

Space, Surface, and Substance: Reflections on the Work of Hernández Pijuan

At the beginning of *The Transfiguration of the Commonplace* – the book in which I began to lay out the foundations of my philosophy of art – I constructed an imaginary exhibition consisting of nine indistinguishable monochrome panels, each a red square. My purpose at the time was mainly to put some degree of conceptual pressure on the distinction between works of art and ordinary objects – a purpose given a certain philosophical urgency by the discovery, made by artists themselves, that there need be no perceptual basis for making such a distinction. This discovery took place early in the twentieth century, roughly around 1915, with monochrome painting, on the one hand, and Marcel Duchamp's ready-mades on the other. One of my red squares was not a work of art at all, but merely a square panel, painted red all over, for some utilitarian reason or other.

Another was somewhat ambiguous in this regard: it was a square panel that I imagined was grounded in red lead by an artist like Velázquez, who meant to execute a painting on top of it but who, for whatever reason, never got around to doing it. This artist's executors might have some difficulty in deciding whether it belonged in the artistic estate of the painter or not, since he indeed deposited the pigment on the panel – but at a time when there was no possibility for monochrome painting to exist as art at all. Not everything is possible at every time, as the art historian Heinrich Wölfflin wrote in his magisterial text, *The Principles of Art History*.¹ It would have been in this historical sense of possibility and impossibility that monochrome painting would have been impossible as art in Venice in the sixteenth century, or in Spain a century later. Indeed, it partially defines the meaning

Rather than travel, I prefer to go back to a well-known place. In that landscape, I go for a lot of walks. I find myself enveloped on all sides, rather than having that frontal view of the plein air painter.

Hernández Pijuan

of Modernism that monochrome painting became a possibility and, since the moment something is artistically possible it becomes artistically actual very quickly, the existence of monochromy proclaimed the reality of Modernism as an established style. Even so, not every painted red shape became a monochrome painting the moment monochrome painting itself became possible. So the problem of what accounts for the difference when there can be no visual basis for the difference became, as I say, an urgency for the philosophy of art.

The remaining red squares in my array were, in fact, all works of art, though they had differing identities, and I must refer the reader to this text, which now exists in an excellent Spanish translation, for the detailed explanations and interpretations of how this could be. For purposes of the

Espai, superfície i substància:

Al principi de *The Transfiguration of the Commonplace* –el llibre on començava a establir els fonaments de la meua filosofia de l'art–, vaig construir una exposició imaginària, que consistia en nou plafons monocroms indistingibles, cada un dels quals era un quadrat vermell. El meu propòsit era bàsicament el d'exercir un cert grau de pressió conceptual sobre la distinció entre obres d'art i objectes ordinaris, un propòsit imbuït d'una certa urgència filosòfica arran de la descoberta, realitzada pels mateixos artistes, que aquesta distinció no requeria cap base perceptiva. Aquesta descoberta es va produir a principi del segle xx, cap al 1915, amb la pintura monocroma, d'una banda, i els *ready-made* de Marcel Duchamp, de l'altra. Un dels meus quadrats vermells no era cap obra d'art, sinó simplement un plafó quadrat pintat de vermell, per qualsevol raó utilitària. Un altre era més aviat ambigu en aquest aspecte: era un plafó quadrat que jo m'imaginava pintat amb una capa de mini per un artista com Velázquez, per exemple, amb la intenció de realitzar-hi una pintura a sobre, encara que, per la raó que fos, mai no ho va fer. Els experts que autentifiquen la pintura de Velázquez tindrien algunes dificultats per decidir si l'obra en qüestió pertanyia al llegat artístic del pintor o no, ja que l'artista hauria escampat efectivament el pigment sobre el plafó, però en una època en què era impensable que existís la pintura monocroma. No tot és possible en cada moment, com l'historiador de l'art Heinrich Wölfflin va escriure en el text magistral *The Principles of Art History*.¹ En aquest sentit històric de

Més que viatjar, prefereixo tornar a un lloc conegut. En aquell paisatge, surto a passejar sovint. Em trobo embolcallat per totes bandes, en comptes de tenir la visió frontal del pintor plenairista.

Hernández Pijuan

reflexions sobre l'obra d'Hernández Pijuan

Arthur C. Danto

possibilitat/impossibilitat, la pintura monocroma hauria estat impossible com a art a la Venècia del segle XVI, o a l'Espanya del segle següent. Certament, el fet que la pintura monocroma esdevingués una possibilitat defineix en part el significat de l'art modern i, tenint en compte que quan una cosa és artísticament possible de seguida esdevé artísticament real, es pot concloure que l'existència de la monocromia va proclamar la realitat de l'art modern com a estil establert. Això no obstant, no totes les formes pintades de color vermell es van convertir en pintures monocromes quan la pintura monocroma com a tal es va fer possible. Així doncs, el problema de determinar on radica la diferència quan no hi pot haver bases visuals per a la diferència va esdevenir, com ja he dit, una urgència per a la filosofia de l'art.

