el “Díptico I” del 78) pierden su carácter férreo, se descomponen. Todavía dominan el color y una pincelada que se alarga y deshace. El efecto impresionista es real, pero los colores no se disuelven al modo de los de Monet, no existe peligro de que la imagen desaparezca, persiste su sentido terreno.

7

Los cuadros de buganvillas sirven de cierre a la época más sistemática de Hernández Pijuan. Como si hubiese fijado su mirada en los detalles, las obras posteriores marcan otro rumbo. Lo primero que llama la atención tal vez sea el sentido exhuberante de las imágenes, dominadas por la presencia de un motivo dibujado con trazo suelto o reforzado por un color encendido. Con ser importantes, estos detalles

no son únicos: el pintor no sólo selecciona el formato sino que delimita un campo adicional en su interior. En "Els negres i el violeta" (1983) se consigue mediante una superposición de capas, no al modo gradual de años anteriores, sino de un modo más sensual y pleno, preparando el contraste de las hojas perfiladas de violeta. La solución que permanecerá será la adoptada en cuadros como "Paisatge" (1984): señalando el límite interior de la imagen mediante un trazo negro, grueso, que acrecienta la sensación de estar ante una ventana, y se reafirma la voluntad de acometer el espacio pictórico como realidad autónoma. La fórmula le permite establecer un atractivo diálogo con el motivo paisajista, resuelto con gesto amplio, avanzando desde el centro hacia los laterales.

La resolución un tanto espectacular de "Paisatge" indica que el ánimo se recobra, que la crisis se supera, abriendo nuevas perspectivas. La abundancia, incluso la generosidad con la que están tratadas las obras de esta época ("Xiprers a la Segarra", "Paisatge amb xiprer negre, I", 1985), anuncian una significativa apertura. Las restricciones quedan lejos, los cuadros tienen algo de dibujos amplios, sueltos, con dominio tanto de la materia cuanto de ese modo de definir desde el negativo, más propio del dibujo. El modo de dejar ver la tela, incorporarla a un juego casi espacial, estableciendo diálogos entre dos zonas, una vacía y otra llena, divididas por una flor que se recorta como un objeto, son característicos de esta época. Son años de esplendor, de hallazgo gozoso, tal como reflejan los cuadros de exterior; los interiores ("Interior transparent", 1985) marcan una insistencia casi obsesiva por iluminar un motivo borroso, un poco a la manera de los cuadros de Giacometti.

Comparando los tratamientos de paisajes e interiores, parece claro que mientras los primeros anuncian la posibilidad de reordenar el espacio pictórico, los segundos admiten un tono insistente, como quien persigue una imagen. El reencuentro con el paisaje es determinante: ya no se trata de rescatar la sensación provocada por el color de un campo de trigo, sino evocar el recuerdo de los detalles de un entorno vivido. Ese modo de ver el paisaje como recuerdo es uno de los principales argumentos de la renovación, pero el paso definitivo radica en convertirlos en memoria.

8

Las obras de la segunda mitad de los años ochenta componen el conjunto mejor armado de la producción de Hernández Píjuan. La acti-

tud desde la que trabaja es la de un pintor seguro, que conoce qué quiere pintar y cómo hacerlo. Pintor abocado inevitablemente a la pintura, su confesión no admite dudas: "Hay días en que se hace difícil tomar la decisión de empezar. Es cuando, en el estudio, te encuentras vacío, sin la tensión necesaria. Miro, reviso mis papeles, convivo con las obras terminadas, empezadas o abandonadas, repaso cuadernos de notas, paseo por ese 'mi' espacio como estando a la espera de que algo produzca la provocación. Pero me hace falta estar ahí todos los días, no desertar, con el fin de intentar empezar otra vez ese diálogo con el cuadro, con su espacio, con su imagen, a fin de provocar ese momento importante de empezar, el cual me generará el diálogo como proceso imprevisible. Diálogo en y sobre pintura".

El pintor se sabe atrapado y, lejos de ocultarlo, asiste a esa cita diaria. 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. Los cuadros salen entonces solitarios. Una catedral, un claustro, un patio, una casa, un ciprés, una flor: los motivos se repiten aparentemente. Las variaciones son mínimas y afectan a una disposición, un equilibrio, un control, un contrapeso. No dejan de ser excusas para afrontar un acto que las trasciende, que las supera.

