

IN MEMORIAM FERNANDO LERÍN

Josep M. Gràcia



ÍNDEX

NOTA PRÈVIA.....	3
APUNTS BIOGRÀFICS I CRONOLOGIA ARTÍSTICA	5
NUAGISME.....	8
ABSTRACCIÓ I FIGURACIÓ.....	16
LA FIGURACIÓ MÀGICA DE LERÍN	19
UTOPIA.....	25
REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES I FONTS	27

NOTA PRÈVIA

Fernando Lerín (Barcelona 1929, París 2016) ha estat una figura destacada en l'història de la pintura espanyola de la segona meitat del segle XX; la seva obra ha merescut un gran reconeixement internacional, especialment a Europa i concretament a França, ha estat distingida pel *Ministerio de Cultura* amb dues grans retrospectives (Madrid, 1979 i 2002) i, tanmateix, ha estat totalment ignorada per les institucions catalanes. Des de jove i fins al final, va conservar una total autonomia artística i llibertat creativa, negant-se a vendre obra indiscriminadament, escollint a consciència les exposicions a on participava i dedicant-se només a pintar en mig d'un aïllament tan volgut com necessari en el seu *Atelier* de La Vall de Santa Creu, al bell mig d'aquesta terra abrupta, freda i salvatge que és el Cap de Creus.

El dia que vaig conèixer l'obra del Fernando no em va interessar especialment. Jo venia, i encara hi estic, d'una formació heterodoxa amb un posicionament radical i molt crític respecte l'arquitectura i, per extensió, respecte qualsevol forma d'art. Per a mi, encara que potser a aquestes alçades hi trobaria algun matís, l'art de l'Edat Moderna, des de mitjans del s. XV fins l'actualitat, especialment des del s. XVIII, és una anomalia en l'història de l'art occidental, perquè l'ofici –i això, en tots els oficis- ha perdut una inherent funció propedèutica encaminada a transmetre un contingut espiritual i metafísic (i no només filosòfic o religiós), lliurant-se als interessos del capital, quan no a esdevenir l'expressió descarnada de certes patologies psicològiques que des de Freud i Jung s'han fet coincidir amb la creativitat artística. Això que dic, no és per exercir ara cap crítica innecessària sinó per reclamar, en un entorn culturalment decadent i desordenat, la necessitat de desvincular el contingut tradicional del mot "art" (*poiesis*) de tota una activitat productiva connectada a les modes, estètiques, gustos, sentimentalismes i altres temes menors, personals o generals, que han caracteritzat l'esdevenir cultural dels últims 600 anys.

Aquest apunt personal, només és per dir que si bé en aquell moment (2005) l'obra del Fernando estava fora del meu paradigma vital i artístic i m'ho mirava tot plegat amb una certa condescendència (qüestions, ambdues, que més endavant vaig haver de reconsiderar), una cosa sí que em va interessar: el caràcter de la persona, el Fernando ell mateix, i no vaig defugir la conversa ni les cada vegada més freqüents trobades fent un cafè al Centre Cultural Els Estudis de La Selva de Mar o a casa seva, a l'*Atelier*. Jo mateix em sorprenia de la meua santa paciència quan es passava dues o tres hores explicant-me la seva vida, personal i artística, sense deixar-me quasi bé dir res, amb la cadència d'una veu no massa harmònica, per cert, però emissora d'una passió interna molt atractiva.

Tots dos, hem estat nens deixant passar els dies, les setmanes i els mesos en interminables i plàcides tardes de conversa fent veure que posseïem la temporalitat de la nostra existència, i ara que ja no hi és, sap greu no haver estat més atent, i trobo a faltar aquells moments eteris curulls d'humanitat i de saviesa. Aquest estil d'enfrontar-se a la vida i viure-la va amb el paisatge, perquè on nosaltres vivim, el temps passa com a tot arreu, volant, però vola com quiet; les pedres d'aquesta terra de foc en són una magnífica metàfora, pedres enxampades en plena expansió líquida, en un *mannequin challenge* de fa milions i milions d'anys que transmeten una certa desídia curulla de sagacitat... és allò de "Qui dies passa, anys empeny".



APUNTS BIOGRÀFICS I CRONOLOGIA ARTÍSTICA

"Le peintre ne doit pas faire ce qu'il voit, mais ce qui sera vu"
Paul Valéry

Fernando Lerín va néixer a Barcelona l'any 1929 i hi va viure fins el 1956, any de la seva anada a París. Com ell explicava sovint, van ser anys de mancances i penúries; la guerra civil espanyola el va enxampar dels 7 a 10 anys i el segon conflicte mundial es va acabar quan en tenia 16. Després van venir les altres penúries de postguerra i Lerín va arribar als 20 anys treballant i sense estudis, però amb una certa formació que el seu pare, fotògraf de professió, li va poder donar a temps parcial en diverses escoles d'art de Barcelona.