Els altres quadrats vermells de la meua sèrie eren tots obres d'art, malgrat que tenien identitats diferents, i remeto el lector al text original, ara disponible en una excel·lent versió castellana, si vol explicacions i interpretacions detallades de com es descabdella tot plegat. Pel

que fa al present assaig, dedicat a l'obra d'Hernández Pijuan, m'he d'aturar un moment en la distinció entre l'objecte físic –un quadrat pintat de vermell– i les diverses obres d'art –pintures monocromes vermelles–, a les quals el primer s'assembla tant que no hi ha diferències de percepció significatives entre ells. D'entrada, doncs, cal decidir on s'ha de situar la diferència, quan és invisible des de qualsevol propòsit pràctic. En certa mesura, aquest problema té un paral·lelisme en la distinció entre el cos humà i la persona, la identitat externa de la qual és el cos. 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. El quadrat vermell que no és una obra d'art és com un cos sense ànima. Copsar l'obra, en qualsevol cas, és copsar l'ànima –o el significat– del quadrat vermell, si efectivament té una ànima. Mai no en podem estar segurs, i això és una dificultat indefugible; però la millor

manera de començar és, a parer meu, decidir quines propietats de l'objecte físic pertanyen a l'obra, suposant que el seu significat sigui el que pensem que és, i quines no. Agafem-ne un cas senzill: tot objecte físic té un pes. Però és molt estrany que el pes d'una pintura pertanyi al significat de l'obra. Suposem que cada un dels meus plafons està fet de tela, el suport tradicional secular en l'art occidental. En alguns casos, les propietats de la tela pertanyen a l'obra, però en la majoria no. En alguns casos, també, les dimensions físiques de la tela pertanyen a l'obra, però en d'altres no és així, i correspon a la crítica decidir, en cada cas, si la mida és rellevant per a l'obra o no.

Considerem ara la superfície. Segons la idea renaixentista clàssica, que entén el quadre com si fos una finestra on s'emmarca el tema –per exemple, una Anunciació o una Visitació–, la superfície de la pintura no intervé en la interpretació de l'obra, que es tracta, en efecte, com una pura transparència. L'artista, d'acord amb els principis d'Alberti, opta per posar l'espectador en presència de l'escena, o per fer present el tema. Això significa, idealment, que l'espectador hauria de posar entre parèntesis el fet que es tracti d'una pintura: la pintura s'hauria de retirar discretament, per dir-ho així, per afavorir una il·lusió. A la *Madona del Rosari* de Caravaggio, col·locada, idealment, en una capella i no en un museu, hauria d'haver-hi un moment en què la Verge i els feligresos semblessin pertànyer al mateix espai: la distinció entre les figures de la pintura i les de la capella s'hauria d'esvanir. El fet d'examinar la superfície amb l'esperit d'un expert de la pinzellada seria incompatible amb aquesta experiència.

Una de les diferències entre la pintura tradicional i la moderna és que les superfícies d'aquesta última no necessàriament s'han de considerar transparents, a la manera renaixentista. Són superfícies que cal observar, més que no pas mirar-hi *a través*. La pintura moderna és un objecte per dret propi, i no una esclatxa que s'obre cap a un món il·lusori. Això no obstant hi ha diferències, i m'agradaria esbrinar què és distintiu en les superfícies d'Hernández Pijuan contrastant-les amb una altra sèrie de superfícies, les que trobem en les llegendàries *White Paintings* de Robert Rauschenberg, realitzades quan l'artista estudiava al Black Mountain College el 1951. Aquesta obra consistia en una sèrie de

teles modulars on la pintura s'havia aplicat amb corròns, i les superfícies pretenien reflectir els canvis de llum, o atrapar les ombres dels espectadors que hi passaven per davant. Eren, com han comentat alguns assaigistes, «fotografies» d'efectes fortuïts que, evidentment, no es van fixar mai. En aquest sentit, van tenir un impacte enorme en l'art subsegüent: el cas més famós és la composició de John Cage *4'33"*, que creava un camp de silenci en el qual els sorolls contingents de la vida quotidiana es transfiguraven en música. Cage qualificava les pintures de Rauschenberg d'«aeroports per a les llums, les ombres i les partícules». Podríem especular sobre quina hauria estat la resposta de Rauschenberg davant d'una taca o un vessament accidental de vi damunt les seves superfícies blanques. Jo crec que, per més receptiu que fos amb l'atzar, les ditades o les taques accidentals les hauria esborrades, perquè les hauria considerat excrescències, incoherents amb l'esperit d'aquestes obres. Alguns mitjans, diuen, no admetien prou l'atzar per a Rauschenberg en aquella època, però certes modificacions de la superfície potser haurien estat massa atzaroses per a les superfícies d'aquelles pintures blanques.

