

FACULTAT D'HUMANITATS - UNIVERSITAT POMPEU FABRA

La pintura segons Gabriel Ferrater

Una revisió de la seva tasca com a crític d'art

Sergi Ducet Aragó (NIA 146090)

Director: Jordi Ibáñez Fanés

Curs: 2014-2015

Índex

Introducció.....	pàg. 4
Prefaci a un corpus disgregat.....	pàg. 6
A propòsit de “La estética de Manolo”	pàg. 9
<i>Un cuerpo, o dos</i> i la reivindicació de la «pintura cerebral»	pàg. 11
“¿A dónde miran los pintores?”	pàg. 17
Un balanç de <i>Sobre pintura</i>	pàg. 22
La «concreció imaginativa»	pàg. 39
Conclusions.....	pàg. 46
Bibliografia	pàg. 48

“Como siempre, su conversación me despierta y me divierte pero luego me deja una cierta resaca. [...] No sé si es mala conciencia, porque me digo que debiera aprovechar los domingos para estar solo, o si es un efecto de la excesividad con que Gabriel piensa, se produce, habla y embarca a todo el mundo. *Quand partons nous vers le bonheur?* Un rato a su lado no tiene que ver nada con lo que a uno le ha sucedido antes o le sucederá después”¹

J. Gil de Biedma

¹ Jaime Gil de Biedma. *Diario del artista seriamente enfermo*. Barcelona: Lumen, 1974, pàg. 28 i s.

Introducció

La trajectòria intel·lectual de Gabriel Ferrater (Reus, 1922 - Sant Cugat del Vallès, 1972) és curta (1950-1972), però tan intensa, tan brillant, tan aguda i tan lúcidament incisiva que no crec que haguem de dubtar a l'hora de situar-lo entre els personatges més importants de la cultura catalana. Sovint, la imatge romàntica de l'artista autodestructiu relacionada amb l'alcoholisme i el suïcidi² de Ferrater ha ocultat part del llegat que ens va deixar, però ja fa temps que l'autor és objecte d'estudi pel fet de ser un polifacètic lletraferit que sempre va aportar noves mirades a totes les matèries per les que es va interessar (i que posteriorment tenia tendència a acabar abandonant³).

“Ferrater se'ns apareix bàsicament com un home de lletres, liberal i independent, escèptic, [...] recelós d'ideologies i dogmatismes [...] i per damunt de tot, lúcid, iconoclasta i provocador. Un personatge poc convencional, autodidacte, rigorós, amè, didàctic i sempre apassionat”⁴. És conegut, sobretot, per ser l'autor de *Les dones i els dies*, però hem de tenir molt clar que la poesia va ser només una part important de la seva biografia, no l'única. Abans de l'any 1960 (any de la publicació del seu primer llibre de poemes *Da nubes pueris*) ja portava gairebé una dècada dedicat a la crítica d'art, i després abocaria la seva intel·ligència a la crítica literària i a la lingüística. Més enllà d'aquests interessos fluctuants, durant més de vint anys Gabriel també es va guanyar la vida en el món editorial; traduint, fent pròlegs, informes de lectura, articles d'enciclopèdia... I fins i tot impartint de professor a la universitat (encara que s'ha dit que mai s'hi guanyà massa bé la vida perquè, en no haver acabat mai una carrera, es van veure obligats a fer-li contracte de jardiner).

En el treball que presento a continuació m'he centrat exclusivament en una de les moltes cares de Gabriel, i potser una de les més oblidades⁵: la que va lluir entre els vint-i-nou i els trenta-set anys com a escriptor sobre pintura. Les prop de quaranta pàgines que segueixen a aquesta introducció han volgut ser un recorregut entre aquest escampall de textos sobre pintura que Ferrater ens ha llegat i les idees que en ells s'hi amaguen.

² Durant més de trenta anys va ser un bevedor convençut (o almenys insaciable) i des de jove ja havia anunciat als seus amics que no compliria els cinquanta anys per «no fer olor de vell»

³ M^a Ángeles Cabré conjectura que “pudo ser la vida de Gabriel Ferrater, un cúmulo de alientos a los que seguía de una manera indefectible la desilusión y que acabaron por configurar las causas de su pesimismo endémico y, a la larga, a punto de cumplir cincuenta años, las razones de su suicidio” (M^a Ángeles Cabré. *Vidas literarias: Gabriel Ferrater*. Barcelona: Ediciones Omega, 2002, pàg. 13)

⁴ Xavier Macià. *Gabriel Ferrater: un nou tombant de la poesia catalana?* [en línia]. Lletra, Universitat Oberta de Catalunya <<http://lletra.uoc.edu/ca/autor/gabriel-ferrater>> [consultat el 15 de maig del 2015]

⁵ Avui en dia obres fonamentals com *Un cuerpo, o dos* o *Sobre pintura* segueixen descatalogades

Estem parlant d'un home que, al voltant de la trentena, havia estructurat un sistema que li permetia valorar la qualitat de les obres d'art i, el que és més important, justificar el seu ferm posicionament en relació a les obres que s'estaven produint quan ell es dedicava a la pintura. Són textos, per tant, que s'han d'encarar amb la certesa d'estar llegint a un home de privilegiada intel·ligència que sembla tenir les idees clares. Segurament és aquest punt el que més em turmenta: què fa que un home tan brillant com ell es decantés per un art que queda tan lluny del que avui en dia -i des de fa dècades- domina els museus d'art contemporani? Què fa que es vegi en cor de reduir la pintura abstracta a decorativisme sense aparents remordiments? I també, què fa que a finals dels anys 50' s'intueixi un cansament que l'empeny a abandonar la pintura i llançar-se (o a veure's avocat?) a la poesia? Aquestes són algunes de les preguntes que les pròximes pàgines han intentat, si no respondre, almenys treballar i remenar.

Per fer-ho, el treball s'ha dividit en l'anàlisi de les diferents obres (o recopilacions de textos que s'han dut a terme posteriorment) on Ferrater parla de qüestions relacionades amb l'art de la pintura. La idea és que aquesta distribució ens ajudi a definir l'estètica pictòrica per la que aposta Gabriel Ferrater i a la vegada ens permeti entreveure si les teories que defensa en aquesta primera etapa de la seva trajectòria intel·lectual també són extrapolables a etapes posteriors. Per aquest motiu, i malgrat no hem d'oblidar que l'objectiu capital és analitzar les idees estètiques que traspuen a través dels seus escrits sobre pintura, serà inevitable acabar parlant de poesia. No només perquè Gabriel comença a escriure versos tot just quan decideix abandonar la pintura (i ens neguem a pensar que aquest sigui un salt casual), també perquè a hores d'ara ja intuïm que hi ha elements estètics de la pintura que defensa que es filtren en la seva poesia. Si això és així, aconseguiríem evidenciar que, més enllà d'una manifesta incontinència i voracitat intel·lectual, aquestes mudes dels seus interessos impliquen fidelitats i congruències amb idees que esdevenen transversals en la part de la seva trajectòria que ens hem decidit a escrutar.

Prefaci a un corpus disgregat

Gabriel Ferrater -amb el seu *modus operandi*, el seu caràcter iconoclasta, la veritat cínica que professa, la seva defensa de la «concreció imaginativa»...- s'ha d'estudiar com un dels personatges fonamentals de la poesia catalana de les darreres dècades, però també -i això sembla que engendra més dificultats- com un dels intel·lectuals, lletraferits i pensadors crítics imprescindibles de la segona meitat del segle XX. Cal intentar abastar la seva figura i el material escrit que ens ha deixat (crítica pictòrica, crítica literària, poesia, lingüística...) com un cos que, malgrat (o gràcies a) la multiplicitat de formes que encarna, vol ser coherent i sensat. Les activitats que durà a terme al llarg de la seva vida no denoten cap mena de contradicció, sinó més aviat “una llibertat d'esperit insubornable, la mateixa que va fer de Gabriel Ferrater una persona d'intel·ligència tan proverbial com poc adaptada als afers pràctics de la vida”⁶. A *Diario del artista seriamente enfermo* el seu amic Jaime Gil de Biedma ho expressaria en els següents termes: “[Gabriel] conoce los entresijos de la vida práctica con una extrema lucidez, y al mismo tiempo es radicalmente inepto para la vida práctica. Una de esas personas [...] que con los mismos defectos pero con menos cualidades, hubiera funcionado mucho mejor”⁷.

Lletraferit plenament immers en les vicissituds del seu temps, Gabriel Ferrater va exercir la seva privilegiada intel·ligència amb llibertat, apassionament intel·lectual i, sobretot, amb una independència de criteri radical. En tota la seva obra “sota la forma d'una gran precisió conceptual, batega una passió de veritat, a vegades agressiva i a vegades desesperada... Però és precisament aquest clarobscur entre la violència i la submissió allò que fa d'aquesta obra un testimoni entranyable més enllà de les limitacions contra les quals lluita”⁸.

L'any 1947 Gabriel iniciaria els estudis de matemàtiques a la Universitat de Barcelona (que abandonà vers l'any 1951). En aquests primers anys d'estudiant universitari també freqüentaria l'Ateneu Barcelonès que, juntament amb 'el bar del Juanito' -nom del cambrer que els servia al bar de la Universitat-, es convertiria en el punt de reunió de joves que destacaven per les seves inquietuds intel·lectuals. Com diu Carme Riera a *La Escuela de Barcelona*, seria precisament a les tertúlies que s'organitzaven en aquell bar on es començaria a dibuixar “la prehistoria del grupo de poetas de la que después será llamada Escuela de

⁶ Jordi Ibáñez, “Gabriel Ferrater, crític d'art: valor i vigència d'una mirada diferent a l'art contemporani”, dins: Oller, Dolors; Subirana, Jaume (eds.). *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona: Proa Biblioteca Literària, 2001, pàg. 208

⁷ Gil de Biedma, *op. cit.*, pàg. 28 i s.

⁸ Dolors Oller, “Pòrtic”, dins: Oller/Subirana, *op. cit.*, pàg. 7

Barcelona”⁹. Va ser allà on ben aviat Ferrater també va entrar en contacte “amb diversos pintors de la seva generació, com Ramon Rogent, Albert Ràfols Casamada, Maria Girona o Paco Todó”¹⁰. I al mateix lloc també va conèixer dos estudiants de Dret amb qui acabaria establint una profunda amistat: Carlos Barral i el pintor José María de Martín. El primer l’abocaria al món de la literatura i al negoci editorial i el segon propiciaria les inquietuds pictòriques de Gabriel i el posaria en contacte amb els pintors de la seva generació. Formarien un curiós duet amb el pintor; “dos tipos altos, flacos, que entraban y salían del Ateneo cuchicheando como una pareja de policías de paisano en plena investigación. Un poco en la línea de los protagonistas de la novela policíaca que estaban destinados a escribir juntos”¹¹.

Sabem que el Gabriel infant havia modelat figures de fang al llarg de les seves estades al Mas Picarany (Almóster), possiblement influenciat per la vessant artística d’un dels seus oncles materns (Cabré, 2002). A la tardor de 1947 Ferrater va viatjar a Madrid per qüestions relacionades amb l’empresa vitivinícola de la família i segons el seu germà, Joan Ferraté, amb motiu d’aquest viatge a la capital i la primera visita al Museo del Prado Gabriel -amb 25 anys- “se volcó, con la pasión y el rigor que le eran característicos, sobre el estudio de la pintura, al que dedicó gran parte de su atención en el curso de los diez años siguientes”¹².

De fet, a finals dels anys 40’ fins i tot pintà dibuixos a ploma, aquarel·les i alguns quadres que van néixer com a provatures d’aficionat i que quedaren en això, encara que la destresa de l’autor era en elles notable (Cabré, 2002). José Maria de Martín assegura que aquestes provatures s’han de considerar exercicis d’un home “que té una opinió de com s’ha de fer la crítica; un home, doncs, que vol analitzar l’obra d’un pintor coneixent el mecanisme com li treballa el cervell”¹³. Fos com fos, no seria fins a la primavera de 1951 -coincidint amb l’abandonament dels estudis universitaris de matemàtiques i poc abans del suïcidi del seu pare- quan Gabriel se sentí suficientment preparat com per iniciar-se en la crítica pictòrica amb la rigorositat que s’autoexigia.

⁹ Carme Riera. *La Escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama, 1988, pàg. 93

¹⁰ Jordi Cornudella (comissari). Catàleg de l’exposició *Gabriel Ferrater: pintura, poesia, lingüística*. Sant Cugat: Ajuntament de Sant Cugat. Servei de Cultura, 2006

¹¹ Cabré, *op. cit.*, pàg. 70

¹² Nota introductòria de Joan Ferrater dins: Gabriel Ferrater. *Sobre pintura*. Barcelona: Seix Barral, 1981, pàg. 7. A partir d’ara citarem *Sobre pintura*

¹³ Jordi Cornudella i Núria Perpinyà. *Àlbum Ferrater*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993, pàg. 76

Seria el seu germà -consagrat a la crítica poètica- qui l'introduiria a *Laye*, la revista on ja treballaven homes com José María Castellet i Manuel Sacristán (Gil de Biedma o Barral hi participarien més puntualment). El primer article de Ferrater a la revista *Laye* va ser el "Sunyer rodeado de silencio ¿Vuelta a Taine?" que va aparèixer al número 12 (març-abril de 1951). Durant la seva participació a la revista (des de 1951 i fins el 1954 -any en què *Laye* es deixaria de publicar-), i sovint acompanyat pel seu amic José Maria de Martín, Gabriel es passejaria per bona part de les sales d'exposició barcelonines. Les copes d'abans i de després de les inauguracions compartides amb José Maria de Martín marquen aquella època (Cabré, 2002). Però aquesta ingesta ètica no va en detriment d'uns articles que destaquen pel seu caràcter extraordinàriament sobri i per l'actitud escèptica que Gabriel Ferrater pren envers les tendències i formes que en aquella època ja començaven a definir l'art «modern». Llegint aquests textos -i en general tota la seva crítica pictòrica- veurem que no és difícil imaginar-nos Ferrater com l'últim passatger d'un tren antic i atrotinat que està destinat a aturar-se (o a ser desmantellat) -als anys 50' els indicadors del poc suport social (i crític) de l'art que defensa són manifestos- però tot i així decidirà romandre en aquest tren (que realment estima) fins al final, advocant pel que creu que és un art més sensat, seriós, cerebral i, per tant, legítim.

Al recull pòstum *Sobre pintura* Joan Ferraté recopilaria gran part dels articles i crítiques sobre art contemporani que el seu germà escriuria entre 1951 i no més enllà de 1959 (amb l'excepció de dos escrits força accessoris de les exposicions de Francesc Todó i Pep Codó de 1966 i 1971 respectivament). *Sobre pintura* inclouria els ja citats articles a *Laye*, un parell d'articles contemporanis -o gairebé- a l'època de *Laye* publicats a *Alcalá* i *Índice de Artes y Letras*, les «gacetillas de arte» que Gabriel escriví pel *Diario de Barcelona* entre 1954 i 1955 en substitució del crític titular José Milicua i, finalment, la història de pintura espanyola contemporània que va escriure entre 1954 i 1959 per encàrrec de Seix Barral i que quedaria inacabada (on hi ha articles memorables com el de Sunyer, Picasso, María Blanchard, Miquel Villà o Juan Gris).

Tot i així, per tal d'analitzar amb profunditat les idees que Gabriel Ferrater sostenia sobre l'art contemporani caldria afegir a aquests escrits recollits a *Sobre pintura*, el capítol "The Wise Hand" de la novel·la policíaca *Un cuerpo, o dos* que Gabriel va escriure a quatre mans amb el pintor i amic José Maria de Martín amb la intenció de concursar al Premio Simenon

(Editorial Aymà) de novel·la policíaca l'any 1952, dos escrits dedicats al pintor Manolo¹⁴ (o sobretot un), i la conferència que Gabriel Ferrater va oferir el desembre de 1954 a l'Institut de Estudios Hispánicos de Barcelona amb el títol “¿A dónde miran los pintores?”¹⁵.

Aquests últims textos ens poden ser de gran utilitat a l'hora d'intentar albirar la teoria estètica (i moral) ferrateriana i els criteris sobre art que s'amaguen darrere les propostes, atacs i defenses que podem llegir a *Sobre pintura*. Ens seran útils en el sentit que en aquests “La estética de Manolo”, “The Wise Hand”, i “¿A dónde miran los pintores?”, Ferrater ofereix una visió panoràmica -però inequívoca i depurada- de l'art que defensarà al llarg de tots els anys que es dedicaria a la crítica pictòrica.