El talent de Lerín va destacar en l'àmbit artístic dels anys 50. Va formar part d'una incipient avantguarda catalana a l'entorn del Club 49¹, on es va relacionar, entre altres, amb Joan Brossa i Antoni Tàpies, el ballarí Antonio Gades i els músics Juan Hidalgo i Walter Marchetti i amb l'escultor d'equilibris impossibles Moisès Villèlia, amb qui Lerín va conservar l'amistat fins la seva mort l'any 1994. Durant aquesta dècada, Lerín és considerat per la crítica de Barcelona un clar exponent del cubisme més pur i, sobre tot, de la anomenada "abstracció matèrica"; recorda Lerín, no sense cert punt de altivesa, que almenys dos anys abans que Tàpies ell ja feia abstracció matèrica.

"Perquè jo he pintat quadres amb matèria abans que el Tapies, i tinc probes. Quan el Tàpies era surrealista, jo ja era abstracte, amb matèria. Ell, quan va guanyar la beca a París, és quan va començar a veure que hi havia un món de matèria (vol dir que Tàpies va descobrir la pintura matèrica a París). I com que ell era el menys bo dels surrealistes, això de la pintura matèrica li va anar *collonudament (sic)*"²



Fernando Lerín, Sense títol, 1957 (180x 240cm)



Antoni Tàpies, Great Painting, 1958 (199x261cm)

¹ O "Club cobalto 49". El Club 49, fundat a 1949 per un grup d'intel·lectuals que provenien de l'editorial Cobalto o del Grup ADLAN ("Amics de l'Art Nou"), va ser una associació privada animada i dirigida per Joan Prats on hi estaven vinculats empresaris i alguns integrants de l'alta burgesia catalana i que es dedicava a promocionar activitats artístiques de tot tipus.

² MOV_20111117FLTM02 - MOV_20130927FLMF02

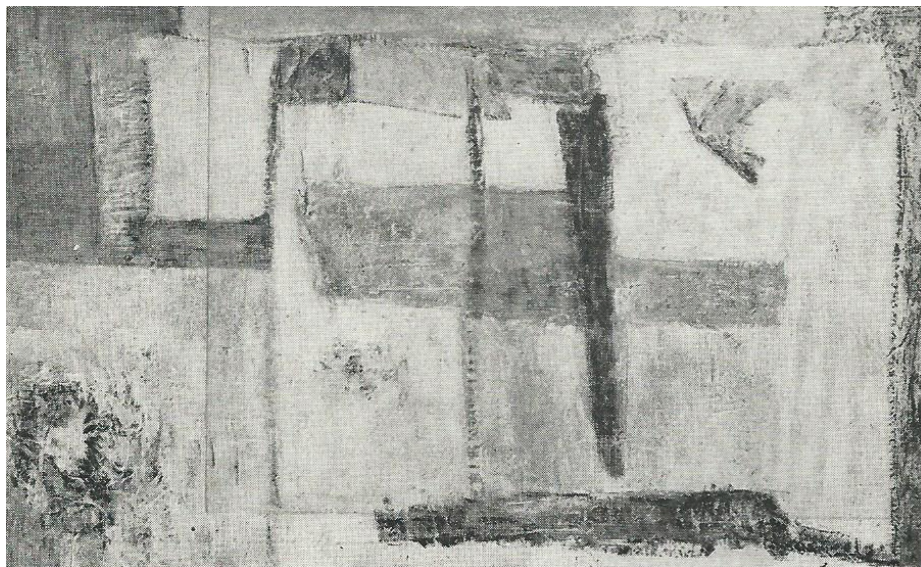


Fernando Lerín, Sense Títol, 1953 (90x60cm)



George Braque, Le Sacré-Coeur, 1909 (55x40,5cm)

Als 25 anys (1954), Lerín va fer la primera exposició personal a les Galeries Laietanes de Barcelona; l'impacte es va fer notar i des de llavors va participar activament en la vida artística – i bohèmia- de la ciutat. Hi ha constància de la participació de Lerín al IX Saló de Octubre, del 6 al 19 d'octubre de 1956, amb la presentació de 2 quadres (si bé al catàleg de l'exposició només s'hi representa un, i encara en blanc i negre)³



Fernando Lerín, Composició, 1956 (Expo IX Saló de Octubre) (¿? cm)

En un ambient d'una certa eferescència artística, i animat per alguns amics i familiars, Lerín decideix presentar-se al concurs de pintura que cada any convocava l'Institut francès de

³ Les Galeries Laietanes era una Sala d'exposicions i d'antiguitats fundada a Barcelona el 1915; el seu celler, ubicat en el soterrani, fou un dels punts de trobada d'artistes i intel·lectuals del noucentisme, tal i com *Els quatre gats* ho va ser del modernisme. Després de la guerra civil va esdevenir un dels principals focus de promoció l'art d'avantguarda. Vid. (AAVV, 1989) p. 152.