Una observació més sobre les superfícies de Rauschenberg i podem tornar a la pintura d'Hernández Pijuan. Em refereixo al fet que les *White Paintings* tenen superfície com a objectes físics i també com a obres d'art, malgrat que responen a identitats metafísiques molt diferents. Per exemple, en el cas de les superfícies físiques, sempre hi ha alguna cosa a sota, alguna cosa que es pot descobrir «penetrant sota la superfície». Però no hi ha profunditat en les *White Paintings* enteses com a obres, que són, podríem dir, pura superfície, com en el pla d'un teorema geomètric. Així, a la Definició 5 dels *Elements de geometria*, Euclides estipula que «una superfície és allò que només té longitud i amplada»; i a la Definició 7, «una superfície plana és una superfície que reposa uniformement sobre les seves línies rectes». La línia, doncs, no penetra la superfície, i no hi pot haver cap resposta completament satisfactòria a la pregunta de quina profunditat té una línia euclidiana. A les *White Paintings*, l'objecte físic existeix en funció de la superfície plana que aquest fa possible, a fi que llums i ombres hi puguin incidir. Pel que fa a l'obra, les superfícies no són més que bidimensionalitat abstracta.

think of – or experience – Pijuan's surfaces as well. Space is not background to image – space and image cohere with one another in an integral way, as he explains in his text "Painting and Space: a Personal Experience," a formal lecture he presented together with a set of his paintings submitted as a doctoral thesis to the Faculty of Fine Arts at the University of Barcelona in 1988.

The real problem was – and still is – finding a space that is the true protagonist of the picture. I would say it is the open space of lived – in landscape and not that more imitative space of "background-figure." In other words, a space as a living element of the picture and not a background on top of which one draws or places something. [p. 30]

This is a profound distinction. Let us imagine a Cro-Magnon artist drawing a horse in a cave. Does he – or she – draw the figure *on* the wall of the cave, as what Pijuan calls an "imitative space"? Or is there a more profound sense in which the space of the cave wall is itself protagonistic, so that the horse is magically brought up from the depths of the mysterious space of the cave wall? The way in which, immersed in the developing fluid, the image of a horse emerges from a photographic plate? The cave artist's peers knew what horses looked like. The artist in this respect had nothing to communicate to them about horses. But whoever had the ability to summon a horse from the space of the cave would be, to use the title of a famous exhibition, a *magicien de la terre*. We can imagine the act of making an image as part of a ritual.

The term "to draw" in English allows for this second way of characterizing the artistic act of the ancient artists of Cheigny. Ordinarily, to draw is to make a mark on a surface with a brush or pencil or stick of charcoal. But it also can mean to "draw out" – to "extract" – as when a dentist draws a tooth, or a doctor draws the poison from a wound, or, through interrogation, one draws a confession from a prisoner. The practice of art is deeply different on these two readings, and there is every reason to believe that Pijuan is thinking of images as being drawn forth from, rather than drawn on, the protagonistic space of the painting. It is in this latter sense, I believe, that we are to understand his marvelous claim that "The practice of painting is a form of knowledge and not so much of communication as is generally asserted." [p. 30] Here again, the English word "knowledge"

Per un contrast crucial, les superfícies d'Hernández Pijuan són físiques. Tenen substrats significants. La seva densitat física facilita la profunditat metafísica que pertany a l'obra. Hernández Pijuan sempre té la possibilitat de revelar el substrat, i és important que l'espectador de l'obra l'experimenti com una obertura, com una via d'accés a allò que hi ha sota la superfície. En certa mesura, pintar, en el seu cas, és com llaurar la terra: una intervenció física, una rompuda de la superfície. Això confereix a les pintures d'Hernández Pijuan una qualitat terrosa. Les seves superfícies estan construïdes per fer aflorar el que hi ha a sota. I també els confereix una intimitat com la que hi ha entre el llaurador i la terra, gairebé sexual. Aquesta afirmació és pertinent fins i tot quan les pintures són completament monocromes, sense formes ni imatges imposades. Ofereixen, podríem dir, una invitació a imaginar les seves profunditats, encara que no se n'hagi revelat cap a través d'obertures. La superfície *sembla* profunda. És, realment, una superfície expressionista abstracta, a les quals Rauschenberg s'oposava amb les seves *White Paintings*. Contemplades dins la història de l'art, les pintures d'Hernández Pijuan, com les del seu amic Sean Scully, són encarnacions contemporànies de les superfícies profundes i plenes de vida que pertanyen, essencialment, a l'expressionisme abstracte. Merleau-Ponty utilitza una expressió poètica: «La carn del món». En l'obra d'Hernández Pijuan, la superfície és *la carn de l'obra*. A parer meu, hi ha una relació interna entre el ventall d'imatges que es permet l'ar-

tista i la manera en què, com escriu Hegel, *Innere und aussere Welt machen erst zusammen die konkrete Wirklichkeit aus*. Les imatges, per dir-ho així, són u amb la pintura. O, atès que pintura i espai són u, l'espai mateix, en l'obra d'Hernández Pijuan, és imatge.