Tot seguit desenvoluparem les qüestions que ens permeten reflexionar sobre el tipus d'art i de pintura que Ferrater defensa. Es veurà que l'ordre en què apareixen les obres no és estrictament cronològic; he cregut que aquesta disposició afavoria a endinsar-nos més plàcidament en l'estètica ferrateriana.

A propòsit de “La estética de Manolo”

La *Vida de Manolo* de Josep Pla¹⁶ i l'actitud que aquest escultor (i pintor) pren en relació a l'art «modern» influenciaran profundament els criteris artístics de Ferrater. A l'article “La estética de Manolo” -que escriurà entre 1953 i 1954 després de llegir aquest llibre de converses (molt reelaborades) entre Pla i l'escultor- veiem com Ferrater en destaca l'agudesia intel·lectual de l'artista, la seva vitalitat ideològica, “su capacidad de inventar, ante cualquier hecho que la vida le echara por delante, un punto de vista nuevo, un asomo de teoría”¹⁷. Manolo, com Ferrater, exigeix una claredat i nitidesa estructural en les obres; afirma -tot criticant la importància que s'ha atorgat al gest dels impressionistes- que en pintura no hi ha colors, només valors, i que “un quadre que només conté color és

¹⁴ Recollits per Joan Ferraté a: Gabriel Ferrater. *Cartes a l'Helena i residu de materials dispersos*. Barcelona: Empúries, 1995. A partir d'ara citarem *Cartes a l'Helena*

¹⁵ En aquest treball se citarà des de: Cabré, *op. cit.*, però va ser publicada per primer cop a Laureano Bonet. *Gabriel Ferrater: entre el arte y la literatura*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1983

¹⁶ Josep Pla. *Vida de Manolo contada per ell mateix*. Barcelona: Ed. Selecta, 1953

¹⁷ *Cartes a l'Helena*, pàg. 88

impossible que pugui resistir el pas dels anys”¹⁸. Ambdós coincidiran en la idea que l’obra d’art ha de representar una escena que ordeni els objectes en l’espai de manera clara, distinta i precisa, i l’esforç de l’artista en gran mesura haurà d’anar orientat a la determinació d’aquestes revelacions espacials.

Aquesta visió tradicionalista de Manolo contra l’ús artístic de la indeterminació, la confusió, la imprecisió, la vaguetat... s’enfronta, en definitiva, a “lo que muchos llaman espiritualidad”¹⁹. Està a favor de la construcció espacial, de l’aferrament a una realitat intel·ligent, racional, cerebral i que en cap cas sigui indiscriminada o es rendeixi a la voluntat dels sentits. En tant que «construcció» -diu Ferrater- l’art serà sempre una abstracció (“no en el estúpido sentido en que se emplea el término por la mayoría de los comentaristas actuales del arte”²⁰) en la mesura que és un bastiment que ajuda a fugir del desordre, de “lo informe de la vida”²¹. I en aquest intent de «construcció» ordenada, formal, coherent i sensata de la realitat s’hi troba no només la norma de l’art, també allò que justifica la seva existència.

El que resulta interessant és que aquest posicionament davant de l’art acaba, de fet, transcendent-lo, perquè aquest intent de controlar l’esperit i la intel·ligència mitjançant formes de realitat concises no només és art, és moralitat, és vida; la vida que alguns pretenen dignificar a través d’un art que renunciï a l’ambigüitat de l’informalisme. Per a Gabriel Ferrater l’activitat artística conté -o ha de contenir (si vol ser un art respectat per ell)- transfons ètics, actituds vitals, i encara més als anys 50’ “en que los problemas morales parecen soliviantar a tantos y hundirles en la más angustiosa («angustiada» dicen ellos) carencia de sentido de la realidad”²².

Estar angoixat i tenir la intenció de transmetre actituds vitals no és motiu suficient per posar-se a pintar. Per a què una obra sigui contenidora d’ètica i moralitat en el sentit que Ferrater atorga a aquestes nocions no n’hi ha prou que quan l’artista es posi davant de la tela en blanc vulgui transmetre un missatge. El missatge no pot ser mai un «a priori», al contrari, si n’hi ha, aquest ha de ser una conseqüència -una derivació més o menys fortuïta, si es vol- de la forma, de l’obra com a tal. Ferrater assegura, per tant, que l’actitud vital i els transfons ètics d’una pintura, sempre vindran donats per l’ordre volgut, la configuració i

¹⁸ Pla, *op. cit.*, pàg. 127

¹⁹ *Cartes a l’Helena*, pàg. 91

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, pàg. 92

l'arranjament dels elements plàstics; sempre vindran donats per la «forma», per l'obra en sí, i no pas per una intenció apriorística de voler transmetre un missatge predeterminat.

Un cuerpo, o dos i la reivindicació de la «pintura cerebral»

A la novel·la policíaca *Un cuerpo, o dos*, que Ferrater va escriure conjuntament amb Martín entre març i juny de 1951, ja s'entreveïen algunes de les idees que hem avançat més amunt²³. Aquestes pàgines retraten “la vida cotidiana de una ciudad -la Barcelona de los años 48 y 49- [que] fluye generosa por los distintos espacios verbales de *Un cuerpo, o dos*: vida filtrada en todo momento por el cedazo del existir cotidiano de nuestros autores”²⁴. Es revela, per tant, com un interessant retrat de la Barcelona de finals dels anys 40' que freqüentava Ferrater, (l'Ateneu, la vida nocturna, el món intel·lectual, una certa bohèmia artística...). A *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura de medio siglo* Laureano Bonet arribarà a aventurar que potser aquest afany de retratar i aquesta “afición que mostrara entonces el autor de *Les dones i els dies* por la narrativa policial tenga algo que ver con su oficio de literato obsesionado siempre por sorber, hasta agotarlos, los zumos más íntimos de la realidad -un poco en la línea de su admirado Josep Pla-”²⁵.

Sigui com sigui, entre els carrers d'aquesta Barcelona el jutge Luis Ferrán (*alter ego* de Gabriel²⁶) i el comissari Juan Tormo han de resoldre l'assassinat de dos homes (un dels quals és propietari d'una galeria d'art) a l'estació dels ferrocarrils de Gràcia i, abans que la parella descobreixi la xarxa de contraban de pintures falses que ha propiciat els assassinats, el lector es troba el capítol VII: “The Wise Hand”, introduït per una cita de Pío Baroja que ens adverteix del contingut de les pàgines que vindran: *Estos ganapanes del cubismo creían que estaban haciendo una obra trascendental con sus brochas*. En aquest capítol -molt versemblantment escrit de la mà de Ferrater i que aquí assumirem com a seu- el jutge Ferrán llegeix l'article

²³ De fet, si es llegeixen paral·lelament aquesta novel·la i els articles que Ferrater publicarà a *Laye* entre 1951 i 1954 es detecten fàcilment frases, imatges i preocupacions estètiques recurrents

²⁴ Laureano Bonet. *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura de medio siglo*. Barcelona: Edicions 62, 1994, pàg. 318

²⁵ *Ibid.*, pàg. 308

²⁶ A part de les similituds físiques i fòniques entre el personatge i Gabriel sabem que el jutge Ferrán és aficionat a la pintura i defensor dels pintors Joaquim Sunyer i Miquel Villà. A més -com Ferrater- llegeix a Espriu amb desgana abans d'anar a dormir

“The Wise Hand” de la revista que s’ha trobat a l’escena del crim: la *Partisan Review*, “una de las revistas de la vanguardia literaria yanqui”²⁷.

A l’article “«Un cuerpo, o dos»: el crimen y las bellas artes” que L. Bonet publicà al final de l’edició de Sirmio de *Un cuerpo, o dos*, Laureano afirma que el nom de Cyril Blunt -l’autor fictici de l’article “The Wise Hand”- pot al·ludir al crític d’art i espia Sir Anthony Blunt. Tot i així, més enllà de compartir cognom, tenim prou motius per posar en dubte que Gabriel Ferrater s’hagués inspirat en aquest personatge a l’hora de redactar el capítol més important de la novel·la. L’any en què Ferrater va escriure el capítol (1951) Anthony Blunt només havia publicat l’obra *François Mansart and the Origins of French Classical Architecture* (1941) i la seva carrera com a crític i historiador de l’art tot just començava, almenys pel que fa a publicacions. Potser és agosarat pensar que Ferrater hagués volgut fer al·lusió a Anthony Blunt quan en el temps de redacció de *Un cuerpo, o dos* el crític britànic encara no havia publicat les obres que li atorgarien la rellevància internacional que acabaria adquirint els anys 60’ amb: *Art and Architecture in France, 1500-1700* (1953), els seus estudis crítics de l’obra de Nicolas Poussin (*Nicolas Poussin. A Critical Catalogue* (1966) i *Nicolas Poussin* (1967)) i el *Picasso’s Guernica* (1969)²⁸.

En canvi, tenim motius per pensar que Ferrater era plenament conscient que l’any 1939 Clement Greenberg havia publicat a l’autèntica *Partisan Review* el seu famós article “Avant-Garde and Kitsch”²⁹, on havia justificat l’apogeu de l’art d’avantguarda afirmant que era l’art que veritablement s’oposava a la nova noció de kitsch; “Where there is an avant-garde, generally we also find a rear-guard. True enough, simultaneously with the entrance of the avant-garde, a second new cultural phenomenon appeared in the industrial West: that thing to which the Germans give the wonderful name of Kitsch: popular, commercial art and literature”³⁰. En aquest article Greenberg havia defensat l’avantguarda artística com el moviment que, a través d’una estètica i un gust determinats, s’havia oposat -i per tant havia mantingut la noció d’art- a la societat de consum i a les produccions del món capitalista. L’art d’avantguarda -per Greenberg- es definia en oposició al kitsch: “Kitsch is mechanical and operates by formulas. Kitsch is vicarious experience and faked sensations. Kitsch

²⁷ Gabriel Ferrater i José María de Martín. *Un cuerpo, o dos*. Barcelona: Sirmio, 1987, pàg. 40. A partir d’ara citarem *Un cuerpo, o dos*

²⁸ Cf. Miranda Carter. *Anthony Blunt: his lives*. London: Macmillan, 2001

²⁹ Aquest article obriria les portes de la crítica d’art a Greenberg i un any més tard (1940) esdevindria editor de la revista *Partisan Review*

³⁰ Clement Greenberg. *Avant-Garde and Kitsch*. *Partisan Review* 6, 1939, pàg. 34-49

changes according to style, but remains always the same. Kitsch is the epitome of all that is spurious in the life of our times. Kitsch pretends to demand nothing of its customers except their money -not even their time-³¹. També sabem que més tard l'autèntic articulista de la *Partisan Review* defensaria inexorablement la pintura de Jackson Pollock i seria un dels grans promotors del que es coneixeria com l'expressionisme abstracte (n'és un clar exemple l'article "American-Type Painting", publicat igualment a la *Partisan Review* l'any 1955). Per això no ens ha de sobtar que "Avant-Garde and Kitsch" també sigui, en part, una apologia de l'abstracció pictòrica: "It has been in search of the absolute that the avant-garde has arrived at 'abstract' or 'nonobjective' art -and poetry, too-. The avant-garde poet or artist tries in effect to imitate God by creating something valid solely on its own terms, in the way nature itself is valid, in the way a landscape -not its picture- is aesthetically valid"³². De fet, com diu Anna Maria Guasch, Greenberg considerava que la desvalorització de tot component estètic i perceptiu afavoria a la reducció a allò «mental» i el seu projecte formalista va evolucionar fins al punt que a partir del Pop Art "había tachado de reaccionario y conformista a todo arte realista y, en comparación con el abstracto, de falta de originalidad"³³. Estem temptats a creure que molt segurament Gabriel Ferrater al·ludeix cínicament a la revista *Partisan Review* amb la intenció de contraposar-se a la importància que els seus redactors -entre ells Greenberg- atorgaven a aquell nou art d'avantguarda i a l'abstracció pictòrica a la que en molts casos anava vinculat.

Tornant a l'article que apareix a *Un cuerpo, o dos*, el crític fictici Cyril Blunt comença afirmant que "el artista de hoy no es ya aquel pescador que, los pies clavados con firmeza en la ribera de su meditación, lanzaba una red simbólica al río cósmico, y elaboraba con delicados ritos su pesca de imágenes"³⁴; més aviat s'ha lliurat a la irracionalitat de la pasta cromàtica. No se'ns fa difícil entreveure aquí la crítica ferrateriana a la rendició (i conversió) pictòrica als ritmes del món irracional, a aquest desmantellament dels llenguatges 'clàssics' i formals de l'autèntica pintura «cerebral»; el pintor -diu Blunt- recobreix una superfície amb taques i línies, i aquests elements plàstics posseeixen, efectivament, una energia expressiva, però en cap cas ens comuniquen un contingut precís i ens impulsen merament, "hieren

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ Anna Maria Guasch. *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2011, pàg. 199

³⁴ *Un cuerpo, o dos*, pàg. 109

nuestros nervios con una descarga de vagas incitaciones”³⁵. Aquesta nova pintura «moderna» es lliura a la mà -i no al cervell- del pintor

*“y ahí, ante nosotros, quedan las huellas de los movimientos de la bestezuela posesa: un extraño tejido de pinceladas muy diversas de color y de forma [...] Una inagotable, incomprensible morfología. ¿Qué tiene que ver la razón con esto? Razón es finitud; para razonar, hay que abarcar primero con claridad. Repugna al cerebro considerar tanta indeterminación de color y de forma [...] el cuadro es obra de la mano y hay motivos para dudar de que los pintores, aparte de sus manos, existan de verdad”*³⁶

Pel crític novel·lístic de la *Partisan Review* l'autèntica i legítima pintura «cerebral» és la que es vol concretar i el cubisme sembla fer tot el contrari; és mestre en introduir conceptes de manera no manifesta, no declarada, és, en definitiva, mestre en insinuacions. Seguint en la novel·la, aquesta teoria es corrobora després del descobriment de cinc quadres falsos atribuïts a Braque i Juan Gris que només s'han pogut detectar com a còpies en veure que els Braques eren de la sèrie «Ma Jolie» (pintada al voltant de 1914) i estaven datats de 1906³⁷. Si el cubisme realment fos una «pintura cerebral» -es diu Blunt- el falsificador hauria d'haver estudiat la pintura de l'autor fins a comprendre veritablement l'essència racional que els seus defensors i promotors asseguren que conté, però l'home es va saltar els 8 anys més decisius de la pintura de Braque i si els pèrits només n'han pogut determinar la falsedat després d'un error descomunal de datació és perquè el falsificador no necessitava imitar a Braque amb la raó, sinó amb les mans, “y ¿qué sabe la mano de cronologías?”³⁸.

Més enllà de les al·lusions que Ferrater volgués fer als redactors de la *Partisan Review* americana, no podem obviar que en aquest últim passatge sembla que l'autor del capítol tingui en ment el breu text *Elogio de la mano* del francès Henri Focillon (1934). En aquest breu escrit, el crític, historiador de l'art i especialista en Edat Mitjana havia remarcat la importància de les mans a l'hora de definir què és humà i què ens diferencia de la resta d'animals. La mà -afirmava Focillon- no és un òrgan passiu i receptor, “la mano es acción: coge, crea y, a veces, diríase que piensa. En reposo, no son un utensilio sin alma, abandonado encima de una mesa o colgando a lo largo del cuerpo: la costumbre, el instinto

³⁵ *Ibid.*, pàg. 110

³⁶ *Ibid.*, pàg. 111

³⁷ Després veurem que el pintor (Koeveld) ha comès aquest error flagrant expressament per intentar contactar amb el comprador dels quadres i evitar intermediaris

³⁸ *Un cuerpo, o dos*, pàg. 113

y la voluntad de la acción meditan en ellas”³⁹. Les mans, per tant, més que una conseqüència de l’evolució de l’espècie humana són pròpiament el que ens defineix com a humans. I si hi ha quelcom que ens diferencia dels animals -més enllà de la consciència i els múltiples llenguatges que utilitzem- és la possibilitat que ens ofereixen aquestes «bestezuelas posesas» de concebre l’art i la tècnica: “el don regio de la especie humana es la creación de un universo concreto, distinto de la naturaleza. La bestia sin manos, incluso en los mayores grados de la evolución [...] ha permanecido en el umbral del arte”⁴⁰. S’establirà, per tant, una relació íntima i fraternal entre les mans i els utensilis que manegen (pinzells, pintura, paleta, tela...) i caldrà que junts treballin habilitats o destreses per obtenir el màxim rendiment de la seva relació: “entre el utensilio y la mano comienza una amistad que no tendrá fin. La una comunica al otro su fuerza viva y la configura continuamente”⁴¹ de manera que entre l’estri i els dits que l’agafen s’instaura una diàleg harmònic que neix de la possessió progressiva, de gestos, d’hàbits o fins i tot de certa usura. En definitiva el que Focillon ens recorda amb aquest *Elogio de la mano* és que les mans tenen un rol decisiu i fonamental en aquest procés creatiu inèdit i particularment humà que és l’art i, de fet, sembla que Ferrater hauria pogut acceptar aquesta afirmació, ja que com a crític sempre havia remarcat que el bon art es conforma a partir d’una tècnica depurada i unes mans que saben el que es fan. Però qui veritablement ha de saber el que es fa és el pintor i en Ferrater aquestes mans mai poden anar soles (i sembla que el nostre autor considera que, malgrat “el cubismo [...] constituye la más compleja de las escuelas pictóricas modernas”⁴², el període cubista més analític té tendència a fer-ho). Com dirà a l’article dedicat a l’impressionisme de Sorolla que podem trobar a *Sobre pintura* “la pintura que no es obra más que del ojo y de la mano, precisamente, no es nada”⁴³. Un bon quadre no podrà ser mai únicament producte del moviment esperitat d’unes mans que no estiguin controlades per l’enteniment i el senderi.