Barcelona; el premi consistia en una beca per a dos mesos a París. No es coneix el quadre que Lerín va presentar (molt probablement, estaria en la línia de la imatge anterior), però, fos quin fos, Lerín va presentar l'única proposta clarament alineada amb l'Informalisme, quan la resta dels concursants no s'allunyaven massa de l'ortodòxia acadèmica d'estil neoclàssic (eren "quadres molt clàssics", deia Lerín). El quadre de Lerín era innovador i va desafiar la unanimitat del jurat, que va quedar empatat en vots i va prendre la decisió de repartir el premi entre els dos finalistes, una noia i ell; van marxar un més cadascun. Ningú sap què va fer l'altra guanyadora, però Lerín s'hi va quedar 24 anys, fins 1983, a París⁴



Atelier de Fernando Lerín a París (1956-1983)

A París es troben la majoria dels artistes i intel·lectuals que deu anys abans (1948) van fundar, sota la direcció del filòsof i sociòleg Arnau Puig, el grup Dau al Set; Lerín forma part d'aquest grup d'espanyols, exiliats o no, que sota la direcció del mateix Puig conformen un gens menyspreable grup de joves que deixaran petja i conformaran al llarg dels anys la generació catalana de postguerra més representativa i influent del panorama artístic i filosòfic europeu.

Explica Lerín que un cop a París, totalment captivat per l'allau vital i artístic de la ciutat bohèmia i fortament influenciat pel moviment impressionista, abandona l'abstracció matèrica i comença a explorar altres formes d'expressió més espontànies i intuïtives que donen com a resultat una pintura etèria, ombrívola i espaterrant al mateix temps, plena de llum i d'ombres, immaterial però també quotidiana que excita la imaginació de l'espectador al posar-lo davant de no-res; va ser una conversió ràpida, ja que en els quadres de principis dels 60 ja no hi trobem cap rastre de matèria ni cap influència cubista. Una anècdota recurrent que explicava Lerín és que Tàpies, juntament amb Saura, el va visitar un dia al seu *Atelier* per convèncer-lo que continués amb l'abstracció matèrica i s'afegís al grup de pintors catalans que ell mateix encapçalava a París; però Lerín li va dir que no, perquè per ell, la pintura matèrica era una *especulació*:

“Especulació és una paraula massa forta, puntualitza Lerín; jo diria que l'art matèric produeix objectes... són pintures objectes. La pintura matèrica s'apropa més a l'escultura... és això que és una especulació (amb *especulació*, Lerín vol dir una determinada voluntat, volguda o induïda, destinada a produir obra aprofitant el moment d'èxit de l'artista o del moviment artístic que representa per tal d'alimentar el mercat y obtenir màxim rendiment pecuniari)”⁵

⁴ MOV_20130927FLMF02

⁵ MOV_20130927FLMF02

NUAGISME

Aquesta forma d'expressió d'arrel bàsicament intuïtiva, no matemàtica, sense arguments apriorístics mentals no era específica de Lerín; l'espanyol Manuel Duque, els francesos Frédéric Benrath i René Duvillier i l'iranià Nasser Assar, entre altres, tots instal·lats a la capital de la República, destaquen amb propostes pictòriques anàlogues. L'intel·lectual i crític Julien Alvard se'n va fer ressò i va aglutinar al seu voltant tots aquells artistes joves que treballaven escampats per París; ningú sap exactament qui encunyà el nom que definirà per sempre aquest incipient moviment pictòric, però el que sí és clar que qui ho va fer, ho va fer movent-se de l'aspecte que tenien la majoria de les pintures, que semblaven núvols. I els va anomenar "nuvolistes", fent una traducció literal del mot francès *nuagistes*.

Així, va aparèixer en el panorama artístic europeu el *Nuagisme*, un moviment artístic que va néixer oficialment al 1955 i va durar un parell de dècades (fins la irrupció, segons Lerín, nefasta, del Pop Art), tenint el moment àlgid el 1959, amb l'exposició *Yann*, a la Galeria Breteau de París i l'exposició *Antagonismes*, l'any 1960 al Musée des Arts Décoratifs, també de París.



Manuel Duque, *Vuelo de gritos verdes* 1959 (162x130 cm)



Frédéric Benrath, *Exploration de l'air*, 1967 (65x50cm)



Fernando Lerín, Sense títol, 1959 (87x70cm)

El Nuagisme es defineix més fàcilment per allò que no és que per allò que és: no és abstracció geomètrica, ni lírica, ni art informal, ni taquisme, ni altres corrents dins de l'anomenat "art abstracte"; no és, doncs, quelcom que es pugui integrar dins de l'Informalisme⁶. El Nuagisme va ser a l'època un moviment difícil de descriure; els títols de les exposicions en donen ja una idea: *Appel au non-sens* (1955, Galeria Grange, Lyon), *Les plus mauvais tableaux* (1955, Galeria Prismes, París), *Insurrection contre la forme* (1957, Galeria 22, Düsseldorf) o *Le vide et l'obscurité* (1958, Galeria Kleber, París)⁷.