Hernández Pijuan comenta que les pintures de Franz Kline el van commoure profundament, pel «seu sentit de l'espai com a element viu i total del quadre, i no com un fons sobre el qual es dibuixa o se situa alguna cosa» [p. 32].² Kline hauria aplaudit aquesta percepció. Ha estat un lloc comú qualificar l'obra de Kline de «cal·ligràfica», feta de contundents traços negres sobre superfícies blanques. Però Kline va precisar amb astúcia que els cal·lígrafs no pintaven els espais blancs que envoltaven els caràcters, mentre que en la seva obra els espais blancs eren tan decisius com les formes negres. I és així com hem de pensar –o experimentar– també les superfícies d'Hernández Pijuan. L'espai no és el rerefons de la imatge; espai i imatge s'entrellacen d'una manera integral, com el mateix artista explica en el text «Pintura i espai: una experiència personal», una conferència que va presentar, conjuntament amb una selecció de les seves pintures, com a tesi doctoral a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona el 1988:

El veritable problema ha estat, i continua sent, trobar un espai com a protagonista total del quadre. Diria que l'espai obert del paisatge viscut, i no un espai més imitatiu del de «fons-figura». Un espai com a element viu del quadre, i no com un fons sobre el qual es dibuixa o se situa alguna cosa. [p. 30]

Es tracta d'una distinció profunda. Imaginem-nos un artista cromanyó que dibuixa un cavall en una cova. ¿El que fa és dibuixar la figura sobre la paret de la cova, com allò que Hernández Pijuan denomina un «espai imitatiu»? ¿O hi ha un sentit més profund, segons el qual l'espai de la paret de la cova és protagonista per ell mateix, de manera que el cavall aflora màgicament de les profunditats misterioses dels murs (de la mateixa manera que, submergida en el líquid del revelat, la imatge d'un cavall emergeix a partir d'una placa fotogràfica)? Els coetanis de l'artista de la cova sabien perfectament com eren els cavalls; en aquest

Totes les cites identificades amb un número de pàgina que apareixen al llarg d'aquest assaig estan extretes de la publicació: «Pintura y espacio: una experiencia personal», Hernández Pijuan. *Espacios de silencio 1972-1992*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2 febrer - 5 abril 1993, extracte de la tesi doctoral de Joan Hernández Pijuan *Pintura i espai: una experiència personal* (1988). [NdE]

sentit, l'artista no els havia de comunicar res. Però fos qui fos la persona que va tenir l'habilitat d'evocar un cavall des de l'espai de la cova, havia de ser, per dir-ho amb el títol d'una coneguda exposició, un *magicien de la terre*. Podem imaginar-nos l'acte de crear una imatge com a part d'un ritual.

El terme anglès *to draw* explica aquesta segona manera d'entendre l'acte creatiu dels antics artistes de Chevigny. El significat més immediat de *to draw* és fer una marca en una superfície amb un pinzell, un llapis o un carbonet. Però també significa «extreure», «arrencar» (*to draw out*), com quan un dentista arrenca un queixal o un metge extreu el verí d'una ferida, o bé quan, mitjançant un interrogatori, s'arrenca una confessió d'un pres. La pràctica de l'art és substancialment diferent en aquestes dues lectures, i hi ha prou raons per creure que Hernández Pijuan pensa en les imatges com una cosa que es projecta més enllà o enfora (*drawn forth*) de l'espai protagonista de la pintura, més que no pas que hi està dibuixada al damunt (*drawn on*). És en aquest últim sentit, crec, que cal entendre la seva meravellosa afirmació que «la pràctica de la pintura és una forma de coneixement i no tant de comunicació, com s'afirma tan sovint» [p. 30]. Un cop més, ens trobem amb una paraula, «coneixement», que té més d'una possibilitat. D'una banda, hi ha el

coneixement que s'analitza exhaustivament en les disciplines de l'epistemologia, el coneixement proposicional, que permet comprendre el nombre *pi*; o aquest altre que, per mitjà de la percepció, permet saber que la poma és vermella i que la pluja mulla. Però també hi ha el poderós sentit bíblic en què es diu que Adam va «conèixer» Eva, on «conèixer» significa compromís carnal.

Hernández Pijuan distingeix sovint entre el coneixement, com s'exemplifica en l'acte de pintar, i allò que denomina «comunicació». I malgrat que, si l'espai és protagonista, hi ha un sentit directe i immediat que permet inferir una certa intercomunicació entre artista i espai –com entre dos amants en l'acte de l'amor–, no és difícil entendre el que vol dir. Hernández Pijuan postula que el significat de les pintures no és, en el seu cas, lingüístic o proposicional, com es dedueix del fet que digui que està més interessat en «com ho dic» que en «què vull dir». I això implica que l'explicació crítica, en el seu cas, ha de consistir més a registrar els termes del discurs o del «dir» que no pas en el «contingut» d'allò que es diu. L'equilibri és delicat en cada cas concret, però és evident que hi ha tot un corrent crític –gairbé ortodox des de l'emergència dins el discurs artístic d'un paradigma lingüístic–, que aborda la pintura des d'una perspectiva semiòtica i sintàctica, que no s'adequa gens a l'obra d'Hernández Pijuan, com tampoc no s'adequava a l'estètica de l'expressionisme abstracte. La mentalitat que cal activar per afrontar l'obra és una modalitat una mica passada de moda, la del *sentiment*: es tracta de representar trobant les formes que emergeixen de l'espai per mitjà de l'acte pictòric. Així, agafant una de les seves formes característiques, la del xiprer, per exemple, el que cal és *sentir amb l'artista* com el xiprer pren forma amb una certa inevitabilitat, i no limitar-se a anotar, com en una interpretació de signes: «Ah, un xiprer!»