En aquest sentit, per tant, no estic segur que l’opinió de Laureano Bonet sigui la correcta quan diu que Ferrater soluciona l’enfrontament entre la mà i la intel·ligència “a favor de una cierta «sabiduría del instinto»”⁴⁴. Llegint Ferrater sempre he tingut la sensació que el que està fent és proposar la creació artística com un espai de «tensa» disputa entre allò conscient, racional, pensat... i la tendència a deixar-se portar per la irreflexió de l’instint. A

³⁹ Henri Focillon. *La vida de las formas y Elogio de la mano*. Madrid: Xarait Ediciones, 1983, pàg. 71

⁴⁰ *Ibid.*, pàg. 74

⁴¹ *Ibid.*, pàg. 75

⁴² *Sobre pintura*, pàg. 75

⁴³ *Ibid.*, pàg. 221

⁴⁴ Laureano Bonet, “Un cuerpo, o dos: el crimen y las bellas artes”, dins: *Un cuerpo, o dos*, pàg. 199

Ferrater el que li interessa precisament és aquesta «tensió», sap que és un enfrontament que no se soluciona, i que certament «la raó» ha d'ambicionar vèncer categòricament la lluita sabent que mai ho aconseguirà. El que precisament és bo per a la pintura és la «tensió» que sorgeix d'aquesta pugna entre dos components humans irreconciliables, que no poden arribar a pactes agradables i que sempre volen manifestar-se «totalment» però que mai ho aconseguen precisament perquè l'oposat sempre fa acte de presència.

És per això que penso que segurament el propi Ferrater hauria pogut considerar que l'expressió «sabiduría del instinto» és, de fet, un oxímoron. La mà, per ella mateixa, no pot ser «sàvia» perquè l'instint com a tal -i sense la tutela d'un cervell cavil·lant- en Gabriel Ferrater no es pot considerar saviesa. I això efectivament no va en detriment del que proposa Focillon; del fet que les mans poden ser elogiades en tant que veritablement posseeixen aquesta voluntat d'acció i en elles roman, en part, la possibilitat de crear universos concrets (art) i treballar una tècnica. A través de les mans l'home pot entrar en contacte amb la duresa del pensament, i certament poden ser les que imposin la forma o en dibuixin el contorn, però al final sempre estaran al servei de la ment (sent una mica rebels) perquè la causa última -o la intenció primera- en Ferrater sempre ha de provenir d'un judici ponderat.

Afegim només que al postfaci del seu primer llibre de poemes, *Da nuces pueris* (1960) Gabriel havia escrit: “M’agrada la ginebra amb gel, la pintura de Rembrandt, els turmells joves i el silenci”⁴⁵. Rembrandt sempre serà un referent de la bona pintura per Ferrater i potser no és casualitat que Focillon citi el pintor holandès com un dels artistes que ha concedit major atenció a l'estudi de les mans, percebent-ne la seva poderosa virtut i pintant-ne de tot tipus, edat i condició⁴⁶.

Cal dir també que el mateix jutge Ferrán assegura que “ese yanqui es un tramposo razonando”⁴⁷ (l'argumentació pot semblar força interessada i demagògica). Això segurament ens ha de fer dubtar a l'hora d'afirmar que totes les idees que proposa Blunt corresponen amb les idees que defensa Gabriel, i ens obliga a marcar distàncies entre el personatge i el seu creador (ja sabem que Blunt no sap que aquest error de datació ha estat a propòsit, fet que automàticament invalida bona part de la seva tesi). Però, sigui com sigui, queda clar el rerefons ferraterià del fragment i la seva invectiva contra aquella nova (i no tan

⁴⁵ Gabriel Ferrater. *Da nuces pueris*. Barcelona: Empúries, 1987 (també dins: Cabré, *op. cit.*, pàg. 434)

⁴⁶ Bons exemples serien: *La classe d'anatomia del Dr. Nicolaes Tulp* (1632), *Rembrandt com a pastor* (1636), *Betsabé amb la carta de David* (1654) o *Sant Jaume el Major* (1661)

⁴⁷ *Un cuerpo, o dos*, pàg. 114

nova) pintura informalista i «moderna» on, -sempre segons Ferrater- el control intel·lectiu brillava per la seva absència. “Frente a la literatura -cargada de «vejez» cultural- la pintura, por el contrario, es un arte materialista, que nace y se agota en sí mismo”⁴⁸; “Un Joyce o un Pound componen extraños textos, reuniendo palabras de diversas lenguas, para anular así la fuerza cohesiva que posee el habla”⁴⁹, però la paraula, *per se*, ja significa, ja és lògicament coherent encara que sigui descontextualitzada. Si el pintor fa el mateix amb la massa pictòrica, en canvi, la “alteración semántica [es] radical pues los materiales que el pintor (informalista) utiliza carecen del menor contenido concreto, soslayando de este modo el filtro de la razón”⁵⁰.

“¿A dónde miran los pintores?”

Ferrater és conscient que com a crític ha de parlar del present i l’avenir, ha de “intentar descubrir adónde se encamina nuestro tiempo y adivinar en qué parará”⁵¹ però és una obvietat que l’art que defensarà no deixarà mai de ser residual en relació al mercat i a la crítica (i per tant també als museus d’arreu del món) que socialment han reeixit. Podríem dir, com afirma Jordi Ibáñez, que “va prendre un partit equivocat amb relació a l’evolució de l’art en aquest país i no cal dir que a tota la resta del món on es parla d’art i s’hi mercadeja”⁵². Però tampoc s’ha de negar l’evidència que, malgrat s’ha dit que va pecar d’excés de subjectivitat en textos com els de la història de la pintura que li encarregà Barral (Cabré, 2002), Ferrater sempre es va esforçar per emetre judicis lúcids i concisos que li van permetre defensar amb gran destresa les seves teories pictòriques. Un clar exemple d’aquesta perícia i coherència discursiva de Ferrater és la conferència “¿A dónde miran los pintores?” que oferí el desembre de 1954 a l’Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona.

Al postfaci a *Da nubes pueris* que Ferrater escriuria anys més tard, l’autor afirmaria que detestava “les cases on fa fred i les ideologies”⁵³. No és d’estranyar, per tant, que en començar la conferència Gabriel es referís “en primer lugar, a la exigencia que actualmente se formula a menudo de que los artistas se ocupen de expresar en sus obras los

⁴⁸ Bonet, “Un cuerpo, o dos: el crimen y las bellas artes”, pàg. 200

⁴⁹ *Un cuerpo, o dos*, pàg. 109

⁵⁰ Bonet, “Un cuerpo, o dos: el crimen y las bellas artes”, pàg. 198

⁵¹ Gabriel Ferrater, “¿A dónde miran los pintores?”, dins: Cabré, *op. cit.*, pàg. 321

⁵² Ibáñez, *op. cit.*, pàg. 208

⁵³ Ferrater, *Da nubes pueris* (també dins: Cabré, *op. cit.*, pàg. 434)

sentimientos y las ideas que animan a la sociedad”⁵⁴. Començava criticant l’art que se sotmet als desitjos polítics o ideològics de la societat que l’envolta: art cristià a França, art socialista a la URSS... I amb aquest exordi entrem en una de les qüestions fonamentals de la crítica ferrateriana: la seva mirada crítica (i històrica) de la pintura serà sempre una mirada dirigida a Europa, al continent Eurasiàtic si es vol. En cap moment farà referència a l’art que s’estava fent simultàniament a l’altra banda de l’Atlàntic, i podríem dir que aquesta conferència i la invectiva contra l’art ideològic que domina aquest començament són una oportunitat immillorable per fer referència al coetani expressionisme abstracte americà.

Els expressionistes abstractes confiaven “en sus propias experiencias y visiones, que transmitieron al lienzo del modo más directo que conocían. Rehusaron poner límites al contenido emocional de su pintura, por muy indecoroso que fuera, y aceptaron la ambigüedad y la irracionalidad como factores inherentes de la naturaleza humana”⁵⁵ i, en conseqüència, també de l’art (que no deixa de ser una experiència humana). Els membres de l’anomenada Escola de Nova York entenen la pintura com un experiment de formes inacabades, indeterminades, inestables, dinàmiques, obertes, “explotando directamente la expresividad del soporte de la pintura para sugerir la acción personal y creativa del artista, su presencia activa y su temperamento”⁵⁶. Realment se m’acudeixen poques definicions del que pot ser l’activitat artística que quedin més lluny del que Ferrater considerava com a «art seriós». Aquest art d’avantguarda novaiorquès em sembla la manifestació més clara, evident i distinta del que podria ser el concepte d’insensatesa ferrateriana, realment tenia tot el que Ferrater rebutjava i menyspreava, i és curiós, si més no, que Gabriel no l’anomenés -ni en aquesta conferència ni tampoc en els seus articles- quan equiparava l’art abstracte amb el decorativisme o quan parlava d’arts al servei d’ideologies. Hem de creure que aquest silenci és deliberat, perquè és força impensable, per exemple, que el desembre de 1954 Ferrater no tingués constància que dos anys abans el crític Harold Rosenberg s’havia referit a obres de Jackson Pollock, Franz Kline i Willem de Kooning amb el terme «Action Painting» en un dels seus articles a la revista *Art News*⁵⁷. I de fet, hem de suposar que el desdeny ferraterià envers aquesta pintura encara hauria d’haver estat més notable quan anys més tard es descobriria que “el éxito sin precedentes de la vanguardia norteamericana a nivel nacional e internacional no se debió sólo a consideraciones estéticas y estilísticas [...] sino también, y

⁵⁴ *La Vanguardia*, 16.12.1954, dins: Cornudella/Perpinyà, *op. cit.*, pàg. 76

⁵⁵ Irving Sandler. *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid: Alianza, 1996, pàg. 60

⁵⁶ *Ibid.*, pàg. 61

⁵⁷ Cf. Harold Rosenberg. *The American Action Painters*. *Art News*, vol. 51, nº 7, 1952 (també dins: Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*. New York: Horizon Press, 1959, pàg. 33 i s.)

aún más, a la resonancia ideológica del movimiento”⁵⁸. La CIA promocionava en secret a aquells artistes al seu propi país i a l’estranger; “los hombres de la CIA advirtieron y difundieron las cualidades del movimiento pictórico más y mejor que ningún otro actor del mercado, con la principal ayuda del Museo de Arte Moderno de Nueva York, el MOMA, cuyo patronazgo, encabezado por Nelson Rockefeller participó en la operación”⁵⁹. En la seva Guerra Freda (guerra total, també pel que fa a l’hegemonia cultural)⁶⁰ contra la Unió Soviètica, als EEUU els interessava ocupar l’avantguarda de la producció artística mundial amb un art subjectiu, impregnat d’individualisme “y cuyas obras carecían de un mensaje claramente inteligible (frente a las implicaciones sociales del arte dominante en la década de los treinta y las proclamas izquierdistas de la vanguardia vigente, el surrealismo)”⁶¹.

Si l’expressionisme abstracte va agafar el relleu del que seria «l’art modern» va ser, en part, gràcies a l’hegemonia de la crítica de Greenberg i Rosenberg, i a la narració històrica del s. XX defensada i difosa pel MOMA de Nova York que justificava aquella abstracció americana com l’evolució lògica (i el *súmmum*) de «l’art modern». Aquella Escola de NY, per tant, proposava un art impregnat de pretensions polítiques (si no per part dels seus autors, segur que sí dels seus promotors i difusors)⁶², i certament acabaria esdevenint un instrument letal, no només en aquella Guerra Freda cultural, també en la persuasió del món sencer que EEUU era el nou centre de la cultura internacional en detriment de la vella Europa (aquesta pretensió ja havia quedat clara a l’article “On the Fall of Paris” de Rosenberg publicat a la *Partisan Review* l’any 1940⁶³).

Certament quan Ferrater es dedica a la crítica pictòrica gran part d’aquest entramat polític encara estava encobert, però tot i així resulta xocant que decideixi optar pel silenci en relació a un art americà que s’autoerigeix com a receptacle de la modernitat (ni tan sols fa l’esforç de desmuntar-lo, almenys explícitament). En aquest sentit podem concloure que en Ferrater hi ha una certa tendència a no parlar massa de les formes artístiques que no li agraden i que per tant no s’ha d’esforçar en defensar. Ja veurem més endavant que, de fet,

⁵⁸ Serge Guilbaut. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori, 1990, pàg. 14

⁵⁹ Julio Martín Alarcón. *La Guerra Fría cultural, ‘izquierdistas’ contra la URSS* [en línia]. Diario El mundo. 8 de juliol del 2014 <<http://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2014/07/08/53bbca52268e3e70038b4582.html>> [consultat l’1 de maig del 2015]

⁶⁰ Cf. Frances Stonor Saunders. *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Debate, 2001

⁶¹ Alberto López Cuenca. *El perfil ideológico del expresionismo abstracto* [en línia]. Revista de Libros. 1 de març del 2002 <<http://www.revistadelibros.com/articulos/el-expresionismo-abstracto-en-la-politica-de-estados-unidosnote4>> [consultat l’1 de maig del 2015]

⁶² Cf. Francis Frascina. *Pollock and After: The Critical Debate*. New York: Harper & Row, 1985

⁶³ Cf. Harold Rosenberg. *On the Fall of Paris*. Partisan Review 7, 1940. Reimprès amb el títol *The Fall of Paris* a l’edició Harold Rosenberg. *The Tradition of the New*. Chicago: The University of Chicago. Phoenix Edition, 1982

mostrarà una actitud que pot evocar aquest silenci en relació a l'expressionisme abstracte quan decideixi fer-se el sord en el moment que l'avantguarda artística barcelonina de «Dau al seb» piqui a la porta.

Tornant a les idees de les que sí que parla, la segona qüestió interessant que apareix a la conferència “¿A dónde miran los pintores?” és que Ferrater utilitza per primer cop l'expressió «concreció imaginativa» per definir amb un terme de Croce el que creu que ha de fonamentar l'art. En termes cezanians, aquesta concreció es podria definir amb l'exigència que tota obra d'art contingui un tema, un motiu concret⁶⁴. L'art actual, diu Ferrater, és fluix perquè està mancat de tema, de contingut, perquè és un joc banal de formes sense significat -qüestió que segons l'autor ja és una contradicció «a priori» perquè quelcom no pot esdevenir «forma» si no conté significació-. En aquest sentit també veiem que Ferrater veu una connexió necessària entre pintura i poesia; a la seva obra *Technique* (1932) Valéry Larbaud ja havia definit -fent referència a la poesia- les diferències entre el tema genèric (el sentiment o ideologia que sosté l'obra) i el tema específic (l'incident, la concreció, el gest amb què el tema genèric es concreta i es formula). Després d'exemplificar la qüestió amb el poema “L'infinito” de Leopardi veiem que la força suggestiva d'un poema o d'una pintura no es deurà mai al tema genèric i que “esta importancia preeminente del tema específico por encima del tema genérico se da en toda obra de arte”⁶⁵.

