

Hernández Pijuan estudió en Barcelona, en l'Escola de Llotja, y después pasó a la Facultad de Bellas Artes. Además de pintura, aprendió grabado con el pintor Antoni Vila Arrufat, de Sabadell, de quien siempre guardaría un buen recuerdo. Recién acabada la carrera, en el año 1956, hizo su primera exposición individual en el Museo de Mataró, presentado por Rafael Santos Torroella, durante mucho tiempo su mentor principal. Un año después, realizó una estancia en París, donde estudió también grabado y técnicas litográficas, en la École des Beaux-Arts. En la capital francesa, contactó con otros artistas catalanes y españoles y conoció de cerca la producción de los pintores abstractos, franceses y norteamericanos. Autores como Franz Kline, por ejemplo, le impactaron de manera decisiva. Más adelante, dejó atrás su expresionismo figurativo y estilizado y se adentró en la abstracción y, paralelamente, también inició una labor importante en el campo del grabado.

Tras un largo periodo inmerso en el informalismo, a finales de los años sesenta, Hernández Pijuan recuperaba la figuración con una óptica diferente, más conceptual, con la contraposición de la precisión del dibujo de los objetos aislados y suspendidos, con un fuerte carácter simbólico y metafísico, sobre un fondo uniforme, casi siempre negro, como en su etapa anterior, con claras referencias a la tradición de la pintura española del Siglo de Oro. Hacia 1972, la oscuridad de la obra pasada daba paso a la luz, y Hernández Pijuan empezaba a inspirarse en el paisaje, en un proceso de depuración extrema, que le conducía directamente a la abstracción, para absorber de nuevo, despacio, el dibujo y la representación sintética, y unir de alguna manera tendencias hasta entonces consideradas contrarias. El blanco y el negro dieron paso al estallido del color, pero siempre dominado por una contención absoluta y rigurosa. Con la contemplación de la luz y del paisaje austero de los campos labrados y de los cielos nítidos, se acercó al neoimpresionismo de Georges Seurat y al minimalismo lírico de Agnes Martin.

Hernández Pijuan interpretó este paso decisivo en su producción como un volver a nacer, y en las retrospectivas que supervisó, él mismo acotó 1972 como el punto de arranque de su pintura, pese a que cuando revisaba el dibujo o el grabado propios se remontara a mucho antes.

*Personaje oculto*, que había formado parte de la colección del célebre marchante René Metras, pertenece a la primera etapa abstracta de Hernández Pijuan, uno de sus momentos menos conocidos, actualmente. Fue una época en la que el uso del blanco y

del negro, a veces con toques de siena, y casi siempre sobre un fondo plano y opaco de color negro, presidía la mayoría de telas. Es inevitable la relación de estas obras oscuras y tenebristas con las de miembros del grupo El Paso, como por ejemplo Rafael Canogar o Antonio Saura, o con la pintura de José Manuel Viola, aunque no están directamente conectadas. Para los autores de El Paso, la grafía gestual mostraba una voluntad de violencia, de visceralidad, de grito. En cambio, en *Personaje oculto* y las otras telas de esta época, ya aparece la medida propia del pintor barcelonés y el impulso reductivo que lo caracterizará posteriormente. La pincelada veloz de la grafía central que conforma el personaje oculto, que recuerda a una calavera, es concisa y acotada, a la manera de Velázquez, y, como él, juega con precisión el juego de la luz y la sombra, que estalla sobre un fondo neutro, con "intensidad y concentración", tal y como decía Rafael Santos Torroella.

El tríptico *Plaça amb ciprés I, II, III* corresponde a la última etapa de Joan Hernández Pijuan, que sigue el camino de estilización y depuración máxima que inició a mediados de los años setenta. El tamaño de la obra, que unida mide casi cuatro metros de ancho, le confiere la categoría de pintura, aunque se trata de un sintético dibujo al carbón sobre papel. La monumentalidad del conjunto, con un simple ciprés rodeado en el centro, se puede interpretar como una referencia a los cementerios crepusculares y desolados de Modest Urgell que tanto influyeron en Joan Miró y también, de un modo muy diferente, en Salvador Dalí. Como en Urgell, el tema flota en medio de la inmensidad de la cúpula celestial y raya en la abstracción, y el fondo, prácticamente vacío, adquiere un enorme protagonismo. Además, el círculo de la plaza también puede referirse a una era y el ciprés, a los árboles que simbólicamente se plantaban en las casas de campo, para significar buena acogida; una alusión al mundo rural muy propia de la iconografía de Hernández Pijuan y su amado paisaje de Folquer. En esta obra, el delicado grafismo del ciprés yuxtapuesto a la plaza también crea una exquisita forma ornamental, casi como un diseño de orfebrería, que recuerda algunos elementos decorativos utilizados por los artistas de la Secesión vienesa y por Charles Rennie Mackintosh y el grupo de Glasgow; no en vano, el artista barcelonés reivindicaba el arabesco ornamental como un tema muy válido para la pintura.

Empleando las palabras con que Valentín Roma se refería a la última producción del artista, podemos entender *Camp pintat de blanc* "como un diálogo entre silencio y ritmo, vacío y ocupación del espacio sensible". Estas obras, que para Rosa Queralt son "esencia misma de la ligereza", parecen debatirse entre descubrir y cubrir, entre

mostrar y esconder: "la materia parece elevarse por encima de la superficie del cuadro, atravesando la espesa trama de pinceladas que, como si fueran una celosía o una red, cubren prácticamente toda la tela. El vacío está convocado, por lo tanto, mediante elementos puramente plásticos, desde instancias que nacen en el camino que lleva a la pintura a modificar y asistir a la sola experiencia".

Por otra parte, aquí también conviene destacar el gran formato de las obras, su escala humana, que parece pretender convertirse en un nuevo espacio para el espectador, hacerlo sentir dentro de la pintura, participar íntimamente en el espacio pictórico. Son pinturas que, para María Corral: "no describen la realidad pero la hacen visible. Son aparentemente abstractas, emocionalmente concretas, pero hablan de la memoria de un espacio, de la presencia de un color", son "figuraciones del vacío", como las calificó Andrés Sánchez Robayna.

El tríptico *Camp pintat de blanc* parece mostrarnos también una inmensa hoja en blanco donde el artista inicialmente marca unas líneas horizontales que progresivamente va llenando de signos, primero verticales y después angulosos, metáfora de la escritura; gesto del signo encima de la inmensidad del espacio pictórico; lenguaje plástico que nos invita a reflexionar sobre la esencia misma de la pintura.