Així doncs, en l'obra d'Hernández Pijuan, la superfície d'una pintura no és com la d'una pissarra on dibuixem marques, sinó una cosa d'una naturalesa completament diferent: és «un espai d'alguna cosa viscuda» [p. 35], com un camp cultivat per extreure'n la subsistència, o fins i tot un bosc ple d'éssers amagats. El filòsof Heidegger es va apropiat per al títol d'un dels seus llibres del terme *Holzwege*, que fa

referència als camins que els llenyataires obrien als boscos, camins que et permetien entrar i sortir, però no travessar el bosc. El llibre de Heidegger consisteix en quatre camins d'aquests que s'endinsen en un tot integrador, que ell no dubta a anomenar Ésser. Heidegger es queixa sovint que els filòsofs han perdut el contacte amb l'Ésser des de temps immemorials, i assumeix la tasca de fer-nos adonar de la proximitat de l'Ésser. Potser hauria estat presumptuós, per part d'Hernández Pijuan, haver utilitzat qualsevol paraula catalana que pogués correspondre a l'alemany *Sein* (Ésser) en el sentit que l'utilitza Heidegger. Però sens dubte la paraula «espai», entès no com un fons sinó com un tot integrador dins el qual vivim, té aquest sentit de plenitud, d'«allò on existim», que era el punt de partida de Heidegger a *Holzwege*. I trobo molt simptomàtic que Hernández Pijuan parli específicament de transitar per uns camins en l'espai que no el porten enlloc, com si passejant pels àrids paisatges del seu país hagués tingut la mateixa idea que va tenir Heidegger enmig dels ombrívols boscos d'Alemanya. Crec, doncs, que cal experimentar les pintures, aquests camins a través de l'espai, com el medi del nostre ésser.

Fins i tot si l'Ésser, en la filosofia de Heidegger, és, com l'espai en el cas d'Hernández Pijuan, la condició primordial del pensament i de l'acte pictòric respectivament, aquests no són els punts d'on nosaltres partim com a pensadors i artistes, sinó, amb una mica de sort, el lloc on arribem, quan prenem consciència de fins a quin punt ens n'hem allunyat i empenem, manllivant el símil que utilitza Hernández Pijuan, el «camí de retorn a la terra». En la seva narrativa, aquesta «recuperació» es produeix després d'un període d'alienació, quan va començar a pintar «objectes d'una gran simplicitat», en comptes de, sota la influència dels seus models expressionistes abstractes, plasmar gestos en l'espai pictòric –és a dir, tal com jo ho veig, sobre les superfícies–. A diferència de la immediatesa que prometia el gestualisme, «es va crear una distància» entre ell i la seva obra, que «es va convertir en obra acadèmica, en gest pel gest». La salvació artística li va arribar amb la descoberta de l'espai com una cosa viscuda, on «els objectes formaven límits o referències de l'espai com el punt i la incisió que traça un avió en el marc del cel».

and philosophy, even if there may be certain outward affinities with Minimalist art as that developed in New York in the late sixties, and became internationalized in such legendary exhibitions as Harald Szeemann's *When Attitudes Become Form*, installed in the Kunsthalle in Bern in 1969. But Minimalism – as practiced, canonically, by Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, and Carl Andre – was enacted within a network of philosophical claims and counter-claims, none of which have the slightest connection with Pijuan's vision. The Minimalist objects cannot be detached from the discourses they exemplify. For one thing, Minimalism involved the exploration of materials that were often industrial, like plywood or sheet metal or Styrofoam or bricks; and they were as often as not fabricated by workmen who commanded special skills in shaping metal. Painting was

allowed into Minimalism only with reference to a concept of surface that contrasts totally with Pijuan's, who, beyond this, makes a point of the fact that "I have always worked with traditional materials: oil, watercolor, gouache, acrylic and, recently, due to a need for a different, thicker consistency, I often mix the oils with a small amount of industrial enamel" [p. 44]. He would not dream of consigning to someone else – a "specialist" or an assistant – the work which is his own *raison d'être* for painting: of finding his own way, time and again, through the space of his landscapes. The spareness of his paintings no more makes them Minimalist than the way he uses paint makes them Abstract Expressionist: "My painting has never sought to give the impression of vast space, nor the 'all over' nor the 'dripping,' nor the gesture, nor the expression of American painting," he writes [p. 38],

even though there are similarities again of an entirely external sort between his paintings and those of the New York School.