"La pintura nuagiste sembla estar marcada amb el segell del no-res, o més aviat amb la relació entre el ser i el no-ser..."⁸

Una crítica de Julien Alvard a Lerín, entre poètica i humorística, parla d'aquesta impossibilitat d'etiquetar el moviment:

"La imaginació poètica de Lerín, diu Alvard, es mou en una condensació opaca, en una boira que es pot tallar amb ganivet. És evident que no és cubisme. Ni la quarta dimensió, ni l'art brut⁹ (...) es tracta d'una altra cosa, d'una manera de respirar o de sufocar, d'una consciència bloquejada que exhala l'ànima i emana d'una massa d'aire cremat, densa, espessa com la fumarada d'un sacrifici que el vent ha avivat"¹⁰

El Nuagisme és un moviment emmarcat en un estat d'ànim existencialista molt propi de mitjans del segle XX. Les antropologies filosòfiques, com a conseqüència de les revolucions produïdes en diferents camps científics, en concret les teories evolucionistes i psicoanalítiques, es veuen en la necessitat de repensar el concepte "ésser humà" i quina sigui la seva funció o sentit en un món radicalment dessacralitzat i sense possibles transcendències; des de Descartes, l'home, i no Déu, és el subjecte central del món, i en aquesta tessitura, els pensadors, filòsofs, sociòlegs, però també artistes de distintes disciplines, es veuen impel·lits no a preguntar-se què és l'home sinó qui

⁶ (Brichet, 2006), Vol 1, p. 6.

⁷ (AAVV, 2008), p. 20.

⁸ (AAVV, 2008), p. 44.

⁹ "Art brut" o "art marginal", és l'art produït fora dels límits de la cultura oficial, l'artista desenvolupa la tasca creativa sense contacte amb les institucions artístiques establertes.

¹⁰ (Bonnetoi, 1988)

i com és. Aquesta necessitat l'expressa de forma crua, sense ornaments ni pal·liatius, Martin Heidegger, que, en un intent de deixar al marge els prejudicis de la tradició filosòfica anterior, evita utilitzar el mot genèric "home" i encunya el mot *dasein*, ("ésser-hi", l'ens existencial), que no fa referència només a l'home en tant que gènere, sinó al seu específic *mode-de-ser-humà*, en mig d'una realitat diversa plena d'altres *modes-de-ser* que conviuen amb completa interacció amb ell¹¹. Tanmateix, en la dècada dels 40 (1944), Jean Paul Sartre publica l'*Être et le Néant* que va tenir una fortíssima influència en tots els àmbits d'acció social; com a tret fonamental (encara que no el més rellevant) l'existencialisme sartrià, més elemental i per això més popular que el de Heidegger, negava una essència prèvia i una transcendència pòstuma a l'existència humana: l'ens existencial, diu Sartre, és vomitat al món al néixer, sense que se li pugui suposar cap mena d'essència prèvia, i és fulminat al morir, sense cap possibilitat de transcendència pòstuma. Per altra banda, la realitat europea mostra una societat en plena penúria de postguerra, sorpresa i traumatitzada per l'efecte d'un genocidi nazi que havia trasbalsat, si més no, qüestionat, aquella *llum de la raó* que des de la Revolució francesa i la Il·lustració era la màxima conquesta de la modernitat; en cert sentit, la modernitat occidental va comprovar quan arrogant, irracional i mesquina podia arribar a ser la divinitzada raó, reduïda en una simple, freda i alienant "raó instrumental" (Adorno i Horkheimer) capaç d'infringir a propis i estranys les atrocitats més abjectes i de banalitzar el mal fins a extrems insuportables (Arendt). Intel·lectuals i artistes eludien fer-ne ús d'aquesta raó il·lustrada i es mostraven més proclius a manifestar com de fructífera i poderosa era l'expressió lliure, artística o simplement vital (amor, pensament, moralitat i ètica), sorgida de la pura sensibilitat, de la pura emoció, de la pura existència.

Tanmateix, un nihilisme implícit, al més pur estil nietzschian (és a dir, la idea és: en el fons, no hi ha fons), aflorava sense embuts en aquells joves inconformistes que fugien tant de la racionalitat il·lustrada com de l'espiritualitat religiosa i que des de la intuïció més genuïna, provocaven la catarsi en una societat malferida però amb nobles i renovades esperances vitals. El *Nuagisme* respon a aquesta necessitat d'explosió salvatge vers paratges ignots de l'emotivitat: la no-forma, la no-figura, el no-res conformaven àmbits gnoseològics des d'on començar la recerca del sentit de l'existència. I una angoixa molt humana –potser, com diria Nietzsche, massa humana–, es fa patent entre els colors i les formes dels llenços *nuagistes*, aquella *angoixa que revela el no-res*, en paraules de Heidegger, sobrevinguda al ser quan se'n adona que "... només resta el pur existir en la commoció d'aquest estar suspens en què no hi ha res on agafar-se"¹². A aquesta situació vital, Lerín s'hi referia com un "pintar salvatgement"¹³, i recordava freqüentment que va superar aquest estat a mitjans dels anys 80, quan, com veure'm més endavant, elabora una pintura més refinada, expansiva i serena.