Ferrater creu fermament que l'anècdota, el gest imaginatiu, són la base de tot allò que té valor en qualsevol tipus d'expressió artística: la forma. Defensa, per tant, l'obra d'art que es comprèn per ella mateixa i que es rebolca en formes que volen concretar-se: el sentiment o motiu general “no tiene valor más que en la medida en que disparó sobre la anécdota la energía imaginativa [...] Dicho todo esto con términos de T. S. Eliot: lo que tiene valor artístico no es la emoción que la obra expresa, sino el «correlato objetivo» de esta emoción”⁶⁶. De fet serà l'agregació i la coagulació progressiva d'aquests correlats objectius específics el que permetrà tenir nocions de temes generals, i no al revés; no hi ha poemes d'amor (com no hi ha quadres que expressin l'angoixa) sinó concrecions i temes específics que s'aproximen o treballen amb la qüestió (i, al seu torn, la defineixen atorgant-li atributs i particularitats). La major o menor força suggestiva d'una obra d'art sempre dependrà de la

⁶⁴ De fet, com diu J. Julià, “aquest plantejament concorda amb la idea d'art exposada per George W. Friedrich Hegel en les seves *Lliçons sobre l'estètica* (1834), per al qual la imaginació creativa no es limita a revelar «al nostre esperit la raó i l'essència de les coses en un principi o en una concepció general, sinó en una forma concreta i en una realitat individual»” (Jordi Julià. *L'art imaginatiu. Les idees estètiques de Gabriel Ferrater*. Barcelona: IEC, 2007, pàg. 142)

⁶⁵ Ferrater, “¿A dónde miran los pintores?”, pàg. 328

⁶⁶ *Ibid.*

millor o pitjor capacitat de l'artista per relacionar un tema específic amb una forma. Per això Rubens agrada tant a Ferrater, perquè “supo muy bien guardarse de pintar cuadros católicos, así, sin más cualificación; hizo siempre sus cuadros sobre algún tema católico específico” (pàg. 332), i per això li agrada tan poc Courbet, perquè va estar tota la vida buscant temes genèrics que li permetessin suggerir el seu comunisme: “El fracaso de Courbet y el éxito de Rubens en hallar temas que les permitieran expresar sus ideologías respectivas, es muy aleccionador. Rubens tuvo éxito porque supo *aceptar* buenamente determinados temas que excitaban su fantasía; Courbet fracasó porque quiso *inventar* temas acordes con sus opiniones políticas” (pàg. 333).

Sabent això -i tornant a la pintura del seu temps- no costa entendre que Ferrater consideri agosarada -i pedant- la pintura que vol abraçar nocions de generalitat extrema, perquè les obres esdevenen tan vagues (i abstractes) que al final acabaven no essent res; volent abraçar-ho tot acaben perdent el contacte amb el món, acaben perdent per complet la significació i el contingut semàntic; acaben esdevenint, en definitiva, decoració (i per Ferrater això no té res a veure amb el bon art).

“Proponerle a un artista un magnífico tema genérico que no se inserta en ningún tema específico existente y apetecible, es proponerle un zapato sin aperturas, un hermoso ideal tal vez, pero como casi todos los hermosos ideales, una memez” (pàg. 337). Una obra d'art és en la mesura que es fa, el seu tema general no és quelcom que es pugui triar a priori deliberadament, l'art és un procés constructiu constant que es pot abandonar (de fet sempre s'abandona) però que mai es completa. Una pintura -diu Ferrater- es pot definir com l'expressió de l'experiència de la vida que posseeix el seu autor, però “si pensamos que «expresar» equivale a «transmitir» o a «reproducir» algo, si creemos que detrás de la expresión debe hallarse un «contenido» expresado, entonces nos equivocaremos radicalmente al hablar de expresión a propósito de la obra de arte” (pàg. 333). Tota activitat artística no pot voler ser res més que una analogia d'una activitat vital, d'una experiència de la vida que és “informulable, intransmisible, irreprochable, incomunicable” (pàg. 334); segons Gabriel, serà la qualitat d'aquesta activitat analògica el que marcarà la diferència entre el bon i el mal art.

El contingut d'un tema artístic no pot ser deliberat, bàsicament perquè “nuestra experiencia de la vida no es ningún contenido de nuestro pensamiento” (pàg. 333). El bon tema artístic serà, per tant, aquell que simplement permeti a l'artista emprendre el gest de començar a

pintar i, al seu torn, consenteixi que qui pinta es rebotqui “en el agua viva de su experiencia” (pàg. 334); vist així, un bon bodegó que no aspira a ser res més que el que és i el que pot ser, efectivament pot revelar-se com quelcom artísticament il·lusionant i emocionant. Per Ferrater l’art és una manera més d’ordenar el propi pensament, no pot voler ser res més, no es pot demanar a un artista -ni cap artista ho ha de pretendre- que vagi més enllà del que és humà i que deliberadament parli dels «temes» que ens preocupen a tots; aquestes exigències a Gabriel no només li semblen una falsa noció del que és l’art, sinó també del que és, en definitiva, la vida.

El tipus d’art que ell defensa, i la manera amb què ho farà, acabaran essent una lluita aferrissada contra els accessos de les avantguardes i el que ell podria considerar una insensatesa regnant, contra aquesta gent que “les da por defender a grandes voces ciertas ideologías para mi gusto demasiado incluyentes, que pretenden explicar y organizar demasiado. Pero es precisamente en esta megalomanía ideológica donde se revela su insensatez” (pàg. 336).

Un balanç de *Sobre pintura*

Un cop analitzades aquestes tres visions panoràmiques de la teoria estètica de Gabriel Ferrater és hora d’abordar *Sobre pintura*, el recull on es mostra més quantiosament la inclemència ferrateriana envers l’art dominat per l’afany romàntic subjectivista i per les servituds ideològiques. Serà entre aquests articles de crítica pictòrica on veurem un cop més la defensa que farà Ferrater d’un art desvinculat de l’expressivitat de les emocions de l’artista, i, al seu torn, començarem a intuir que aquest mar de fons moral i estètic de joventut l’acompanyarà de per vida i trobarà una traducció acomodada en la seva poesia (que no deixarà mai de ser una cerca constant de formes plàstiques substitutives de les seves emocions íntimes).

Com s’ha dit, *Sobre pintura* comença amb els onze articles que Gabriel publicaria entre 1951 i 1954 a la barcelonesa revista *Laye*, on treballaria conjuntament amb “la plana mayor de la llamada *generación de medio siglo* [o *Escuela de Barcelona*]: J. M. Castellet, Juan Ferraté, Juan Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, Manuel Sacristán, Carlos Barral, Jaime Ferrán y Alfonso Costafreda”⁶⁷. I hem de tenir en compte en tot moment que, com diu Laureano Bonet,

⁶⁷ Bonet, *Gabriel Ferrater: entre el arte y la literatura*, pàg. 9

“esta interpretación de la pintura hilvanada por Gabriel Ferrater casa en su mayor parte con las reflexiones sobre el hecho literario que -en la misma *Laye*- desarrollan su hermano Juan, Sacristán, Castellet y Barral, lo cual demuestra una vez más la existencia en nuestro grupo de unos anhelos comunes sin apenas fisuras entre sí”⁶⁸.

Durant aquells anys Gabriel també freqüentaria el cercle de pintors format per Ràfols-Casamada, Maria Girona, Palà, Gusils... que es reunien en l'anomenat grup d'«Els vuit» (Cabrè, 2002) i que seria el contrapunt artístic del «Dau al set» format per Cuixart, Ponç, Brossa, Tàpies... De fet, si fem l'interessantíssim exercici d'analitzar l'índex onomàstic de *Sobre pintura* ben aviat ens adonem que no és que Ferrater utilitzi els seus articles per criticar la pintura d'aquest grup d'avantguarda artística de postguerra, sinó que simplement els obvia, els silencia, fa com si no existissin. Cuixart i Ponç no apareixen enlloc i en l'article de la “III Bienal Hispano-Americana de Arte” que Gabriel va escriure per *Índice de Artes y Letras* l'octubre de 1955 es veu obligat a citar Tàpies, però tan sols servirà per fer una exhibició d'ironia ferrateriana: “sin que deba entenderse por ello que sus abstracciones, muy decorativas, carezcan de interés Antonio Tàpies presenta unas telas, o pinturas si se quiere, embrionarias, elementales, sin forma ni color, en las que el azar es el principal agente de su resultado, que han producido tremendos desasosiegos en los espectadores de los domingos por la mañana”⁶⁹. En canvi, Ràfols-Casamada i Maria Girona apareixen en diverses ocasions i segurament no és agosarat dir que José Maria de Martín és citat i referit desproporcionadament. No és d'estranyar que en la seva *Memòria Personal* Tàpies reconegués “les enrabiades que ja havia tingut quan veia, per exemple, els articles laudatoris a un Miquel Villà fets per Gabriel Ferrater a la revista *Laye*, [...] la pintura del qual aleshores a mi em semblava la d'un pintor molt tradicional guarnit de «modern»; o els ditirambes que dedicava a Benjamín Palencia, llavors en ple retrocés; o al pintor De Martín, que era el dibuixant oficial de la revista”⁷⁰.

Sigui com sigui, tenim prou motius per pensar que la pintura que proposava Tàpies va acabar imposant-se -i segueix imposant-se-, a l'art que defensava Ferrater. Un bon exemple el podem veure a la *Història de l'art català. L'època de les avantguardes 1917-1970* publicat només un parell d'anys després de *Sobre pintura* però on Ferrater només hi és citat un cop amb motiu de l'article de la “III Bienal Hispano-Americana de Arte”. Miralles, ben lluny del que

⁶⁸ Bonet, Laureano. *La revista Laye. Estudio y antología*. Barcelona: Edicions 62, 1988, pàg. 92

⁶⁹ *Sobre pintura*, pàg. 147 i s.

⁷⁰ Antoni Tàpies. *Memòria personal*. Barcelona: Ed. Crítica, 1977, pàg. 313 (també dins: Bonet, *Gabriel Ferrater: entre el arte y la literatura*, pàg. 11)

podem llegir a l'article publicat a *Índice de Artes y Letras*, presenta aquella Bial com “el triomf de les tendències abstractes, la seva acceptació oficial”⁷¹, i sustenta aquesta afirmació sobretot a partir dels bons comentaris que J. E. Cirlot va fer a la vintena de pintors de l'exposició que conreaven l'abstracció (el mateix Cirlot atorgaria a Tàpies, a partir de llavors, el títol de “jove mestre que tenia la representació «oficial» d'aquest art a Espanya”⁷²). Miralles ens acaba recordant que, efectivament, “encara que en l'actualitat tothom accepta la importància de l'aportació a aquella mostra d'A. Tàpies”⁷³ en aquella ocasió va ser silenciada (i incomprès) per homes com Gabriel Ferrater.

Una reproducció del quadre *Tres nus en el bosc* (1915) de Joaquim Sunyer il·lustra la portada de *Sobre pintura*, i precisament el primer article del volum “Sunyer rodeado de silencio. ¿Vuelta a Taine?” està dedicat a l'artista de Sitges i es pot llegir com un autèntic manifest del que vindrà: pintar a Barcelona és plorar -assegura Ferrater-, i ho demostra el fet que es faci una exposició de Sunyer i ningú s'hagi commogut malgrat que “Sunyer, por el simple hecho de su perfección, es ya una norma, y puede abastecer de principios al más desgarrado pauperismo crítico”⁷⁴. Que “las obras que nos parecen dignas de estima y comentario”⁷⁵ romanguin rodejades de silenci és la mostra definitiva de la “oquedad de la vida intelectual española”⁷⁶.

En aquest primer article Ferrater ens introdueix a la idea de com creu que s'ha d'encarar una obra pictòrica: “la verdadera comprensión de una obra se puede obtener, por modo paradójico, partiendo de su ausencia, y rehaciendo uno a uno los gestos de su creación, imitándolos con el más abnegado mimetismo”⁷⁷. Com diu Jordi Julià, quan en aquests articles de crítica pictòrica Ferrater “ens diu que cal ser imitatiu i reproduir el gest, el mena la voluntat d'intentar reconstruir la manera que prenen els materials dins el quadre, que és el reflex d'una realitat imaginativa del pintor”⁷⁸. Però el que es valora i s'interpreta sempre és el quadre, i s'ha d'oblidar qualsevol sentit ulterior o translàtic. No ens ha de sorprendre, per tant, que en aquest primer article Ferrater s'erigeixi en contra de l'historicisme i intenti “rescatar la pintura del relat historicista [...] [per] privilegiar una raó pictòrica damunt una

⁷¹ Francesc Miralles. *Història de l'art català. L'època de les avantguardes 1917-1970* (vol. VIII). Barcelona: Edicions 62, 1983, pàg. 263

⁷² *Ibid.*, pàg. 263 i s.

⁷³ *Ibid.*, pàg. 264

⁷⁴ *Sobre pintura*, pàg. 11

⁷⁵ *Ibid.*, pàg. 12

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Julià, *L'art imaginatiu. Les idees estètiques de Gabriel Ferrater*, pàg. 106

raó històrica aliena a la naturalesa pròpia del fet de pintar o gaudir davant una pintura”⁷⁹. A més, si diem que aquest text és una declaració d'intencions és perquè Ferrater utilitza irònicament l'expressió «¿Vuelta a Taine?» per defensar per primer cop una crítica formalista de la pintura en contraposició precisament a Hippolyte Taine, que havia intentat descobrir les claus genètiques d'una obra artística a partir del temperament i la psicologia del seu autor.

Veiem ja, doncs, que de bon inici Ferrater edificarà aquest cos crític reclòs en idees preconcebudes del que considera que ha de ser el «bon art» i la «bona crítica», però que això no anirà en detriment de l'exhibició d'una “crítica de arte rigurosa, incluso científica, que superaba la arbitraria brillantez de lo intuitivo”⁸⁰. És interessant tenir en compte que, en efecte, Gabriel acabaria plantejant la possibilitat que la crítica d'art es convertís en una ciència -que necessitava trobar expressions, verbs i substantius comuns i compartits per tots els crítics- amb la intenció que s'allunyés de l'ambigüitat i la intuïció que la caracteritzaven. Ens ho explicarà clarament a l'article incomplet “Sobre la posibilidad de una crítica de arte” (*Laye* 23), on, com diu Laureano Bonet, el nostre autor insisteix que l'edificació d'aquesta crítica científica s'ha de basar en “la construcción de un lenguaje crítico estable y preciso, válido para todo el ámbito de la teoría pictórica, y no simple discurso individualizado”⁸¹.

Alguns dels deu articles de *Laye* que seguiran aquest primer article són cròniques d'exposicions de Maria Girona i Jaime Mercadé, Ràfols Casamada, J. A. Roda, Gonzalo Lindín... d'altres són més aviat estudis sobre la pintura de Rafael Zabaleta, Benjamín Palencia o l'extens anàlisi de l'obra del seu amic José Maria de Martín. La majoria d'articles coincideixen en el fet que estan a mig camí entre les digressions estètiques i la ressenya noticiosa. A aquests escrits caldria afegir-hi la l'elucubració que porta per títol “Preludios” i que té com a pretext l'inici del curs 1951-1952, la crònica de l'exposició de primitius mediterranis i l'article inacabat “Sobre la posibilidad de una crítica de arte” que ja hem citat⁸². A continuació, intentarem acabar d'analitzar els elements clau de l'estètica ferrateriana a partir de la lectura transversal d'aquests textos. El lector atent notarà que de

⁷⁹ Ibáñez, *op. cit.*, pàg. 217

⁸⁰ Bonet, *Gabriel Ferrater: entre el arte y la literatura*, pàg. 10

⁸¹ *Ibid.*, pàg. 49

⁸² Aquests són els articles estrictament de crítica pictòrica que Ferrater escriuria per *Laye*. Tot i així, hem de tenir en compte que també escriuria per a la mateixa revista cinc ressenyes dels llibres: *Cézanne et l'expression de l'espace*, Liliane Guerry (1950) / *Ingres* (1949) / *Traité de la figure*, André Lhote (1950) / *An outline of European architecture*, Nikolaus Pevsner (1951) / *L'aventura de l'art contemporani*, Francesc Serra (1953)

fet el que aquí farem serà treballar amb el forn de les idees i els principis embrionaris que més tard o coetàniament traspuarien a “La estética de Manolo”, *Un cuerpo, o dos* i sobretot a “¿A dónde miran los pintores?” on “Gabriel Ferrater -al lado de Manuel Sacristán, E. P. De las Heras, J. M. Castellet y José Casanovas- ofrecería una conferencia relacionada con su actividad de crítico de las artes plásticas en la ya clausurada *Laye*”⁸³.