La Segarra es un espacio, una referencia, pero el pintor la rescata como memoria, lo que hace más restrictivo su ejercicio. Más despojado, más drástico, ya se sabe que la memoria es selectiva. Los motivos, inevitablemente, se concentran. La catedral, el claustro o la casa tienden a identificarse, como el espacio de un pintor al que no es descabellado ver en la imagen del ciprés. El ciprés en el claustro tiene mucho de metáfora del pintor en su taller: idéntica actitud de vigilante. La casa termina convirtiéndose en referencia para el espacio pictórico: dibujo que debate con la gruesa pintura del fondo, surco que la levanta, hasta convertir en sutiles bajorrelieves muchos de los últimos cuadros. Caligrafía propia sobre materia opaca, sin más elementos que los estrictamente necesarios. Silencios de plenitud, con unas líneas definiendo un espacio interior al del soporte, con una pintura cuya aplicación sugiere un trabajo corporal. Capas que quieren ocupar la totalidad de la superficie, dejan pequeñas aperturas que permiten ver las anteriores. Pintura plana y, sin embargo, gestual; no se ocupa de

calidades ni busca las gradaciones de otras épocas: reafirma su situación, su poder para convocar la luz, para reflejarla. Luz que resbala por el lienzo, dejando ver cómo es cada pintura, sin trucos ni azar, descarnada. No es necesaria su complicidad para simular atmósfera donde no la hay, no importan los detalles de un paisaje si lo que se tienta es su memoria. Pintura densa, en plenitud, casi corporal.

La sucesión de obras de primera magnitud es continua en estos años. Al principio, los cuadros transmiten una plenitud afirmativa, sensual en la abundancia de materia, en la fuerza del color, en los matices provocados por la manera espesa de aplicarlo. Un motivo dibujado (casi esbozado en su esquematismo) termina por dar a la obra la tensión y el equilibrio requeridos. Ocurre con "Verd, negre, blanc" (1986), obra importante de este período, dentro de las que reivindicaban la fe en la materia, en la convicción del ejercicio pictórico. Si el pintor se quejaba de que en cuadros anteriores se había dejado llevar por cierta comodidad estética, se preocupa ahora de dar mayor estabilidad a la imagen, antes de jugar con unos efectos que se adecúan perfectamente a sus objetivos. Un formato rectangular, como serán buena parte de los que acometa desde entonces, cuyo sentido se ve reforzado por la franja verde que señala los límites; un espacio interior opaco, aparentemente plano pero extremadamente rico, aprovechando el goteo y abundancia de la pintura, el modo como rebosa la materia. El enigma de esa misteriosa superficie oscura, negra, se ve matizado por encrespados verdes y, fundamentalmente, por la inclusión de dos motivos vegetales, dispuestos con una simetría no rígida. Plenitud del entusiasmo, "Verd, negre, blanc" permite el paralelismo con el "Paisatge" del 84: varían el tiempo y la seguridad, pero ambos son cuadros significativos, centrales.

En poco tiempo, Hernández Pijuan marca tanto ese ánimo álgido cuanto el tono más tenso de "Paisatge negre tancat", tras el que es fácil adivinar un estado de ánimo distinto, o "Catedral" (1986), imagen resuelta de un modo más drástico, anuncio de lo que van a ser los trabajos posteriores, siguiendo ese proceso habitual del pintor, empeñado en alejarse de los sistemas en cuanto adivina detalles de condescendencia.

En "Catedral", la arquitectura se ha transformado en líneas de referencia que afectan tanto a la realidad que nombran cuanto -y tal vez preferentemente- al espacio pictórico. El paso siguiente es visible en "Paisatge ocre 2" (1987), con un fondo cargado, matérico que reaparece en los mejores cuadros de esta época. El proceso poco tiene que

ver con la precisión sistemática de los años setenta: el control que allí se ejercía apoyándose en divisiones de la tela es sustituido por una acción casi turbulenta; la pintura inunda la tela, mostrando la huella del recorrido. Las capas de color batallan, pero no existe búsqueda de efectos fáciles, de hecho el modo de pintar tiende a anularlos, ya que se realizan invadiendo la práctica totalidad de la tela.

Cuadros como "Paisatge ocre 2" (1987) o "Comiols II" (1988) enlazan con el mejor espíritu renovador de la pintura española de estos años, a la que Hernández Pijuan contribuye no sólo con su obra sino desde su magisterio en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Su actividad docente se inicia en 1976 y, rasgo inhabitual, todavía perdura. Significativo es el buen recuerdo que tienen sus alumnos, que le agradecen transmitir una actitud firme y confiada en la pintura, sin necesitar de la ironía para estimular el trabajo. "Me limito a corregir faltas de ortografía -señalaba el pintor, en una entrevista reciente-. Las más habituales en las escuelas de Bellas Artes, que no en los alumnos, provienen de enfatizar la pintura que ya está hecha. Creo que el alumno debe encontrar su propio lenguaje y no pintar como ya se ha hecho". Una actitud que no es sino la prolongación de la que mantiene en su trabajo.