En el *Nuagisme*, els conceptes filosòfics d'ésser (*l'être*) i el no-res (*le néant*) es transposen literalment en forma de clar/obscur. La tradició barroca del *chiaroscuro*, d'un Caravaggio, per exemple, és clarament evocada, potser de manera no massa conscient, com a tècnica d'expressió d'aquesta incògnita que és l'home i el seu destí immediat o postergat; òbviament, es tracta d'un *chiaroscuro* no formal, que s'esforça en dirimir la dualitat llum-ombra en una unitat en moviment que juntament amb la cadència cromàtica harmonitza la representació pictòrica.

50 anys més tard, Lerín encara es debatia en aquestes tessitures:

¹¹ (Heidegger, 1993)

¹² (Heidegger, 1929), p. 47.

¹³ MOV_20130927FLMF01

“El meu és un problema d'atmosfera. Per a mi, la llum dóna una atmosfera (...) jo busco la llum... com aquell que diu, abstracte (els impressionistes busquen la llum en aquell moment que cau sobre l'objecte). Jo busco la llum per ella mateixa... el clar i l'obscur... la llum és molt important, però també l'espace (sic)... amb la llum no puc somiar, amb l'espace sí (...) El clar i l'obscur és un simbolisme (...) el clar és la llum vertical que tot ho crea i l'obscur el reflex horitzontal que tot ho representa”¹⁴

Aquesta dinàmica conceptual, avalada per una de social i filosòfica, provoca que els nuagistes neguin repetides vegades tenir cap referent històric, cap moviment artístic precursor, cap arrel ideològica; això no obstant, vist des de la distància, encara que aquest fet ja va ser apuntat per algun crític de l'època i per estudiosos recents, els integrants del grup tenen clarament referències històriques comunes: J. M. W. Turner, Claude Monet i cert paisatgisme xinès¹⁵.

A partir de 1960, i fins 1977 amb una exposició d'homenatge a Julien Alvard (mort l'any 1974), es produeixen un munt de grans exposicions on l'obra de Lerín hi és definitivament present; el mateix 1959 una exposició personal a la Galerie Breteau, a la Galerie Internationale d'Art Contemporain al 1964, també en 1964 a les Salines Royales d'Arc-et-Senans i fora de França les seves obres es presenten a Turín, Londres, Gand, Brussel·les i a Barcelona, on l'any 1963 es va presentar una exposició a la Galeria René Metras que va tenir una gran repercussió nacional.

Malgrat aquest clima favorable d'exposicions freqüents, de repercussió social i crítica i de treball constant, l'idealisme vital de Lerín i la defensa fèrria de necessària i imprescindible autonomia de l'ofici de pintor¹⁶ s'acomodava amb dificultat en un ambient de creixen especulació que envaïa el mercat de l'art; Lerín tenia èxit i començava a ser cotitzat i a vendre, i això va ser el problema. Començava a sentir-se massa pressionat per produir cada vegada més i amb més celeritat i, sobre tot, a produir un determinat tipus de quadres, i no d'altres que poguessin foragitar als possibles col·leccionistes.

“No creus que l'artista té la necessitat d'un cert reconeixement?, li vaig preguntar en una ocasió. Ah!, va fer Lerín, molt important, això. És que el procés (de l'artista), és un procés històric. L'artista necessita al principi que l'ajudin a viure. Quan els altres li diuen que és interessant el que fa, això li dóna vitalitat per seguir endavant. El que molesta, és quan els altres tenen el poder i et diuen que tens que fer això o allò altre... Hi han galeristes que son capaços de dir-te que sense ells no series res... Hòstia! ja està bé, eh! Et diuen això, perquè et diuen que facis el que ells volen que facis, per vendre... Això no!”¹⁷

Contra això es va rebel·lar Lerín amb fermesa per primera vegada a París, a finals dels 60, però ha estat una actitud que va mantenir fins al final esbossant amb freqüència una crítica serena però implacable al mercantilisme artístic. Va ser, aquell, un moment de crisi (artística i personal), però tal com es va tancar una porta, una altre es va obrir, i una nova experiència vital va marcar definitivament el rumb de la seva obra: a finals de 1969, amb una recomanació de François Mathey, conservador del Musée des Arts Décoratifs de París, i del reconegut filòsof i escriptor Jean Grenier, viatja i s'instal·la a Nova York, on coneix i fa amistat amb Mark Rothko (1903-1970).

¹⁴ M4A_20130317FLFI

¹⁵ (Brichet, 23006), Vol 1, p. 6

¹⁶ (Cirlot, 1983), p. 270

¹⁷ MOV_20111117FLTM02



Exposició a Nova York, 1971 (imatge esquerra, amb la seva esposa Ethel) i 1972 (imatge dreta)

EL contacte de Lerín amb l'artista americà és cabdal en la seva trajectòria artística, però, tot i que molts crítics hi han vist una influència inequívoca, jo crec que això requereix algun matis no gens baladí. Cert que l'horitzontalitat de les línies i les masses cromàtiques de Rothko es troben en els quadres de Lerín d'aquella època, i cert que aquest és un tret formal que ja mai abandonarà i que serà evocat per el mateix Lerín com la característica principal dels seus quadres. Emperò, el mateix Lerín explica els matisos:

“El problema del Rothko és que la seva pintura és molt mental; la meua pintura és més passional, jo soc més intuïtiu. Jo necessito més la naturalesa que Rothko. Mai veuràs en Rothko un paisatge, són formes, taques...