I am too much an American, indeed too much a New Yorker, to dare to speak of Pijuan's paintings as expressing the kind of *Catalanisme* that is sometimes evoked in connection with the work of Joan Miró. But I did acquire from my friend, Robert Motherwell, a concept he used to call "the original creative principle" that he appealed to in explaining the idiomatic personal character of great painting. "The American problem," he once stated in an interview, "is to find a *creative principle* that was not a style, not stylistic, not an imposed aesthetic." And in another, he elaborated that "With such a creative principle, modernist American artists could cease to be mannerists." It transformed Gorky, whose

El terme «límits» ens remet als dos sentits de superfície que apuntàvem al començament: les superfícies radicalment externes de les *White Paintings* de Rauschenberg i les superfícies internes d'Hernández Pijuan. Les «ombres i llums» que s'instal·len d'una manera efímera sobre les superfícies blanques de Rauschenberg no són de cap manera límits. No defineixen els espais on reposen. No formen part de la realitat dels plafons, que no les poden retenir gaire temps. No sorgeixen del seu interior, com en l'espai real, que es forma entorn d'una casa o d'un arbre o d'un rengle d'arbres, que després poden ser retinguts en la pintura, o per la memòria d'algú que passeja pel camp o en traça els límits, com un pagès. Hi ha obres d'Hernández Pijuan que consisteixen en simples marques concèntriques circumdants, que impliquen les vores de la pintura com a part de la realitat de l'espai delimitat. Tanmateix, no trobem aquesta implicació en les *White Paintings*, ja que no hi ha cap connexió interna entre les ombres i les vores de l'obra. En una magnífica crítica adreçada a l'obra de Frank Stella, Michael Fried parla de l'«estructura deductiva» de les severes teles en blanc sobre negre que feia Stella en aquella època. Aquelles teles consistien en repeticions de la forma de la tela sobre la mateixa tela. Era com si convergissin des del centre cap a les vores, engrandint-se progressivament, fins que la forma més externa coincidia amb els límits de la tela. Fried utilitzava el terme «deductiu» per indicar que la forma real de la tela era el límit on convergien les formes pintades ordenadament.

Va ser una idea inspirada connectar el cos material d'aquestes obres amb la seva ànima. Les pintures eren, en aquest sentit, gairebé metafísiques, malgrat que Stella rebutgés de soca-rel aquesta percepció en afirmar: «El que veus és el que veus.»

En les pintures d'Hernández Pijuan, però, les delimitacions concèntriques són, per dir-ho així, orgàniques i de tempteig, com el camí que traça un caminant, humà o animal, seguint els contorns d'un camp, com s'observa en una pintura de 1998, *Camins al límit*, o en una altra de 2001, *El camí de la perdiu*. Aquestes obres produeixen la sensació d'algú que recorre un camí, pas a pas. Sigui quina sigui la interpretació d'aquestes teles, tota l'obra d'Hernández Pijuan es fonamenta en la terra mateixa (i, de nou, el terme anglès *ground* permet la doble lectura, de «terra» i de «fonament»): la terra que fa créixer les coses i on les coses reverteixen, el fang, el sòl, el paisatge, la propietat que pots treballar, plantar, llegar i heretar, la que pots cloure amb tanques i contemplar, la que tens sota els peus quan camines. Es tracta d'una concepció de la terra que sorgeix de l'experiència personal, i no d'una aplicació al paisatge de certs principis conceptuals de la pintura contemporània.

...i per això penso que aquells espais es van situar sempre dins d'un sentiment de paisatge viscut, íntim i, també, banyat per la seva pròpia llum. Una pintura sense contrastos, sense figura, sense fons, bé podria entrar en postulats més teòrics, però penso que aquest no era realment el cas, ja que si, conceptualment, jo em trobava en la realitat del meu paisatge i en la realització... És possible que el minimalisme i el «conceptual» contribuïssin a aquesta visió del paisatge. També el sentiment personal. [p. 38, 40]

Hi ha un impuls crític que s'entesta a situar l'obra d'un artista dins un moviment o estil, encara que de vegades no hi tingui gaire a veure, internament parlant. En el fragment que hem citat, Hernández Pijuan s'aparta del minimalisme entès com a filosofia i moviment formal, malgrat que hi pugui haver certes afinitats externes amb l'art minimalista que es va desenvolupar a Nova York a final dels seixanta i que es va internacionalitzar amb exposicions llegendàries com *When Attitudes*