Lluny de creure en el geni il·luminat, Ferrater entén que “todo, en arte, es técnica”⁸⁴ i, com diu Laureano Bonet a *La revista Laye. Estudio y antología*, “esta técnica entrañará [...] una paciente actividad racionalizadora que muy poco tiene en común con cualquier fogonazo intuitivo”⁸⁵. Mitjançant el seu gest tècnic i la pacient mutació de la «matèria pictòrica» en «forma pictòrica» l’artista-artesà ha de voler construir un «misteri» que ha de ser desxifrat (s’intueix clarament aquí la influència d’Ortega i Gasset; allò que en el *Papeles sobre Velázquez y Goya* de Gasset és «jeroglífic»⁸⁶, en Ferrater és «misteri»). I el crític artístic -seguint amb la influència del filòsof madrileny- ha d’entendre i desxifrar els «misteris» amagats analitzant únicament allò que el quadre és física i tangiblement, com un text plàstic objectual, desvinculat de servilismes anecdòtics o literaris: “el contemplador debe eludir toda explicación ideológica y ha de supeditarse, por el contrario, a su orografía plástica, descubriendo en ella los diversos signos expresivos”⁸⁷. A l’article “Exposición de Ràfols Casamada” (*Laye*, 14) Gabriel faria evident aquesta defensa formalista de la pintura: “el pensamiento del pintor [...] consiste sólo en la organización de los elementos formales que componen el lienzo. El pintor no inventa, ordena. «Todo en arte es composición», decía Bonnard”⁸⁸. L’ordre esdevindrà el gran requisit, “i la inexpressivitat, o l’antiexpressionisme constitueix la primera i fonamental conseqüència d’aquest requisit”⁸⁹, ja veurem més endavant que en Ferrater aquesta clàssica noció d’expressionisme serà reinterpretada.

En aquell mateix número de la revista, Ferrater també publicaria la ressenya del llibre *Cézanne et l’expression de l’espace* de Liliane Guerry, obra que “pretende realizar un análisis formal (es decir, un análisis auténtico) de la obra del gran maestro de Aix”⁹⁰. Al llarg de tot *Sobre pintura* veiem que a Ferrater no li interessa tot allò que pugui anar més enllà de la

⁸³ Bonet, *Gabriel Ferrater: entre el arte y la literatura*, pàg. 123

⁸⁴ *Sobre pintura*, pàg. 18

⁸⁵ Bonet, *La revista Laye. Estudio y antología*, pàg. 89

⁸⁶ “La delicia de la pintura es sernos perpetuo jeroglífico frente al cual vivimos constantemente en una faena de interpretación” (Ortega y Gasset, José. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid: Revista de Occidente, 1950, pàg. 22)

⁸⁷ Bonet, *Gabriel Ferrater: entre el arte y la literatura*, pàg. 39

⁸⁸ *Sobre pintura*, pàg. 21

⁸⁹ Ibáñez, *op. cit.*, pàg. 224

⁹⁰ *Sobre pintura*, pàg. 417

pròpia tela; defensa que “el artista tiene que *hacer*, no *decir nada*”⁹¹ i que els únics problemes pels quals el pintor pot ser jutjat (i valorat) són de caire formal (tècnics). No té sentit, per tant, fer una crítica pictòrica que no sigui formalista. Com hem avançat, veiem que l’artista efectivament té coses a dir, però qui ha de parlar no és el seu context vital ni els seus objectius «a priori», sinó un quadre que no deixa de ser el fruit dels pactes que resulten de les («tenses») relacions entre la subjectivitat del pintor i els elements plàstics matèrics (Bonet, 1983). Així, l’artista té l’obligació d’ordenar un sistema disciplinat i d’imposar una jerarquia a aquests medis o «constituents formals del quadre» però “es preciso no olvidar que, con la pintura nos hallamos ante un arte plástico, *manual*, y Ferrater destaca en todo momento el peso germinal del «instinto de fango» que poseen los «medios expresivos»⁹², la seva voluntat de ser «pintura».

Certament aquesta defensa ferrateriana de la crítica formalista ens pot fer pensar en la conferència “El origen de la obra de arte” que Martin Heidegger va oferir l’any 1935 a la Universitat de Friburg -i que Bonet conjectura que Ferrater, dominador de la llengua alemanya, hauria pogut conèixer-. En aquella conferència Heidegger proposa quelcom que ressona a la mateixa tradició formalista quan diu que “justamente cuando es desconocido el artista, el proceso y las circunstancias en que nació la obra, resalta desde la obra y en su mayor pureza ese empuje, ese «que es» del ser-creación”⁹³. Diríem que Ferrater coincideix amb Heidegger en l’intent de voler distanciar l’artista de l’obra que aquest produeix, però és probable que Gabriel veiés la necessitat d’establir aquesta distància sense haver llegit a Heidegger, almenys en l’època en què es dedicava a la pintura. Sigui com sigui, en Gabriel Ferrater la figura de l’artista es desintegra, és un «buit», un «forat», ja que l’únic que és vàlid en el seu quefer és la seva acció, el seu pintar. De fet, quan més amunt parlàvem d’aquella voluntat d’estructurar una crítica científica en part era amb aquesta finalitat, perquè “una crítica científica abordará el estudio de los artistas individuales *desde arriba*, considerándolos como puntos de aplicación, no mayormente definidos, de fuerzas que existen con independencia de ellos; no podrá verlos como manantiales o centros de creación o de expresión individual”⁹⁴.

Tanmateix, amb aquestes paraules no hauríem de concloure que Ferrater està executant la figura del pintor davant nostre perquè, com veurem tot seguit, reconeix que en un quadre

⁹¹ *Ibid.*, pàg. 64

⁹² Bonet, *La revista Laye. Estudio y antología*, pàg. 90

⁹³ Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, dins: Martin Heidegger. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978, pàg. 102 (també dins: Bonet, *Gabriel Ferrater: entre el arte y la literatura*, pàg. 87)

⁹⁴ *Sobre pintura*, pàg. 109

s'hi filtren elements subjectius que tenen a veure amb «l'experiència de vida» que suposa pintar-lo. En els seus escrits més aviat s'albira el gest simbòlic de voler fer caure l'artista del pedestal; és un intent, al capdavant, de suspendre el personalisme i l'estatus intel·lectual, estètic i fins i tot metafísic que la crítica tradicional havia atorgat a la figura de l'artista. Així doncs, no ens ha d'estranyar que, quan Ferrater encari els escrits de pintura espanyola contemporània que li encarregà Seix Barral i parli sobre Picasso, s'olori un cert intent de «dessacralitzar» la seva feina i l'aura que socialment se li atribuïa, ja en vida. I crec que seria un error que d'aquí se'n deduís un menyspreu a la pintura i al quefer pictòric, al contrari, Ferrater estima profundament la feina dels pintors i per aquest motiu vol respectar-la no atribuint-li propietats divines o salvadores que en definitiva acabarien desembocant en desencisos i decepcions.

Els problemes del pintor no consistiran en atènyer una «bellesa», una *mimesis* o una imatge més o menys fidel del món visible; l'autèntic problema del pintor raurà en el fet d'assumir aquesta «tensió» entre la voluntat de la línia de voler ser tan sols línia, del pigment de no voler ser res més que pigment o la taca de no ser res més que extensió pictòrica en superfície i la voluntat de l'artista de narrar en el quadre “un trozo de su vida -de su vida profunda, que es puro ritmo, en el que no importan los contenidos sentimentales o psicológicos-”.

I cal recordar -com hem vist amb l'oposició Rubens-Courbet o amb la pintura abstracta que vol abraçar temàtiques que superen la pròpia pintura- que aquest ritme vital, que efectivament els bons quadres poden manifestar, no és quelcom que pugui ser determinat «a priori» ni tampoc quelcom que sigui exclusiu de determinats temes o motius. L'artista no és tan especial o genial, aquest ritme vital és quelcom que el pintor només pot revelar pintant, perquè “las ideas no acuden a la mente porque uno apoya la barbilla en el puño y se ponga a cavilar. Hay que entregarse a una acción, sin reservas ni segundas intenciones; porque la verdad se crea, no se descubre”⁹⁵. Ferrater, en un sentit que ens podria fer pensar en la tècnica assagística de Montaigne, entén la tela com el recipient processual on les veritats expressives es van creant a mesura que es pinta; el quadre esdevé la prova irrefutable de l'existència d'aquestes tensions, d'aquests avenços, aquests dubtes, aquests acords entre el pintor i els materials que utilitza. Com diu Bonet, “frente a la «pasividad» creadora adivinamos aquí, ciertamente, una de las más personales aportaciones de nuestro autor: la *movilidad cualitativa* o la sucesiva, intrincada, «fabricación» constituida por el trabajo

⁹⁵ *Ibid.*, pàg. 425

artístico”⁹⁶. Ferrater està convençut que la creació artística s’ha d’entendre com a *praxis* o treball, com un procés de fabricació, un acte d’acumulació d’elements plàstics constantment dinàmic i actiu. No existeix la pintura -dirà- sinó «el pintar».

En definitiva, podríem dir que Gabriel entén el pintor com l’organitzador de les formes expressives (dibuix, línia, color, clarobscur...) i que per tant les obres que li agraden són aquelles que fan manifesta aquesta «tensió» entre la gestió dels elements plàstics i l’expressió subjectiva de l’autor. Se sentirà atret pels quadres que es mostren com a processos, com a testimonis inacabats d’aquesta pugna sempiterna. I per Ferrater, Cézanne és l’exemple paradigmàtic d’aquest tipus de pintura, perquè, com diu L. Guerry, “cuando este pintor del siglo XIX planta su caballete, recomienza toda la pintura. Como no aceptó ninguna solución hecha de antemano, los problemas eternos se le plantean en todo su vigor”⁹⁷. Cézanne “es el que pinta. El que lleva en sí toda la pintura”⁹⁸ -dirà Ferrater-.

Dit això, hem de tenir en compte que l’ús dels conceptes «expressió de l’artista» o «expressivitat» són força foscos en Ferrater, no perquè ell no s’esforci en definir-los, més aviat pels significats que actualment arrosseguen aquests termes. L’acte de creació artística consistirà en l’eterna cerca d’una expressivitat que Ferrater entén com a “«dramática movilidad»”⁹⁹, ja que l’artista lluita contra la matèria i a partir d’ella. Hem d’intentar allunyar la idea d’«expressionisme» del sentit que tradicionalment comprèn. El mateix Gabriel intenta aclarir-ho en el següent passatge de l’article dedicat al seu amic José Maria de Martín (*Laye 22 i 23*):

“La expresividad es, propiamente, la huella de la resistencia del artista a las solicitudes de lo dado: la dramática movilidad que impera en una obra deslastrada de todo elemento de gravedad. En este sentido, la obra moderna es, no precisamente difícil de entender, sino más bien incomprensible; su expresividad es interna, no alusiva. (Por desgracia, el término expresión y sus parientes -sobre todo el derivado expresionismo- se usan generalmente para connotar algo radicalmente opuesto al sentido que aquí queremos darles [...] Pero no se nos ocurren otros mejores)”¹⁰⁰.

La bona pintura és un art «expressiu» en termes formals, materials, tècnics; és una expressivitat desposseïda de tota referència ideològica, vital o anecdòtica que quedi fora de

⁹⁶ Bonet, *Gabriel Ferrater: entre el arte y la literatura*, pàg. 37

⁹⁷ Liliane Guerry. *Cézanne y la expresión del espacio*. Buenos Aires: Assandri, 1959, pàg. 29

⁹⁸ *Sobre pintura*, pàg. 418

⁹⁹ *Ibid.*, pàg. 71

¹⁰⁰ *Ibid.*, pàg. 70 i s.

la pintura: “la expresividad de un texto plástico es inmanente a éste y en la tensa movilidad del entramado formal de masas, colores, líneas, bullen ya unas determinadas «respuestas» semiológicas que el espectador deberá descifrar con su ejercicio contemplativo”¹⁰¹. I els artistes no han de pretendre -i consegüentment mai se’ls pot exigir- trobar la panacea ni resoldre cap problema existencial, al contrari, han de tenir l’ambició de complicar-se la vida plantejant-se nous problemes pictòrics “que les permetan olvidar las soluciones halladas por sus predecesores, e infundir una nueva vitalidad a su afán expresivo”¹⁰². Però res més, Ferrater creu que és pintor qui pinta, i que el fet de «jugar» amb colors sobre una tela no s’ha de relacionar amb l’aura que sovint es crea al voltant dels artistes. En Ferrater dedicar-se a la pintura és un ofici humil, en cap cas va vinculat a una gran personalitat que és digna de trobar solucions artístiques als nostres problemes mundans o capaç de proposar inquietuds vitals inexplorades.

Els articles “Miquel Villà”¹⁰³ i “La pintura de Gonzalo Lindín” (*Laye*, 17) ens serveixen per concretar una mica més la pintura per la qual aposta Ferrater. En aquests escrits Gabriel es torna mostrar partidari d’entendre el quadre com a «forma», com un objecte autònom que deriva d’ell mateix, amb lleis pròpies, encaminades a assolir una «tensa» cohesió entre l’expressivitat dels diferents elements plàstics. Però més enllà d’aquest formalisme que anirà traspuant en tota la crítica, aquests articles destaquen sobretot perquè en ells Ferrater es mostra clarament contrari al concepte clàssic de realitat i edifica una invectiva contra la figuració naturalista. Certament la posició de Gabriel Ferrater pot semblar conservadora en el sentit que confiarà ben poc en les aportacions a la pintura de les avantguardes artístiques i sempre mostrarà una actitud hostil en relació a l’abstracció pura per la que han apostat bona part dels pintors del s. XX. Però seria un error pensar que Gabriel no està a favor d’una «modernitat pictòrica» i que en ple s. XX aposta per una pintura purament mimètica o academicista. Res més lluny d’això, Gabriel creu que “el virtuosismo imitativo es hoy uno de los irrisorios orgullos de muchas formas de mediocridad pictórica”¹⁰⁴. Així doncs, veiem que l’expressivitat plàstica que exigeix Ferrater es manifesta en formes que es volen

¹⁰¹ Bonet, *Gabriel Ferrater: entre el arte y la literatura*, pàg. 110

¹⁰² *Sobre pintura*, pàg. 75

¹⁰³ Una primera versió d’aquest article es publicaria dividit en els números 17 i 18 de *Laye* amb el nom de “Aproximaciones a la pintura de Miquel Villà”, però després de sotmetre l’escrit a importants correccions Gabriel Ferrater el titularia “Miquel Villà” amb la intenció d’incloure’l a la història de la pintura espanyola contemporània que Seix Barral li havia encarregat pels volts de 1954. A *Sobre pintura* Joan Ferraté hi va incloure l’última versió de l’article, és per això que es pot trobar a la secció II, “Capítulos de un libro sobre pintura española contemporánea”

¹⁰⁴ *Sobre pintura*, pàg. 336

concretar i que parteixen del món però -i sense oblidar aquesta necessitat que tenen les formes d'al·ludir a la realitat- arriba un punt en què l'autor accepta que “una más poderosa expresividad [...] no conlleva un mayor figurativismo sino que, aunque parezca paradójico, entraña una superior autonomía de las formas plásticas ante los modelos «exteriores» a la propia pintura”¹⁰⁵.

Jo em decantaria per creure que Ferrater està a favor d'una «figuració deformativa» -o un «figurativisme no-realista», per utilitzar paraules de Cabré- que engendri caràcter als objectes, que tingui l'ambició d'expressar potenciant totes les possibilitats dels elements plàstics, com feien pintors com Sunyer, Villà, Blanchard, J. M. de Martín... que tenien “la ambición de agotar la plasticidad del objeto, de estrujarlo sin renunciaciones; empeño, por cierto, más generoso que el de los pintores que recurren al acreditado léxico «realista», con lo que no desconciertan a nadie, pero a nadie conmueven”¹⁰⁶.

Si Sunyer agrada tant a Ferrater és precisament perquè “la segura claridad de sus formas traduce la honestidad de un espíritu consagrado [...] a ir dotando de sentido -o sea precisamente de forma, porque éste es el sentido de la pintura- a la realidad que más fuertemente sentía, que requería de él una más intensa participación cordial”¹⁰⁷. Però potser per entendre més clarament la relació que creu que el pintor ha de tenir amb el món només cal analitzar els exercicis de dibuix i pintura que Ferrater va dur a terme a la casa familiar Mas Picarany a finals dels anys 40'. Podríem dir que, com la pintura de José María de Martín, aquelles obres s'acosten a un «postcubisme figuratiu» -per tornar a utilitzar un terme emprat per M^a Ángeles Cabré-. És una pintura que mira de reüll a Cézanne, post-cezarianiana si es vol, amb referències explícites a la «realitat» però amb clares distorsions.