Però tu tampoc, vaig preguntar, vols fer un paisatge?

No, no, continua Lerín, el problema (...) el quadre, per a mi (...) no és que jo vulgui fer un paisatge, de l'únic que em serveixo és de l'horitzó, perquè l'horitzó em produeix paisatge automàticament. El meu refugi és poder trobar un concepte a través de l'horitzó, el que creo és aquest espai que a tu et fa (veure un) paisatge (però no en tots els quadres)”¹⁸

Amb el temps, i ja de tornada a Europa, com més endavant veurem, l'horitzontalitat de Rothko es converteix en Horitzó en Lerín; aquesta és una clau per entendre l'obra de Lerín, això és molt important de remarcar-ho. A Lerín no l'interessa la condició d'horitzó (la horitzontal), sinó la idea d'horitzó en sí, la substància i no l'adjectiu és objecte de la seva recerca. El fet que l'horitzó generi paisatges en la imaginació de l'espectador és secundari. Joan Manuel Bonet, gran amic de Lerín, parlarà de la seva obra com una “temptació de la geometria”.

“Per a mi, la naturalesa és l'horitzó (...) i l'horitzó és una línia (...) i l'espai és allò que està a dalt i a baix de la línia (...) és tot el que necessito (per pintar)”¹⁹

¹⁸ MOV_2011117FLTM03. Respecte aquesta naturalesa intuïtiva, Lerín sempre feia referència a Miró, que va conèixer a través del Grup 49 (vid. supra) i del que destacava que era un home intimista, dotat d'una gran memòria i d'una extraordinària intel·ligència intuïtiva (M4A_20130325FLJMG02)

¹⁹ MOV_20130927FLMF01



Mark Rothko, Untitled_1950 (190x101cm)



Fernando Lerín, Sense títol, 1976 (dimensions ¿?)

Malgrat l'amistat amb Rothko i altres artistes de l'elit americana del moment i malgrat que va realitzar dues exposicions entre 1970 i 1972, el panorama artístic a Nova York li resulta encara més pervers que del que va fugir a París. L'incomoden, altra vegada, els valors mercantils, i això, certament, agredia novament la seva autonomia, la seva llibertat, qüestió que, com ja he dit, va reivindicar tota la seva vida, i que va precipitar formalment en el manifest UTOPIA que ell mateix, i només ell, va redactar l'any 1999 i del que parlarem més endavant.

Novament decebut, Lerín abandona Amèrica, torna al París i constata que l'interès per la seva obra no ha disminuït en aquest *lapsus* de dos anys; l'any següent, al 1973, va participar en una importantíssima exposició a l'Abadia De Beaulieu, dins d'una exposició intitolada *L'espai líric*, organitzada per Geneviève Bonnefoi, una prestigiosa crítica que uns anys més tard, l'any 1988, en el marc d'una nova exposició a la mateixa Abadia li va escriure un prefaci al catàleg intitolat *Lerín ou l'autonomie de la peinture*, on posava de manifest i en valor l'enorme esforç i sacrifici que per Lerín havia significat mantenir-se al marge del mercadeig de l'art per mantenir la coherència de la seva obra.

Dos anys més tard, el mateix dia de l'anunci de la mort del dictador espanyol, Lerín inaugura una exposició personal a la Galeria Aele de Madrid que és molt ben rebuda per la crítica del moment i que serà cabdal per entendre un fet que marcarà, uns anys més tard, la consagració de Lerín dins de l'àmbit artístic nacional: l'any 1979, la *Dirección del Patrimonio* organitza la primera retrospectiva al Palacio Velázquez, a Madrid.



Retrospectiva al Palacio Velázquez, a Madrid, 1979

Des de l'any 1979 fins al 2002, realitza moltes exposicions, essent les més representatives l'exposició a la FIAC de París (1985) una nova retrospectiva, aquesta vegada a la Sala Gaspar de Barcelona (1988) que es portarà uns mesos després a l'Abadia de Beaulieu, de la mà de Geneviève Bonnefoi, qui li dedica un prefaci dins del Catàleg que diu: "Profundes i silencioses, les seves teles son semblants a espais de meditació dins dels quals només les vibracions del color i de la llum capten l'atenció. Color més o menys dens, més o menys opac o brillant, que s'estén com un fragment d'univers evocador, d'acord amb les seves variants, verd aigua o terra d'ombra o blau marí, però en realitat fragment de pintura pura que finalment ha conquistat la seva autonomia"²⁰



Esquerra: 1985_(FIAC) Foire Internationale d' Art Contemporain_Paris – Centre: 1988_Abbaye Beaulieu_Tarn et Garone_Occitània – Dreta: 1990_Abbaye Beaulieu, Tarn et Garone_Occitània

I la seva darrera gran exposició, la retrospectiva organitzada novament pel *Ministerio de Cultura* a la Sala Julio González (2002), a arrel de la qual, el Museu d' Art modern Reina Sofia de Madrid va adquirir cinc teles de gran format que formen part de la col·lecció permanent del Museu.