Become Form, de Harald Szeemann, instal·lada a la Kunsthalle de Berna el 1969. Però el minimalisme –com el practicaven, canònicament, Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin i Carl André– es va materialitzar dins una xarxa de proposicions i contraproposicions filosòfiques, cap de les quals no té la més mínima connexió amb la visió d'Hernández Pijuan. Els objectes minimalistes no es poden separar dels discursos que exemplifiquen. En primer lloc, el minimalisme incorporava l'exploració de materials que sovint eren industrials, com fusta contraxapada, làmines de metall, poliestirè o maons, molt sovint fabricats per treballadors especialitzats. La pintura es va incorporar al minimalisme només en referència a un concepte de superfície que contrasta totalment amb la d'Hernández Pijuan, el qual deixa ben clar que «he treballat i continuo treballant amb materials molt tradicionals: olis, aquarel·les, guaixs, també acrílics, i més recentment, per les necessitats d'aquesta altra pastositat del material, sovint barrejo els olis amb una mica d'esmalt industrial» [p. 44]. A Hernández Pijuan no se li acudiria encarregar a algú altre –un «especialista» o un ajudant– la feina que és la seva raó de ser com a artista: la de trobar el seu camí, una i altra vegada, a través de l'espai dels seus paisatges. La sobrietat de les seves obres no les fa minimalistes, de la mateixa manera que la forma d'utilitzar la pintura tampoc no les fa expressionistes abstractes: «La meua pintura mai no ha volgut fer la sensació d'espai immens, ni l'*all over*, ni el *dripping*, ni el gest, ni l'expressió de la pintura americana», escriu [p. 38], malgrat que hi hagi semblances de caire, repeteixo, totalment extern entre la seva obra i la de l'Escola de Nova York.

Jo sóc massa americà i, sobretot, massa novaiorquès per gosar afirmar de l'obra d'Hernández Pijuan que expressa la mena de «catalanisme» que s'evoca de vegades en connexió amb l'obra de Joan Miró. Però vaig aprendre del meu amic Robert Motherwell un concepte que ell denominava «el principi creatiu original» i al qual recorria per explicar el caràcter idiomàtic personal de la gran pintura. «El problema americà», va declarar en una entrevista, «és trobar un *principi creatiu* que no sigui un estil, que no sigui estilístic ni una estètica imposada». I en una altra ocasió, postulava que «amb aquest principi creatiu, els artistes americans moderns podrien deixar de ser manieristes». Aquest principi va transfor-

mar Gorky –l'exemple del qual era un referent per a Motherwell– d'un manierista dels codis moderns en un artista original. El problema era trobar la manera per aconseguir que una persona fos autèntica amb ella mateixa i, alhora, fos moderna. Motherwell insistia sovint en la importància del fet que hagués crescut a la Califòrnia de preguerra... («Els turons de Califòrnia són ocres la meitat de l'any»). Hernández Pijuan parla exactament en els mateixos termes quan es refereix al paisatge rural on va créixer:

Si l'obligada referència als orígens sempre pot aclarir conceptes, el meu origen aragonès per part de pare i de la Segarra lleidatana –també un paisatge sec i dur– per la materna, i després el de la nostra masia a Folquer (La Noguera), tots ells paisatges veïns, d'espais uniformes, alternativament verds, grocs o ocres, i que es podrien emparentar amb aquesta mena de sobrietat i de parquedat en la utilització d'elements i amb aquest gust pels espais sols, de silenci, que uns anys més tard dibuixaran les superfícies llises i netes dels meus quadres. [p. 34]

El que sens dubte és cert és que, com escriu Hegel, «cada individu és fill de la seva època», i per més allunyat que hagi estat Hernández Pijuan, tant en la geografia com en l'esperit, dels centres metropolitans on, durant la dècada dels seixanta, van emergir el minimalisme i el conceptualisme, defineixen una atmosfera en la qual ell podia buscar el seu «principi creatiu original» d'una manera que pertanyia al seu moment en la història.

Les «superfícies llises i netes» de les pintures d'Hernández Pijuan no són, doncs, imitacions de la realitat visual dels paisatges en els quals ha viscut com a individu, sinó aquests paisatges transformats en espai dins el seu estudi, al cavallet, que l'artista explora d'una manera que recorda –o reproduïx– la manera de vorejar un camp, o d'obrir una dreuera en diagonal enmig d'allò que constitueix, suposo, l'esparsa vegetació dels «paisatges secs i durs» del seu món. En un prefaci exquisidament evocatiu al catàleg de la seva exposició a la galeria Ramis Barquet de Nova York l'any 2001, Hernández Pijuan comentava:

Durant les primeres hores del matí, quan la meua manera de viure canvia de la ciutat al camp, és quan em trobo reprenent un dels camins que he recorregut moltes altres vegades, encara que no em porti enlloc. En aquest moment és quan descobreixo un paisatge que, malgrat que hagi estat sempre el mateix, em sembla nou, perquè sempre es poden percebre certs detalls que el distingeixen dels dies precedents: un matís en la llum, una remor somorta, una flor que s'ha desclòs a l'alba, les roderes d'un tractor o una ratlla a l'horitzó que no havia percebut fins aleshores... Aquests són els moments que, emmarcats i ordenats en una composició pictòrica, han perfilat gradualment el meu art.³

Me l'imagino (i, per descomptat, és pura fantasia) dret davant d'una de les seves teles, tan treballades i alhora nues i austeres, revivint aquestes caminades que ens remeten al *Holzwege*. ¿Què hi veiem, realment, en les pintures? Les roderes d'un tractor, una ratlla a l'horitzó, potser una paret, una casa, una flor que es bada... Poca cosa més. Són els «detalls» que fan del mateix paisatge explorat a l'estudi una aventura que s'endinsa en el caràcter inexahurible de la realitat.