Com que el pintor no pot ni ha de traspassar els límits de la pintura, per Ferrater la qüestió del realisme s'ha de reduir a extreure de la realitat tot allò que permeti oferir el màxim de riquesa pictòrica. Gabriel, per tant, està a favor de la «invenció formal», precisament perquè aquesta ha permès l'autonomia del quadre, ha permès entendre la pintura com una realitat diferenciada amb les seves pròpies lleis, i això és en definitiva el que Gabriel defensa. Però també hem de tenir en compte que aquesta «invenció formal» té uns límits, i els límits són precisament que no sigui informe, «que tingui forma»; si li agrada més María Blanchard que el Picasso més immergit en el cubisme analític de volts de 1911 és precisament perquè “parece como si, por rara excepción entre los pintores modernos, María Blanchard no

¹⁰⁵ Bonet, *Gabriel Ferrater: entre el arte y la literatura*, pàg. 111

¹⁰⁶ *Sobre pintura*, pàg. 39

¹⁰⁷ *Ibid.*, pàg. 250

estuviera empeñada en suprimir aspectos del mundo para facilitar su acto de invención formal”¹⁰⁸. I si, com veiem al capítol dedicat a “Miquel Villà” que Ferrater va escriure pel llibre de pintura contemporània espanyola, el nostre autor confia en la projecció artística del pintor barceloní és perquè aquest ofereix un art que es pot definir com a figuratiu i realista; però són un realisme i una figuració que no tenen l’afany de duplicar la realitat, que no mostren “la tendencia plástico-arquitectónica y antipictórica del Renacimiento”¹⁰⁹. És un art que té com a primer model el món però que no té la intenció de ser res més que pintura, que parteix de la realitat amb la finalitat de

“someter a los medios de expresión a una exigencia que les obligará a rendir más de lo que harían las exigencias puramente ornamentales; significa en una palabra, introducir en el cuadro una tensión total (su referencia a la realidad), que enriquece y comunica dramatismo a las tensiones internas, nacidas de las relaciones y contrastes entre sus diversos elementos formales”¹¹⁰

Veiem que Gabriel confia en la pintura figurativa i realista (que no mimètica) perquè considera que ofereix al pintor més (i millors) possibilitats d’expressió, sempre -i és important- que els pactes entre la mà i el cervell de l’artista tinguin en compte i sàpiguen tractar amb les propietats intrínseques dels elements plàstics, la voluntat que tenen aquests mitjans d’expressió de no ser res més que pintura. Quan el pintor cau en l’error de no permetre que les forces latents dels elements plàstics es manifestin “su arte pierde de nuevo la complejidad, sin conservar siquiera la aptitud para el frescor imaginativo y sensible que posee el puro decorador”¹¹¹.

Estem parlant, per tant, d’una pintura que, com sovint passa, conté elements d’abstracció i codificació formal, però Ferrater acceptarà que els pintors que li agraden siguin definits com a realistes precisament perquè creu que aquest «partir» de la realitat afavoreix a enriquir la «tensió» (que tota bona obra ha de contenir) entre els ritmes vitals de l’artista i la matèria amb què treballa. En aquest sentit, podríem dir que el seu corpus estètic s’allunya tant dels plantejaments romàntics com d’un desmesurat racionalisme. Ferrater observa lúcidament que en aquest «tens» enfrontament hi participen parts oposades i a la vegada complementàries: per una banda allò físic, sensitiu, irracional, i, per l’altra, allò intel·lectiu o racional. Ja sabem que no creu en una pintura lliurada a l’instint, fortuïta o indeliberada, i

¹⁰⁸ *Ibid.*, pàg. 328

¹⁰⁹ *Ibid.*, pàg. 342

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*, 343

hem explicat que proposa la tècnica com a element clau d'un art que ha de ser -tornem a utilitzar paraules que ja ens sonen- ordenat, sensat, cerebral, racional... Però tampoc podem dir que estigui proposant un art absolutament fred i calculador perquè d'alguna manera Ferrater és conscient que en l'acte de pintar irremediablement es fan presents elements no voluntàriament mentals. Com diu Laureano Bonet, -i ara sí que coincidim amb ell- l'aforisme «drama tècnic» resumeix molt bé aquesta idea; dos termes que ens poden semblar recíprocament hostils en tant que la fredor de la intel·ligència racional sembla poc conciliable amb “los ingredientes no mentales -calor intuitivo, el azar como difícil aliado, la materia estimuladora y represora, el sensorialismo- que entraña el término *drama*”¹¹². Però la pintura necessita aquesta conflictivitat perenne del treball artístic, “cuya movilidad cualitativa surge así, se alimenta, de estas tensiones a la par hirientes y enriquecedoras”¹¹³.

Alcalá, Índice de Artes y Letras i *El Diario de Barcelona* també contenen part del pensament crític que Ferrater va escriure. Davant la impossibilitat de comentar amb escrupolosa profunditat aquests textos direm que són precisament les idees presentades més amunt les que permeten a Gabriel Ferrater poder emetre els judicis de valor que contenen aquests escrits. Així, en l'article “De la pintura catalana actual” (*Alcalá*, 22) ens trobem amb afirmacions com que “Joaquín Sunyer, Jaime Mercadé, Miquel Villá. Son (y no vamos a motivar nuestra afirmación) tres grandes pintores, y a ellos se reduce la única posible tradición de pintura catalana”¹¹⁴. En el mateix article, no ens ha d'estranyar que a l'hora de citar els joves pintors catalans anomeni a Ramon Rogent, Jordi Mercadé, Ràfols Casamada¹¹⁵, J. M. de Martín, García-Llort, Maria Girona... ignorant a consciència homes que, com Tàpies, Ponç o Cuixart, havien optat per un tipus de pintura que -com ja hem vist- quan Ferrater es digni a citar catalogarà cínicament d'«abstraccions molt decoratives». Entre 1954 i 1955 Ferrater treballarà pel *Diario de Barcelona* fent al voltant d'una trentena de breus ressenyes d'exposicions on apareixen actituds que ens han de ser familiars. La importància de la tècnica en el fet artístic apareix ja en la primera «gacetilla de arte» dedicada a “Manuel Rocamora, en la Librería Argos” quan l'articulista assegura que les aquarel·les i gravats de Rocamora “muestran en su autor una loable ambición técnica (al fin y al cabo, la mejor ambición de que puede ser presa un artista)”¹¹⁶. L'article dedicat a

¹¹² Bonet, *Gabriel Ferrater: entre el arte y la literatura*, pàg. 52

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Sobre pintura*, pàg. 121

¹¹⁵ En aquells anys evidentment encara no s'havia endinsat en la pintura abstracta, si ho hagués fet no cal dir que no hauria estat en aquesta llista

¹¹⁶ *Sobre pintura*, pàg. 151

“Ramón Cortés, en La Pinacoteca” li serveix a Ferrater per recordar-nos que, “no creyendo que, en arte, la originalidad posea el exagerado valor que nuestro tiempo se empeña en atribuirle”¹¹⁷, es pot gaudir de la pintura que aporta solucions expressives noves a camins ja recorreguts anteriorment. Tampoc faltará la defensa d’una pintura que «parteixi» del món i que faci al·lusions al motiu que l’ha inspirat: en són exemples l’article “Jordi Curós, en Galerías Syria” on Ferrater recorda que “toda invención formal, incluso la más deformadora, tiene que tener su punto de partida en una sensación visual y no en un concepto o una emoción literaria”¹¹⁸ i sobretot el ja recurrent article de lloança al seu amic J. M. de Martín, que serà definit com un pintor que deriva del cubisme però que “no le interesa ya exagerar, con la agresividad y el asomo de pedantería de los primeros cubistas, la autonomía de sus invenciones formales respecto a los motivos naturales que las han sugerido”¹¹⁹.

Tant als articles de crítica pictòrica de *Laye* com als que acabem de citar, veiem que Ferrater, més enllà de ser descriptiu, fa un esforç per emetre judicis de valor. Dient això contradiem a Félix de Azúa quan al seu capítol de *Gabriel Ferrater, ‘in memoriam’* afirma que la crítica científica a la que aspira Ferrater suprimeix els judicis de valor i la referència a la qualitat de les obres. De tota manera, la veritat és que encara que Ferrater digui humorísticament que “el único juicio de calidad que puede admitirse en un crítico es la exacta tasación del precio del cuadro”¹²⁰ a tot *Sobre pintura* hi he trobat el que jo entenc per valoracions, i sovint radicals, rotundes; a Ferrater no li fa por parlar de quadres «bons» i quadres «dolents». Això sí, sempre intenta justificar les seves consideracions elaborant un discurs coherent amb la seva idea d’art, un art entès com a formalisme, “com a treball i no com a il·luminació, d’atenció sobre els mitjans, tensions i funcions materials del sistema, i de rebuig envers les aprehensions espirituals, impressionistes, psicològiques, literàries i didàctiques de l’art”¹²¹. Tot seguit veurem que aquesta tendència s’allarga als capítols del llibre sobre pintura espanyola contemporània que havia d’escriure per a Seix Barral. Segurament allò que en els articles de crítica pictòrica era un elogi perquè Ferrater no oblida que com a crític havia “d’ajudar al públic a formar-se una idea ràpida sobre la qualitat de

¹¹⁷ *Ibid.*, pàg. 152

¹¹⁸ *Ibid.*, pàg. 168

¹¹⁹ *Ibid.*, pàg. 166

¹²⁰ Félix de Azúa, “Sobre Ferrater sobre pintura”, dins: Oller/Subirana, *op. cit.*, pàg. 351

¹²¹ Núria Perpinyà. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Ed. Empúries, 1997, pàg. 222

l'obra pictòrica»¹²², ara es podria convertir en un retret. Com diu Cabré, “de haberla acabado, tal vez hubiera pecado de un exceso de subjetivismo en la historia de la pintura que le encargó Barral”¹²³.

Sigui com sigui, aquests capítols dedicats a Aureliano de Beruete, Darío de Regoyos, Ramon Casas, Sorolla, Mir, Canals, Gimeno, Sunyer, Mariano Pidelaserra, Xavier Nogués, Picasso, María Blanchard, Miquel Villà, Nonell, Juan Gris... I fins i tot el capítol inacabat dedicat a Miró que Ferrater sembla escriure a disgust (l'enllesteix comentant l'entrevista que Trabal havia fet al pintor pel diari *La Publicitat* l'any 1928), segueixen sent-nos perfectament convenients a l'hora d'assolir el propòsit de definir l'art pel que aposta Ferrater.

Com s'ha vist, ja hem utilitzat alguns d'aquests capítols per relacionar-los amb altres «parts» del corpus disgregat que ens hem decidit a analitzar. Tot seguit tractem resumidament les qüestions que hem considerat destacades d'aquests textos i que al seu torn no són meres repeticions del que hem anat formulant fins aquí.

El primer que destacarem és que Gabriel opta pel biografisme en el primer punt de tots els capítols. Tanmateix, i encara que inicialment ens pugui semblar una contradicció, aquest biografisme no implica deixar d'entendre l'obra com quelcom que ha de ser analitzat desvinculadament de la vida del pintor. Com Roquentin -personatge de *La nàusea* de Sartre que fascinaria a Ferrater¹²⁴- el nostre autor intenta reconstruir la vida dels pintors a partir de diferents versions dels seus fets vitals precisament per entendre les seves intencions amagades, els seus «ritmes vitals» que traspuen en les obres. En aquest sentit, s'allunya del “biografisme decimonònic que representa Hypolite Taine -els pressupòsits del qual ja havia rebutjat a «Sunyer rodeado de silencio. ¿Vuelta a Taine?» i posteriorment a «Sobre la posibilidad de una crítica de arte»¹²⁵ perquè, com diu Jordi Julià, “la crítica no pot reduir-se a biografisme, però sí que la biografia pot ser crítica de l'expressió formal literaturitzada d'una intenció, ja que [Ferrater] considera que l'autor es construeix per acumulació de relacions formals”¹²⁶.

¹²² Jordi Julià. *La crítica de Gabriel Ferrater: estudios d'una trajectòria intel·lectual*. Lleida: Pagès editors, 2004, pàg. 110

¹²³ Cabré, *op. cit.*, pàg. 87

¹²⁴ Barral assegura que “Gabriel me contó que la lectura del libro de Sartre, cuando apareció, estando él en el exilio, en Francia, le había impresionado tanto que había escrito al autor una carta entusiasta” (Cornudella/Perpinyà, *op. cit.*, pàg. 84)

¹²⁵ Jordi Julià, “La voluntat crítica de Gabriel Ferrater: Escritores en tres lenguas”, dins: Oller/Subirana, *op. cit.*, pàg. 238

¹²⁶ *Ibid.*, pàg. 239

Si algun d'aquests capítols defineix més distintament el posicionament de Ferrater envers l'art contemporani aquest és el dedicat a Picasso. Podríem dir que, d'alguna manera, llegint aquestes pàgines veiem que Ferrater valora positivament el «gest» inicial de Picasso i els cubistes, però en crítica el desenvolupament, encara que al principi ja declara que “Picasso no ha progresado nunca: ha variado sus técnicas, pero no las ha complicado ni enriquecido; y no es raro que un sistema de formas explotadas por él con insistencia hacia 1940 por ejemplo, se encuentre ya en una obra aislada de veinticinco años antes”¹²⁷. Aprecia aquest «gest» inicial en el sentit que beu del seu admirat Cézanne i es mostra com un “espíritu nuevo, una tesitura ante la pintura distinta de la de su época y que podríamos resumir con estas palabras: una mayor libertad ante el modelo”¹²⁸; però els seus quadres perden interès quan comencen a dissoldre massa l'objecte natural, “convertido en una especie de montón de escamas decorativas”¹²⁹. Ferrater considera que Picasso s'equivoca, per tant, quan la seva imaginació formal transgredeix la pròpia forma, i això només pot acabar desembocant en pintures ornamentals (hem d'entendre els adjectius «decoratiu» i «ornamental» com a retrets -o almenys com quelcom que queda lluny del que Gabriel considera pintura seriosa- bàsicament perquè, com diu Cabré, “a Gabriel nunca le gustó la abstracción”¹³⁰).

El cubisme -continua Ferrater- triomfa en el seu moment perquè segurament “su estilo decorativo era precisamente el que la época andaba buscando”¹³¹, i de fet Gabriel situa aquestes primeres pintures cubistes com les inspiracions de tot el que més tard acabarà essent el que ell anomena «pintura decorativa» i a la que els avantguardistes “como eran gentes optimistas que abrían nuevas épocas y elegían nombres nuevos, dieron en llamar «abstracta»”¹³². Tot i així, malgrat que el cubisme “les sirvió a otros pintores como trampolín para alzarse a los cielos decorativos”¹³³, Ferrater reconeixeria que Picasso no essent un «pur pintor» sí que va ser «massa pintor» com per no sensibilitzar-se amb el fet que una forma lineal o cromàtica ens commou pel rastre de realitat visual que conté, i que per tant és capaç de pintar quadres bons. És per això que situa les pintures més cubistes del pintor malagueny en una situació ambigua; són obres -diu Ferrater- que no és que siguin quadres figuratius que estan a punt d'esdevenir «abstractes» sinó que “un cuadro del

¹²⁷ *Sobre pintura*, pàg. 268

¹²⁸ *Ibid.*, pàg. 273

¹²⁹ *Ibid.*, pàg. 283

¹³⁰ Cabré, *op. cit.*, pàg. 86

¹³¹ *Sobre pintura*, pàg. 293

¹³² *Ibid.*, pàg. 294

¹³³ *Ibid.*

Picasso cubista es un fragmento ornamental cuya fuerza emotiva proviene de que parece estar a punto de convertirse en pintura plena”¹³⁴.

Ferrater continua afegint que l'èxit en molts casos ha danyat la qualitat artística de Picasso i que la fama que ha obtingut segur que no es deu únicament a la qualitat del seu art, sinó més aviat a un sistema *marchand-critic* internacional que (interessadament) el legitima. Finalment -i aquí donarem per acabat aquest incís sobre Picasso- Ferrater arriba al controvertit comentari del Guernica, obra on el pintor va resumir “admirablemente los caracteres formales de su obra, entre 1920 y 1935, y al propio tiempo dio una realización de una grandeza hasta entonces no alcanzada a la tendencia expresionista que repetidamente hemos visto aflorar en su pintura”¹³⁵. En aquest punt el mot «expressionista» no s'ha d'entendre en la terminologia de Ferrater, sinó en les nocions tradicionals del terme. Utilitzant les paraules de Picasso que la revista *Cahiers d'Art* va publicar l'any 1935, Ferrater explica que al voltant d'aquelles dates el pintor concebia el seu art “como un simple aparato registrador de sus emociones y de los caprichos de su fantasía”¹³⁶. És per això que a l'hora de definir el tema del Guernica dirà que “el tema del cuadro, de fuerte sugestión onírica, es inexplicable racionalmente”¹³⁷. Certament podem creure que Ferrater no és just amb els motius que mouen a Picasso a pintar aquest quadre i que, com diu Jordi Ibáñez, hi ha horrors de la guerra que necessiten de l'art precisament perquè “semblen malsons i són «inexplicables racionalment»”¹³⁸. Però en realitat el que està fent aquí Ferrater és, en definitiva, ser coherent, lògic, conseqüent... (pecant d'excessiva rigidesa?) amb el que ens ha estat defensant fins aquí. Amb tot, tampoc ens hauria d'estranyar el seu posicionament davant d'una obra d'aquest tipus. Segurament estaria molest pel fet que un quadre que el podria atraure formalment en major o menor mesura hagués estat instrumentalitzat; “hagués pogut servir un sol instant, o servís encara, d'instrument propagandístic”¹³⁹ i fos, conseqüentment, contenidor d'una reivindicació extrartística o d'una ideologia (ja sabem que Ferrater tenia clar que eren contraproductius artísticament). Tot i així, no seríem justos dient que Gabriel és massa dur amb el Guernica si obviéssim el fet que quan redactava aquells articles estava summament limitat per la censura i la pressió franquista del moment. Hem de tenir present que Ferrater no sempre pot dir el que vol i que, en un règim com aquell, un quadre com el Guernica havia de ser de tot menys un «bon quadre». Mai sabrem,

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*, pàg. 309

¹³⁶ *Ibid.*, pàg. 306

¹³⁷ *Ibid.*, pàg. 310

¹³⁸ Ibáñez, *op. cit.*, pàg. 215

¹³⁹ *Ibid.*

en definitiva, si més enllà de les reticències ferraterianes als servilismes ideològics que contenia el Guernica, el crític podria haver pensat que aquell quadre era un «gran quadre» de propaganda.