2002_Sala Julio González_Ministerio de Cultura_Madrid

²⁰ (Bonnefoi, 1988), p. 5

Sobta comprovar com la Generalitat de Catalunya mai ha organitzat no ja una retrospectiva sinó cap exposició, i sobta comprovar que si el MACBA disposa de dues obres de Lerín és perquè a la mort del poeta Joan Brossa la seva Fundació els hi va cedir, juntament amb altres peces propietat del poeta.

Joan Brossa va dedicar aquest poema a Lerín:

Apunta abans de tirar a l'objectiu.
Quan n'estiguis segur encara no tiris.
A l'últim n'estaràs tan segur que ja
no et caldrà disparar.
Avui l'arc iris ha sortit doble: dues línies
d'iguals coloracions que l'espectre lluminós,
una d'elles, però, de colors més fluïxos.

Un poema amb ressonàncies alquímiques i una bella analogia entre l'art del tir a l'arc –un art de gran significació simbòlica- i l'ofici d'artista; en el primer, l'arquer concentra tota la seva atenció en un punt, el blanc –centre- de la diana (representació de l'ànima) sobre el que projecta la fletxa (representació de la voluntat i també de la intel·ligència); clavar la fletxa al centre de la diana és la imatge simbòlica d'assolir el coneixement de sí mateix. El segon, exerceix l'ofici com a pràctica simbòlica, val a dir, sagrada, envers el coneixement de la seva realitat humana més interna i íntima, cercant l'essència intemporal que dóna sentit a l'existència en aquelles formes significatives i simbòliques que parlen d'allò que no pot ser expressat per les paraules.

I jo, inspirat en el poema de Brossa, li he escrit aquest altre, al Fernando:

Enmig del centre s'alça l'arbre de la vida,
i al voltant les muses juguen distretes,
La llum de la veritat llangueix amb tantes preguntes...
Potser només el silenci sigui hàbitat unànime,
foc igni de variables formes,
foses en el seu innegable Blanc central.

Lerín s'instal·la a La Vall de Santa Creu l'any 1983, juntament amb la seva esposa Ethel²¹. És un retiro volgut –i necessitat, segons deia-, perquè volguda és la seva intenció de no formar part dels engranatges del sistema mercantilista i especulatiu a l'entorn de l'art i afronta aquesta nova vida amb fermesa i conscient que l'aïllament serà dolorós. Però, a vint anys vista, ha estat un aïllament molt profitós, on desenvolupa una gran producció.



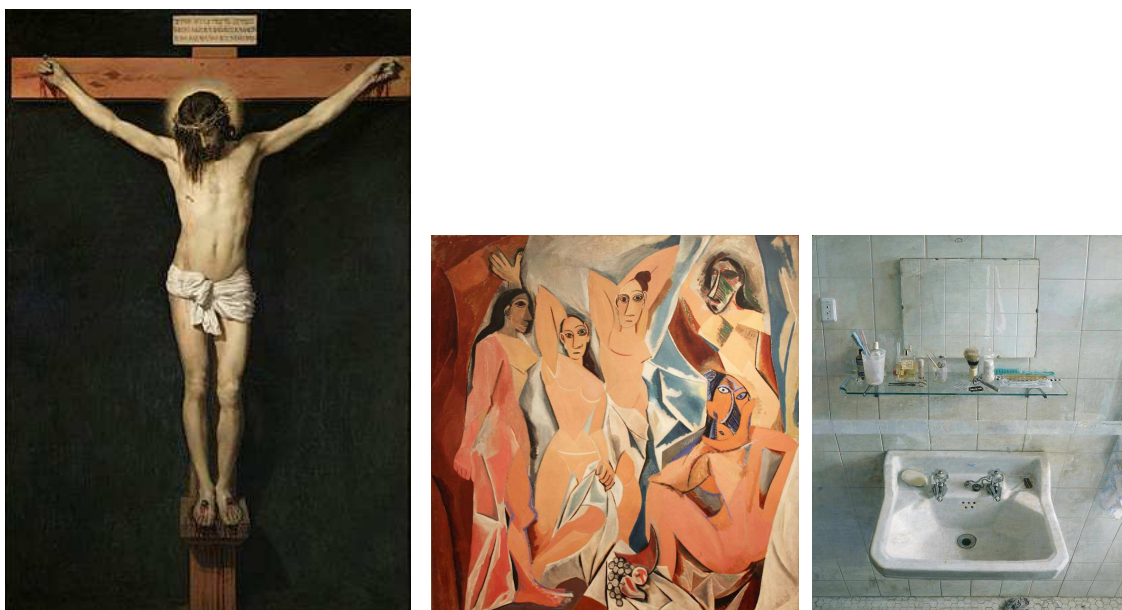
Atelier-residència la Vall de Santa Creu (1983-2016)

²¹ Mentre acabava de corregir aquest text, m'arriba la notícia que aquest passat 17 de març ha mort l'Ethel Lerín, a un hospital de París, als 90 anys. Diu el seu fill, que la trobada amb el Fernando aquesta tardor a París, dos dies abans de la mort del Fernando, va il·luminar els seus últims mesos.