No cal dir que els colors, tendents al monocrom, de les pintures d'Hernández Pijuan són els colors viscuts dels espais que envolten els seus passeigs: ocres i verds, o els marrons de la terra artigada, o el blanc d'una llum recordada («Ahir, a San Sebastián, la llum era increïblement blanca. No sé si passa gaire sovint, això que sigui tan blanca...») Un cop més, no parlem del pintor plenairista, que col·loca el cavallet davant del paisatge i intenta copsar els colors canviants de la natura al llarg del dia, com feia Monet: «La meua manera de pintar té ben poc a veure amb l'impressionisme», afirmava Hernández Pijuan en una entrevista amb Maya Aguiriano. Són els colors dels passeigs recordats, que inunden els espais circumdants. I el mateix es pot dir de les imatges quan emergeixen en l'espai pintat:

És com si, en pintar, descobrís la naturalesa a partir d'allò que pinto. [No sé si m'explico:] Jo estic treballant en les buguenvíl·lies i, de sobte, les buguenvíl·lies desapareixen i comencen a aparèixer unes formes de fulles, o de plantes, que és quan penso que estic recuperant el pla.

Aquesta fulla, que parteix d'una planta de saló, posada en un altre quadre més vertical, se'm converteix en un xiprer. De sobte el xiprer, si canvio la posició del quadre, se'm converteix en un núvol i estic pintant núvols. [p. 50]

I aquesta també és la manera en què s'experimenten les seves pintures: es reconstitueix la realitat conjugant les possibilitats de les formes. No revelen els seus significats instantàniament, com descobreix l'espectador. A finals de l'any passat, em va arribar un paquet de Barcelona que contenia una litografia, un regal de l'artista per desitjar-me bon any. Era tan austera com bonica, però amb una certa indeterminació de contingut i, en conseqüència, de significat. La vam fer emmarcar i la vam col·locar sobre una cadira, perquè tothom la pogués veure. Intentaré descriure-la: l'amplada de la imatge supera l'alçada gairebé en un terç. Les vores de la làmina imposen un rectangle d'un gris platejat que contrasta amb el càlid color sorrenc del paper, les proporcions del qual són més o menys semblants. Damunt el rectangle gris, l'artista hi ha dibuixat, amb llapis, el perfil d'un cercle aplanat. Dins d'aquest cercle, hi ha una forma de color blanc brillant que fa la impressió d'estar pintada. I al bell mig d'aquesta forma blanca, hi ha un cercle dibuixat amb llapis. Podria tractar-se d'un plat sobre unes estovalles en una taula. O un tancament dins un tancament dins un tancament. El que és més emocionant en aquesta obra és una misteriosa forma negra d'identitat dubtosa. Tothom l'examina. Alguns la interpreten com pebre –o un peix– en un plat. D'altres hi veuen una forma vaginal. D'altres diuen que és un ocell –un periquito– penjat d'una anella. A parer meu, algunes lectures es poden descartar basant-nos en un criteri de coherència amb l'esperit general de l'obra de l'artista i del món que plasma. Però fins i tot dins d'aquests límits, a ningú no el satisfà completament cap d'aquestes lectures. ¿Potser el cercle és una bassa? ¿Un jardí tancat? ¿La forma negra és un xiprer o una fulla? Sigui com sigui, hi ha una unanimitat absoluta, per part dels qui s'ho miren, que l'obra és viva i intensa, i això és ben veritat. Aquest és el sentiment que irradia el conjunt de l'obra d'Hernández Pijuan.

Quan la meva dona i jo vam veure les seves pintures, ara fa uns mesos, en el decurs d'una intensa visita al seu estudi de Barcelona, vam sentir d'una manera immediata i intuïtiva que ens trobàvem davant d'un cas de creació pictòrica en la seva vocació més alta. No era la mena d'obra a la qual responien els meus escrits quan, als anys seixanta, vaig començar a pensar en l'art com un terreny on podia aportar alguna cosa útil com a filòsof, i amb el qual m'identificava. Però, tanmateix, era la mena d'art sobre el qual m'hauria agradat escriure, si mai hagués escrit sobre filosofia de l'art. Em vaig adonar, tan bon punt vaig veure les seves pintures, que les omplia allò que m'havia atret cap a l'art en un principi, molt abans de ser filòsof, i que no era altra cosa que grandesa, encara que sigui impossible traduir-la en paraules.