Després d'aquest capítol dedicat a Picasso, destaquen sobretot els escrits laudatoris a la pintura de Maria Blanchard i Miquel Villà. Ja hem vist que María Blanchard li agrada perquè precisament parteix del món en el seu procés d'invenió formal i perquè “con una ternura no momentánea, transformada en inteligencia y en tenacidad, va recogiendo los gestos y las expresiones de los cuerpos y los rostros humanos y transformándolos en forma pictórica”¹⁴⁰. També hem parlat dels elogis a Villà quan introduïem la qüestió del «realisme». De Villà, en la línia de Blanchard i dels altres pintors que li agraden, sobretot li atrau la seva tècnica consumada i l'ús que fa de la realitat per sotmetre els elements plàstics en formes i tensions que els obliguen a rendir al màxim. De fet, a *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)* veiem com, en un actitud força més afirmativa que la que hem vist en Francesc Miralles, Valeriano Bozal cita Ferrater per indicar que el reusenc situa a Villà “entre los pocos maestros del arte catalán que tienen algo que decir, algo que pintar, tras la Guerra Civil, y es él quien, en mi opinión, ha escrito las mejores páginas sobre el artista”¹⁴¹.

Els capítols de Nonell i Juan Gris quedaren inacabats i Ferrater amb prou feines va tenir temps (o ganes) de presentar la vida d'aquests pintors. Amb tot, veiem que poc a poc se li va entrebancant la mà o perd l'interès en acabar el projecte. L'exemple més clar és el capítol inacabat dedicat a Miró. Ferrater el solucionà acceleradament amb l'entrevista de Trabal però és innegable que “hacia 1959, Gabriel se «atascó» en el capítulo dedicado a Joan Miró y ahí se quedó el material, en berbecho”¹⁴². Amb aquest text sembla que Gabriel doni per acabada la seva etapa pictòrica¹⁴³. Cabré indica que “algunos han afirmado que la razón de ese abandono se debe a que, para él, a partir de Miró ya no había pintura”¹⁴⁴ però potser és menys agosarat pensar que Ferrater desisteix perquè els seus interessos canvien (o precisament perquè perduren i s'adona que la pintura no li pot oferir el que busca).

¹⁴⁰ *Sobre pintura*, pàg. 328 i s.

¹⁴¹ Valeriano Bozal. *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)* (vol. XXXVII). Madrid: Espasa-Calpe, 1992, pàg. 55. A la introducció del volum anterior de la mateixa obra Bozal també diria que “he lamentado que Gabriel Ferrater no hubiese dado fin al encargo editorial de Seix Barral para escribir una historia de la pintura española contemporánea [...]. Las partes redactadas [...] constituyen el conjunto de textos más lúcidos sobre pintura española contemporánea entre los que conozco” (Bozal, *op. cit.*, (vol. XXXVI). També dins: Ibáñez, *op. cit.*, pàg. 212 i s.)

¹⁴² Cabré, *op. cit.*, pàg. 85

¹⁴³ Ja hem apuntat que els anys 1966 i 1971 apareixen dos escrits aïllats dedicats a Francesc Todó i Pep Codó, però podríem dir que són una excepció i que són força prescindibles

¹⁴⁴ Cabré, *op. cit.*, pàg. 85

Si ens preguntem el motiu d'aquest abandonament a finals dels anys 50' és factible pensar en dues possibilitats: la primera pot tenir a veure amb el fet que l'art evoluciona precisament cap a molts dels terrenys que ell rebutja. No necessàriament ha de ser un fet que agafi desprevingut a Gabriel, perquè quan començava a fer crítica pictòrica ja podia intuir per on anaven els trets i havia de ser conscient que es trobava en una posició poc favorable. Tot i així, el que segurament no hauria pogut calcular és que es cansaria d'erigir-se com el defensor d'aquell art "que a finals dels anys cinquanta ja es podia considerar com a «equivocat» o «perdedor» segons les tendències dominants tant en la crítica com en el mercat de l'art de llavors ençà"¹⁴⁵. El segon motiu d'aquest abandonament podria estar relacionat amb el fet que entre l'any 1958 (just quan la dedicació a la pintura se li comença a fer més feixuga) i el 1966 Gabriel Ferrater centra la seva atenció en la poesia amb les obres *Da nubes pueris* (1960), *Menja't una cama* (1962) i *Teoria dels cossos* (1966), totes elles recopilades a *Les dones i els dies* (1968).

La «concreció imaginativa»

Després de gairebé una dècada dedicada a la defensa d'una pintura que exigeix originar-se en un principi de realitat innegable i que aposta per formes que volen concretar-se, Gabriel potser va pensar que la poesia acomplia amb més garanties aquests objectius estètics. No crec que haguem de creure que el nostre autor es penedís dels anys dedicats a la pintura, precisament perquè aquests anys li van servir per anar perfilant els seus pensaments alhora que gaudia (indubtablement) amb les reflexions que originaven els quadres i pintors que comentava. Segurament Ferrater va veure que allò que en pintura era difícil d'aconseguir en poesia no només funcionava, sinó que deixava d'estar vinculat a la idea de conservadorisme que en aquella època connotava la pintura per la que havia apostat. I encara diria més, allò que en pintura podia semblar estar desfasat o fora de temps, en poesia no només estava al dia, sinó que suposava una renovació poètica.

Giuseppe Grilli assegura que Ferrater distingeix dos models essencials de poesia: "un diguem-ne realista o, en cara més exactament, d'ocasió, és a dir, la poesia que parteix d'una situació concreta; i un altre que es mou a l'entorn d'un tema en un cert sentit intemporal, repetit en entonacions diverses. Tanmateix, tot i refusar un encastellament dogmàtic,

¹⁴⁵ Ibáñez, *op. cit.*, pàg. 209 i s.

Ferrater adscriu la pròpia poesia al primer dels models proposats¹⁴⁶. Així, quan llegim els seus poemes ens pot donar la sensació que com a poeta no ha oblidat les teories que defensava en els seus escrits sobre pintura i que de fet està manifestant la mateixa empresa intel·lectual en una formulació distinta. La categoria estètica de la «concreció imaginativa» que presentà per primera vegada a la conferència “¿A dónde miran los pintores?” ens pot ajudar a acostar-nos a aquest sistema implícit¹⁴⁷.

A l'apartat dedicat a aquesta conferència ja hem introduït aquesta idea; només recordarem que la «concreció imaginativa» es podria resumir amb l'exigència que tota obra d'art ha de contenir un tema o motiu concret i que el pintor ha d'organitzar “el quadre a través d'una concreció, d'un motiu formal que ha seduït la imaginació de l'artista i que es converteix en germen creador de ritme, de cadència en l'aparició d'aquestes formes que el recorden”¹⁴⁸. En aquell moment, tot i ser una ponència dedicada a pintura, Ferrater ja va utilitzar la distinció entre tema genèric i específic que el poeta francès Valéry Larbaud havia proposat. Després d'exemplificar la qüestió amb el poema “L'infinito” de Leopardi, quedarà clara la preeminència de l'anècdota, el detall, el gest imaginatiu o l'incident (els temes específics) en què les ideologies o sentiments (temes genèrics) es concreten. La forma del poema entesa en aquests termes és l'únic que té valor, i si Ferrater està utilitzant un exemple poètic per parlar sobre qüestions pictòriques és perquè realment creu que “aquesta preeminència de l'específic és [...] pròpia de tota obra d'art, que ateny així a la seva qualitat gràcies «a la concreción, a la vitalidad individual y momentánea de su tema específico»”¹⁴⁹.

Per acabar de veure a què pot estar referint-se Gabriel quan parla de «concreció imaginativa» podem servir-nos de les paraules que l'autor de *Les dones i els dies* dirigí al seu amic Jaime Gil de Biedma en una carta datada de l'any 1959:

“Vivimos en tiempos en que sólo los locos disponen de justificaciones de alto calado, de teorías bien redondas y de eficacia patentada: los locos inocentes son existencialistas o superrealistas o pintores

¹⁴⁶ Giuseppe Grilli. *Ferrateriana i altres estudis sobre Gabriel Ferrater*. Barcelona: Edicions 62, 1987, pàg. 15

¹⁴⁷ Tot i així, les bases d'aquesta primera formulació ja apareixien, evidentment, als articles de *Laye* que hem comentat. Quan a “Sunyer rodeado de silencio: ¿Vuelta a Taine?” Ferrater deia que per entendre una obra d'art s'havia de «partir» de la seva absència ens estava dient que la pintura s'ha d'estudiar com allò que és sobre la tela, oblidant qualsevol sentit ulterior de les imatges. L'existència material de la pintura, per tant, s'erigia com l'únic fonament possible per a tota valoració o interpretació. Aquestes reflexions són les que ajuden a Ferrater a presentar el terme «concreció imaginativa» l'any 1954

¹⁴⁸ Julià, *L'art imaginatiu. Les idees estètiques de Gabriel Ferrater*, pàg. 141 i s.

¹⁴⁹ Pere Ballart, “Ferrater i la «concreció imaginativa»: un lloc comú del crític i el poeta”, dins: Oller/Subirana, *op. cit.*, pàg. 148 i s.

abstractos, y los locos marrajos son católicos o comunistas, posturas todas ellas de alto prestigio. En cambio, el camino hacia la aceptación de la vida como es -el “viaje” de tu libro- lo recorre uno sin músicas y más bien furtivamente”¹⁵⁰

I acceptar la vida com és, implica no voler que la pintura o la poesia siguin més del que Ferrater creu que poden ser, és acceptar les limitacions de les arts i partir d'aquesta acceptació per enfrontar-se a una realitat exterior que en l'autor de *Les dones i els dies* sembla ser més forta (o almenys més sòlida i tangible) que la realitat interior. Per això està a favor d'aquesta reafirmació de la «concreció» de les arts.

En pintura aquesta «concreció» vol dir que l'autor ha de saber donar forma a la seva abstracta imaginació; i aquesta lluita artística no sempre acaba amb la victòria per part de l'artista, ja que tot sovint Ferrater considera que l'obra no resulta reeixida: “aquest és el cas del pintor Ignacio Mundó, que no aconsegueix acabar els quadres, i això no vol dir altra cosa que no saber individualitzar materialment el seu univers imaginatiu”¹⁵¹:

[...] esta calidad no llega nunca a difundirse, por así decir, en un cuadro entero, a empapar de concreción, de realidad artística, la imagen propuesta al contemplador. O dicho con más sencillez, que el señor Mundó no termina sus cuadros. [...] la mayoría de ellos dejan apenas entrever el motivo artístico que ha puesto en movimiento la imaginación de su autor, que son balbuceantes y a menudo contradictorias, que quedan en ellas zonas muertas y sin expresividad”¹⁵²

I, anàlogament, en poesia “sempre que Gabriel Ferrater al·ludeix a la concreció -moltes vegades sota un terme com el de *tema específic*, *correlat objectiu* o *metàfora*- explica com una idea general s'ha comunicat efectivament, o no, al lector a través d'una circumstància específica”¹⁵³. En poesia podríem dir que aquesta «concreció» implica delectar-se en els detalls, creure que només aquests poden expressar el sentit d'una experiència; serà una expressió parcial, però és l'única possible i és la més honesta. Si Ferrater valora la poesia del seu amic Gil de Biedma és precisament perquè els seus poemes “particularizan mucho los detalles locales, por así decir, de su situación”¹⁵⁴. L'experiència vital no pot definir què és l'alegria o què és l'horror, i les arts tampoc. Certament, a través d'imatges concretes poden afegir definicions a aquestes nocions, però mai poden voler arribar-hi en termes absoluts.

¹⁵⁰ Cabré, *op. cit.*, pàg. 304

¹⁵¹ Julià, *L'art imaginatiu. Les idees estètiques de Gabriel Ferrater*, pàg. 145

¹⁵² *Sobre pintura*, pàg. 156

¹⁵³ Julià, *L'art imaginatiu. Les idees estètiques de Gabriel Ferrater*, pàg. 146

¹⁵⁴ Cabré, *op. cit.*, pàg. 306

Com dirà a Foix en una carta del gener de 1961, la qualitat que impressiona a Ferrater dels seus poemes “és la materialitat, la concreció objectiva de les imatges i de les accions. [...] penso que la majoria dels poetes d’ara fan servir la metàfora enterament a contrapèl del seu bon ús: en lloc de prendre-la com un instrument per a la bona definició de les coses, li demanen que els ajudi a desenfocar el món, a fer que tot s’assembli a tot i que res no sigui res”¹⁵⁵. Per a Ferrater un poema ha d’aspirar a ser plàstic treballant amb aparences sensibles, s’ha de voler concretar en imatges precises i definides.

Veiem, per tant, que el concepte de la «concreció imaginativa» li servirà com a patró per a la seva pròpia poesia i com a element imprescindible a l’hora de valorar obres pictòriques i literàries. “Parlar de *motiu formal* en pintura és el mateix que parlar de *gest imaginatiu*, de *tema específic* o de *concreció* en l’àmbit literari, i per aquesta raó en els seus articles de crítica literària podem veure com va utilitzant, indistintament, tots aquests termes en un mateix sentit”¹⁵⁶; de fet, en els articles que Gabriel va escriure entre 1963 i 1964 amb la intenció que formessin part d’una enciclopèdia de la literatura universal que mai s’arribaria a publicar, hi podem veure clarament aquest caràcter primordial de la «concreció imaginativa», també en literatura. En aquests escrits Ferrater formulava de diferents maneres el mateix principi creatiu per referir-se a la qualitat de les obres: “la «impresión de particularidad», la «precisión realista de las imágenes», el «vigor sensorial», el «vigor para asir la realidad», la «precisa notación sensorial», el «poder de captación de los objetos reales», el «realismo en los objetos», o bé la «particularización de los objetos»”¹⁵⁷.

Pel que fa a la importància d’aquesta fórmula en la seva poesia, i seguint amb Pere Ballart a *Gabriel Ferrater, ‘in memoriam’*, el mateix Gabriel revelaria el procediment mental que hi havia darrere els seus primers poemes en l’entrevista que Federico Campbell li va fer per al llibre *Infame turba* (1971):

“Yo pensaba que había que escribir un poema sobre tal tema, producto de la observación moral, psicológica, sobre la gente; y entonces esperaba dos o tres semanas a que de pronto este tema puramente abstracto, intelectual [tema genèric], se concretara mediante una anécdota o mediante la observación de

¹⁵⁵ *Cartes a l’Helena*, pàg. 119 (també dins: Julià, *L’art imaginatiu. Les idees estètiques de Gabriel Ferrater*, pàg. 143 i Ballart, *op. cit.*, pàg. 150)

¹⁵⁶ Julià, *L’art imaginatiu. Les idees estètiques de Gabriel Ferrater*, pàg. 142

¹⁵⁷ Ballart, *op. cit.*, pàg. 151

*una cosa vista por la calle [tema específic]. [...] Y al encontrar eso, el poema ya estaba prácticamente hecho*¹⁵⁸.

La «concreció imaginativa», per tant, “no va ser només un punt de referència per al diagnòstic crític, sinó que també el poeta (que Ferrater no era encara aleshores, quan dictava la conferència l’any 1954), amb el temps, l’acabaria interioritzant dins el propi sistema de treball”¹⁵⁹. És per això que renunciaria a tot allò que anés en detriment d’aquest art que permetia un veritable contacte primari amb l’experiència, amb la sensualitat de les coses. I si, per exemple, va rebutjar tant rotundament les ideologies va ser perquè les concebia com a enemigues de l’art; les veia com a premisses, com a interferències que no permetien viure, despulladament de prejudicis, les coses concretes tal i com les experimentem primàriament.