En los últimos años, Hernández Pijuan se refiere indistintamente a la pintura y al paisaje, no en vano atraparlos es la intención de la suya. Las pinceladas transmiten un ánimo feliz, pero también tenso, pleno. Como si compusiera, en su conjunto, una descripción sutil, donde el detalle y lo global se unen. "Paisatge acotat" o "Espai ocre" (1989) son espacios vacíos, cuyo carácter drástico anuncia una revisión de presupuestos que vendrá con telas como "Casa i xiprer sobre blanc" o "Paisatge amb casa i arbres" (1989), en las que, tras rozar el mítico grado de pintar el vacío, se abre a paisajes más amplios, traducidos a su particular iconografía.

9

Los ochenta se cierran de un modo pletórico: un solitario ciprés, una rotunda encina, una casa, las líneas que delimitan la memoria del paisaje dominan las telas más limpias y austeras; en otras, generalmente cuando actúa la memoria ("Memòria de La Segarra", 1989; "Memòria de Evora I", 1990), divide el espacio, lo ocupa haciéndolo, a su modo, más descriptivo. En los noventa, el paisaje recobra vida al aparecer nubes y luces. Las primeras son formas silenciosas, que anuncian que la acción continúa, desde la enigmática sencillez de

“Núvol i pluja 5” (1990) a la densidad de “Núvol rosa” o “Núvol blanc 2” (1991); las segundas le permiten replantearse la función del color, demostrando su perfecto dominio, pese a actuar desde una selección estricta y recurrir a tintas opacas. A esta época corresponde también un resurgimiento del dibujo, del trazo, que a modo de arabesco ocupa la práctica totalidad de algunas telas (la serie “Marroc”, del 91-92).

10

Recordar los veinte últimos años del trabajo de Hernández Pijuan obliga a realizar algunas consideraciones que tanto podrían ser previas como finales. Llama la atención, por ejemplo, que en un panorama tan estricto como el español a la hora de agrupar a sus artistas, permanezca como defensor solitario de un proyecto. Incluso ese convencionalismo consistente en unirlo a Ràfols Casamada como vertiente más colorista de su generación, pierde sentido al analizar sus comportamientos (lo lírico está más animado en Ràfols Casamada, mientras en Hernández Pijuan es una solución casi intuitiva).

La soledad de Hernández Pijuan se nota también en sus sucesores: no hay quien prosiga con garantías su línea de trabajo, aunque sí muchos a los que afecta su espíritu. Nuestro pintor, tal vez por la intensidad con la que entra y por la fuerza con la que posteriormente se interroga, es de los artistas que se tienden a agotar sus pasos. También, aunque este territorio sea esquivo por naturaleza, pertenece a ese grupo especial de pintores a los que los compañeros respetan, y hay que pensar que tanto por la calidad de sus imágenes cuanto por el rigor de su propuesta y lo imperturbable de su actitud, aparte, por qué no decirlo, del silencio con que da a conocer sus logros.

Existe otro acuerdo que le afecta, consistente en verlo como pintor mediterráneo. Siendo cierto, habría que aclarar que lo que le implica son antes las culturas de ese entorno que lo acuoso. Hernández Pijuan no puede negar su vocación clásica, su gusto por la medida, por

la armonía. Se justifica así su entrada en procesos de restricción formal, aunque cuando empiezan a convertirse en sistema su vertiente vitalista los rechaza de pleno. Las referencias básicas parecen Italia en lo pictórico (las superficies de color, el contacto con la materia, la manera de cubrir las superficies, la gama de colores, la aparición de un dibujo esquemático, limpio y pleno) y La Segarra como paisaje (los campos de trigo antes que el agua).

Medida y escala son argumentos que ordenan la práctica totalidad de sus cuadros. Pocos pintores dan tanta importancia al formato de una tela, incluso a sus calidades (la rugosidad, el grano; o el gramaje del papel). Prolongando ligeramente el lado mayor de un cuadro, consigue hacer más propia la visión. Delimitando posteriormente, y nunca de manera rígida, un espacio interior, refuerza la tensión de los escasos elementos dispuestos.

No sería exagerado buscar en su pintura un equivalente a los órdenes clásicos, como tampoco interpretar su iconografía de un modo más o menos simbólico, empezando, por ejemplo y no sólo por cuestiones de apariencia, por la proximidad al autorretrato de la figura del ciprés. Tampoco insistir en la importancia que concede al dibujo y al color, o la incidencia que tiene en la pintura su dedicación a la obra gráfica. Visible ésta en la calidad de bajorrelieves de muchas de sus últimas composiciones, cuando levanta la materia para dibujar un contorno, parece causa directa de la limpieza conceptual y la seguridad con la que acomete las telas.

Respecto al dibujo y el color, su presencia es clave desde inicios de los años setenta. El dibujo actúa de apoyo en los momentos de duda y, ya en los ochenta, se integra con una fuerza determinante. Del color bastaría recordar su importancia a la hora de reflejar la impresión provocada por el paisaje. Lo significativo es que sigue siendo rotundo pese a que en las telas el apoyo es mínimo, y que la pintura se hace cada vez más densa y opaca. Color convertido en materia de pintura.

M. F-C.