En efecte, tot i que amb els anys la seva poesia es tornaria poc visual degut a la tendència a reduir l’exposició de l’anècdota, és innegable que en els seus poemes hi ha una esforç de representació important, una voluntat d’exaltar la materialitat, la plasticitat dels versos. I això sempre s’aconsegueix a través de la representació total o parcial dels elements sensibles obtinguts d’una vivència individual que el jo poètic ha experimentat o ha contemplat. Ferrater s’adona que el poder imaginatiu de l’artista només pot representar allò que pensa mitjançant la recollida d’imatges i aparences sensibles, és per això que, més enllà de si les figures estan poc o molt emmascarades i demanen dobles interpretacions, la ficció poètica ferrateriana sempre s’elaborarà a partir d’elements concrets que són producte de l’experiència (o de la ficció d’experiència). Com diu Ballart, “es tracta, en definitiva, de poemes «moblats» [...] en què la presència de referents concrets, no il·lusoris: bicicletes, lleopards, llimones, persianes, tallapapers... -tant se val si figurats o no-, és decisiva en la mesura que s’erigeix [...] en correlat simbòlic d’alguna cosa que, almenys artísticament, no és possible dir sense el seu auxili material”¹⁶⁰.

Faltats d’espai per abraçar el seu cos poètic amb profunditat, direm que hi ha poesies que revelen ostensiblement aquesta plasticitat i aquest aferrament a imatges concretes. Llegint *Les dones i els dies*¹⁶¹ podem veure, per exemple, com més enllà de la perfecta combinació formal de versos decasíl·labs i alexandrins a “Floral” i “Punta de dia”, el jo líric recorre a

¹⁵⁸ *Ibid.*, pàg. 152

¹⁵⁹ *Ibid.*, pàg. 153

¹⁶⁰ *Ibid.*, pàg. 155

¹⁶¹ En aquest treball citat des de: Ferrater, Gabriel. *Les dones i els dies*. Barcelona: Edicions 62, 2010

imatges perfectament descrites per abocar sensacions abstractes indefinibles com podria ser la sensació angoixant del pas del temps. A “Floral” la plasticitat es fa notòria amb una marcada preocupació pels colors: «bruses blanques», «rebeques verdes», «els negres cuirs de l’ametller», «blanc atònit», «verd aspre», «la memòria em verdeja»... A “Punta de dia” també hi intuïm una preocupació pels colors, però sobretot en destaca la multiplicitat d’imatges: «l’ala d’un immens avió caigut», el «bisturí que esquinça/ l’úter», «la mà del nen que es cansa de fer força per/ irritar els seus germans» o un «pinyol/ tot salivat, pelat de polpa». I les imatges es multipliquen exponencialment al poema “A l’inrevés”, on el jo poètic “accepta el repte de la descripció i de la negació de l’anècdota”¹⁶² i on Ferrater “estableix l’oposició fonamental entre el jo narratiu negat («No diré res de mi»), que és un motiu que sovinteja a la seva obra com una mena de coqueteria objectivadora, i la realitat autènticament objectivada a la descripció”¹⁶³. El resultat és un poema de catorze decasíl·labs on s’ofereixen trossos de realitat, percepcions objectives tant punyents com aparentment atzaroses:

*Ho diré a l'inrevés. Diré la pluja
frenètica d'agost, els peus d'un noi
caragolats al fil del trampolí,
l'agut salt de llebrer que fa l'aroma
dels lilàs a l'abril, la paciència
de l'aranya que escriu la seva fam,
el cos amb quatre cames i dos caps
en un solar gris de crepuscle, el peix
llisquent com un arquet de violí,
el blau i l'or de les nenes en bici,
la set dramàtica del gos, el tall
dels fars de camió en la matinada
pútrida del mercat, els braços fins.
Diré el que em fuig. No diré res de mi.*

En la mateixa línia, cal tenir presents els esforços de representació que es poden llegir a poemes com “Paisatge amb figures” o “By Natural Piety”. A “Tres llimones”, encara que es vulgui creure que aquests tres llimones «posades/ a l’aspre de la llosa» poden fer referència al record de tres dones, la forma de les fruites mullades pel sol segueix emergint clara i distinta i indubtablement són el pretext per acabar el poema dient que «cap surt de la memòria/ no abolirà la plàcida/ manera de morir-se/ que tenen els records». L’habitació, la persiana i «la llum, que era de color/ de mel, i ara és color d’olor de poma» de “Cambra de

¹⁶² Grilli, *op. cit.*, pàg. 81

¹⁶³ *Ibid.*

la tardor”, l’escena dels dos amants que no és gens difícil d’imaginar després de llegir “No una casa” o els peus d’“Atra mater” que «trepitgen reservats,/ que no els doblegui un clot» davant la descoberta d’un antic dipòsit de municions de la Guerra civil on «l’herba es menja el rovell» em segueixen semblant bons exemples d’aquesta poètica del correlat objectiu, on sense massa esforços, podem imaginar-nos els objectes, els paisatges, les situacions, els motius...

A vegades una sola imatge és desenvolupada i es converteix en l’únic tema específic del poema, altres vegades, com hem vist a “A l’inrevés” o com podem seguir veient a “Matèries”, el poema esdevé un taulell d’imatges que només són citades. Efectivament això no vol dir que el poema renunciï a tenir diversos nivells de sentit, però almenys sabem que hi ha un sentit que en principi s’ha d’entendre clarament sense la necessitat d’aparentar constantment un rerefons insondablement profund. Sigui com sigui, segurament si seguíssim estudiant *Les dones i els dies* podríem acabar retraient a Ferrater que en alguns moments la seva poesia no es preocupa perquè l’entenguin, “plena de noms i de coses, en realitat no es preocupa més que d’ella mateixa, de reproduir-se, sense tenir gaire cura de la degradació del gènere ni de la solitud, perquè es refia d’una justificació superior: la felicitat imminent que promet la comunicació a qui no creu en l’opacitat i està disposat a arriscar-la”¹⁶⁴. És per això que hi ha molts poemes que comencen plantejant anècdotes i situacions que se’ns apareixen clarament i comprensiblement, però quan, amb els anys, les elisions vagin guanyant terreny, els poemes esdevindran formalment i temàticament cada cop més complexos i fins i tot les imatges més simples acabaran comportant dificultats de comprensió.

També apuntarem que hi ha poemes on Gabriel utilitza els versos per tematitzar allò que creu que ha de ser la feina del poeta. Com ara a “Mecànica terrestre”, on el jo poètic ens recorda que després vindrà el més profund, i que ara el que hem de fer simplement és projectar «des figures senzilles [...], els gestos/ que no s’amaguen a ningú», perquè «un instant de capvespre» pot ser «ja ho veus. Un món». Pot ser un bon final acabar amb “Poema inacabat”, l’obra que Pere Ballart presenta com la “summa de totes les seves opinions vitals i artístiques”¹⁶⁵ i on -talment com si fos un dels seus pintors més estimats- Gabriel, després de descriure escenes marítimes de Cadaqués, recorda a l’Helena que «veus, tot això ve d’assumir/ que la natura està per mi/ i em vol de pescador d’imatges».

¹⁶⁴ *Ibid.*, pàg. 47

¹⁶⁵ Ballart, *op. cit.*, pàg. 155

Conclusions

Hem acabat el treball introduint la vocació poètica de Ferrater amb l'objectiu de tancar definitivament l'etapa dedicada a la pintura que ens havíem decidit a estudiar. Aquest darrer capítol ens ha permès albirar que, efectivament, hi ha una continuïtat estètica entre la pintura i la poesia que defensa Ferrater i que, per tant, els canvis recurrents en els seus interessos no impliquen una voracitat intel·lectual inconnexa i desordenada, sinó més aviat sentit i fidelitat a unes idees que l'acompanyen. Tanmateix, sovint s'ha atorgat més rellevància al Gabriel Ferrater poeta i, malauradament, aquest fet ha anat en detriment de concedir la importància que es mereixen altres interessos de la seva trajectòria intel·lectual que en el seu moment també l'apassionaren. Si aquesta revisió de la seva tasca com a crític d'art ha servit per fer notar que cal anar més a fons en l'anàlisi dels autors i les pintures que Ferrater defensa, i que s'ha perseverar en l'estudi dels seus escrits sobre pintura i l'estètica que en ells hi traspuia, em dono per satisfet.

El lector atent dels textos que hem treballat s'adona que si aquests escrits són tan captivants és perquè, encara que avui en dia l'art que Ferrater va defensar no inundi els museus, la lucidesa que caracteritzava al seu autor el feia agut en la comprensió del fet pictòric. I Gabriel, amb aquest *modus operandi* que el caracteritza, és perfectament capaç de justificar i legitimar el seu posicionament. Per ell, la pintura era ordre, era forma, era «partir» del món, era quelcom que havia de voler ser conscient, racional i pensat, i que, en conseqüència, havia de quedar molt lluny de l'ús artístic de la indeterminació, l'informalisme, la imprecisió, la vaguetat...

Podríem dir, per tant, que en aquest corpus disgregat d'escrits sobre art que hem estudiat, Ferrater defensa una mirada sobre la pintura contemporània que destaca en dos sentits: tant per erigir-se en defensa d'un art que indubtablement no ha estat el que ha acabat dominant els mercats, com per estructurar un pensament coherent i extremadament despert que ens pot arribar a convèncer que veritablement l'art hauria pogut anar per una altra banda. Tot i així, hem de tenir molt present que el fet que l'art contemporani no hagi anat per on ell volia, i que la majoria d'autors que Gabriel defensava hagin estat condemnats a l'oblit, no invalida el seu plantejament, més aviat ofereix un bon motiu per reflexionar. Potser aquesta agudeses ferrateriana en la comprensió del que ell entén com a pintura ens ha de fer pensar que, efectivament, un altre art contemporani hauria estat possible. Avui dia tenim l'art que

tenim perquè hi hagut una sèrie d'apostes i de renúncies; però convindria no oblidar que en el seu dia les propostes vencedores només eren possibilitats.

El temps, l'oblit, i el fet que la història l'escriguin els vencedors, ha fet que arts possibles com el que defensava Ferrater s'hagin anat quedant enrere i que haguem de buscar entre llibres descatalogats per estudiar-los. Però, quan ens determinem a fer-ho, aquesta pugna de possibilitats perdudes se'ns fa viva, i fins i tot potser ressuscita:

“Nos empeñamos en creer que la pintura puede ser todavía lo que ha sido en Europa durante siglos: expresión de la agudeza mental y del ímpetu emotivo. Es decir, vida. Es decir, lo contrario a la nada. Y cuando, esgrimiendo tan desplazada exigencia, penetramos en los llamados ‘medios artísticos’ entre los que están en el juego y los incomprensivos intrusos que nosotros somos se producen ridículos líos verbales [...] «Aquí verán ustedes pintura», nos dicen. «No; lo que nosotros queríamos ver es pintura», contestamos”¹⁶⁶

Gabriel Ferrater

¹⁶⁶ *Sobre pintura*, pàg. 29

Bibliografia

Bibliografia (utilitzada) de l'autor:

- Ferrater, Gabriel, “¿A dónde miran los pintores?”, a: Cabré (2002) però publicat per primera vegada a Bonet (1983)
- Ferrater, Gabriel. *Cartes a l'Helena i residu de materials dispersos*. Barcelona: Empúries, 1995
- Ferrater, Gabriel. *Da nubes pueris*. Barcelona: Empúries, 1987
- Ferrater, Gabriel i de Martín, José María. *Un cuerpo, o dos*. Barcelona: Sirmio, 1987
- Ferrater, Gabriel. *Les dones i els dies*. Barcelona: Edicions 62, 2010
- Ferrater, Gabriel. *Sobre pintura*. Barcelona: Seix Barral, 1981

Bibliografia complementària:

- Ballart, Pere (2001), “Ferrater i la «concreció imaginativa»: un lloc comú del crític i el poeta, a: Oller/Subirana (2001)
- Bonet, Laureano. *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura de medio siglo*. Barcelona: Edicions 62, 1994
- Bonet, Laureano. *Gabriel Ferrater: entre el arte y la literatura*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1983
- Bonet, Laureano. *La revista Laye. Estudio y antología*. Barcelona: Edicions 62, 1988
- Bonet, Laureano, “Un cuerpo, o dos: el crimen y las bellas artes”, a: Ferrater/De Martín (1987)
- Bozal, Valeriano. *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)* (2 vols. XXXVI i XXXVII). Madrid: Espasa-Calpe, 1992
- Cabré, M^a Ángeles. *Vidas literarias: Gabriel Ferrater*. Barcelona: Ediciones Omega, 2002
- Carter, Miranda. *Anthony Blunt: his lives*. London: Macmillan, 2001
- Cornudella, Jordi (comissari). *Catàleg de l'exposició Gabriel Ferrater: pintura, poesia, lingüística*. Sant Cugat: Ajuntament de Sant Cugat. Servei de Cultura, 2006
- Cornudella, Jordi i Perpinyà, Núria. *Àlbum Ferrater*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993

- De Azúa, Félix (2001), “Sobre Ferrater sobre pintura”, a: Oller/Subirana (2001)
- Frascina, Francis. *Pollock and After: The Critical Debate*. New York: Harper & Row, 1985
- Focillon, Henri. *La vida de las formas y Elogio de la mano*. Madrid: Xarait Ediciones, 1983
- Gil de Biedma, Jaime. *Diario del artista seriamente enfermo*. Barcelona: Lumen, 1974
- Greenberg, Clement. *Avant-Garde and Kitsch*. Partisan Review 6, 1939
- Grilli, Giuseppe. *Ferrateriana i altres estudis sobre Gabriel Ferrater*. Barcelona: Edicions 62, 1987
- Guasch, Anna Maria. *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2011
- Guerry, Liliane. *Cézanne y la expresión del espacio*. Buenos Aires: Assandri, 1959
- Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori, 1990
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978
- Ibáñez, Jordi (2001), “Gabriel Ferrater, crític d’art: valor i vigència d’una mirada diferent a l’art contemporani”, a: Oller/Subirana (2001)
- Julià, Jordi. *La crítica de Gabriel Ferrater: estudis d’una trajectòria intel·lectual*. Lleida: Pagès editors, 2004
- Julià, Jordi. *L’art imaginatiu. Les idees estètiques de Gabriel Ferrater*. Barcelona: IEC, 2007
- Julia, Jordi (2001), “La voluntat crítica de Gabriel Ferrater: Escritores en tres lenguas”, a: Oller/Subirana (2001)
- Miralles, Francesc. *Història de l’art català. L’època de les avantguardes 1917-1970* (vol. VIII). Barcelona: Edicions 62, 1983
- Oller, Dolors (2001), “Pòrtic”, a: Oller/Subirana (2001)
- Oller, Dolors; Subirana, Jaume (eds.). *Gabriel Ferrater, ‘in memoriam’*. Barcelona: Proa Biblioteca Literària, 2001
- Ortega y Gasset, José. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid: Revista de Occidente, 1950
- Perpinyà, Núria. *Gabriel Ferrater: recepció i contradicció*. Barcelona: Ed. Empúries, 1997
- Pla, Josep. *Vida de Manolo contada per ell mateix*. Barcelona: Ed. Selecta, 1953

- Riera, Carme. *La Escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama, 1988
- Rosenberg, Harold. *On the Fall of Paris*. Partisan Review 7, 1940
- Rosenberg, Harold. *The American Action Painters*. Art News, vol. 51, nº 7, 1952
- Rosenberg, Harold. *The Tradition of the New*. New York: Horizon Press, 1959
- Sandler, Irving. *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid: Alianza, 1996
- Stonor Saunders, Frances. *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Debate, 2001
- Tàpies, Antoni. *Memòria personal*. Barcelona: Ed. Crítica, 1977

Recursos Online:

- Alarcón, Julio Martín. *La Guerra Fría cultural, 'izquierdistas' contra la URSS* [en línia]. Diario El mundo. 8 de juliol del 2014 <<http://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2014/07/08/53bbca52268e3e70038b4582.htm>> [consultat l'1 de maig del 2015]
- Cuenca, Alberto López. *El perfil ideológico del expresionismo abstracto* [en línia]. Revista de Libros. 1 de març del 2002 <<http://www.revistadelibros.com/articulos/el-expresionismo-abstracto-en-la-politica-de-estados-unidosnote4>> [consultat l'1 de maig del 2015]
- Macià, Xavier. *Gabriel Ferrater: un nou tombant de la poesia catalana?* [en línia]. Lletres, Universitat Oberta de Catalunya <<http://lletres.uoc.edu/ca/autor/gabriel-ferrater>> [consultat el 15 de maig del 2015]