ABSTRACCIÓ I FIGURACIÓ

Es diu que Lerín és un pintor abstracte, i encara que aquesta afirmació sembla obvia, jo crec que té matisos i presenta algunes contradiccions amb la seva pròpia ideologia i, més literalment, amb el que ell mateix deia de la seva obra. Intentaré explicar-me sense masses academicismes i amb brevetat. Des del romanticisme del segle XVIII fins als nostres dies l'Acadèmia ha establert, i així s'ha fixat en el conscient popular, una distinció de classes dins de l'art pictòric: es parla d'art figuratiu i d'art abstracte. És una classificació primària, sense matisos i elemental, però prou efectiva que, a més, es pot fer extensiva a totes les arts. La figuració i l'abstracció defineixen dos classes que no comparteixen zones comunes, tenen àmbits de radical diferència, d'impossible relació; com veure'm no hi ha en rigor un quadre figuratiu tirant a abstracte o un d'abstracte però una mica figuratiu.

En sentit normal, que és, com he dit, l'acadèmic i l'acceptat per a tothom, dir que una representació és abstracte és dir que *la cosa* representada s'allunya formal, dimensional o figurativament de la realitat a la que fa referència, una realitat a la que el sentit comú, els estereotips o simplement l'aparença primera la fa més o menys igual per a tothom. En aquest sentit, es diu que és més abstracte *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso que el *Cristo de San Plácido*, de Velázquez, perquè en aquest darrer, la figura del Crist s'assembla més a un home real que la meretriu d'Avinyó a una dona real. Però tot dos quadres són figuratius, perquè empen figures, formes i dimensions, essent justament el punt de vista de l'artista el que ens dóna una visió potser mai imaginada per nosaltres de la polièdrica i bigarrada realitat. Dir figuratiu, en conseqüència, és parlar de figures, de formes i de dimensions, encara que no tenen perquè ser convencionals. Pot ser un núvol o una atmosfera vague, que és una figura sense forma ni dimensió, però una figura que refereix o fa mimesi de la realitat que ens envolta.



Diego Velázquez, *Cristo de San Plácido*, 1632 - Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, 1907 - Antonio López, *Lavabo y espejo*, 1967

Però és evident que la bigarrada vida dramàtica que se'ns presenta dia a dia, és molt més plena, complexa, polièdrica i fantàstica del que cap pintor ens pugui representar o cap literat ens pugui narrar. Quan Picasso està al davant de les *demoiselles* projecta en el quadre la seva visió de la realitat, però és evident que la representació pictòrica que fa Picasso és una acció d'abstracció, perquè abstreu una part de la realitat, potser per a ell la més important, evident o simplement la més representativa, i ens informa per medi d'una imatge, calculada i precisa, que

les coses també poden veure's o poden representar-se d'aquesta manera. Llavors, perquè diem que el quadre és figuratiu quan, en realitat és una abstracció de la realitat? Tanmateix, podem dir que el lavabo representat per Antonio López s'hi assembla molt al real, però, en veritat, només s'hi assembla. Fins i tot, l'artista, per aconseguir un efecte més realista trenca la perspectiva en el punt mig (línia de rajoles central), per tal de no tenir que fer una representació corbada, el que hagués estat encara més estrany; i encara més, l'absència del pintor en el mirall fa encara més improbable aquesta representació. Abstreure una part de la realitat, això és el que fa López i en aquest sentit, la seva obra és abstracte. El que passa és que els quadres mencionats fins ara fan mimesi de la realitat i és a aquesta abstracció mimètica –si es pogués dir així– la que hem convingut definir com figuració.

Las dos pintures següents, de Claude Monet i J. M. W. Turner, son, segons la definició acadèmica, figuratius (encara que Turner fos considerat per la crítica uns dels primers abstractes); veiem dos paisatges i alguns elements que li són propis. Però, perquè sabem que són paisatges? Deixant a banda el títol, el quadre de Monet representa l'alba perquè hi ha el sol, i uns elements figuratius (barca i home). El quadre de Turner, apareix el tren, i això ens indica que estem davant d'un paisatge, llavors davant d'un quadre figuratiu. Si no fos per aquest elements amb figura, forma i dimensió (sol, barca i tren), podríem veure-hi un paisatge, si, però de la mateixa manera com podríem veure-hi no-res.



Claude Monet, Impressió. Alba, 1872



J. M. W. Turner, Rain, Steam, and Epeed, 1844

Encara és més evident això que diem en la pintura *El Perro hundido*, de Goya, i *Sunset over de sea*, de Turner, que incorporo perquè eren les dues pintures més valorades per Lerín. El cap del gos en el llenç de Goya i el sol en el de Turner són elements amb forma, figura i dimensió i, en conseqüència, segons el criteri acadèmic, ens indiquen tant que estem al davant d'un quadre figuratiu com ens indueixen a fabricar en el nostre enteniment una primera aproximació del significat del quadre (en el cas de Goya, però, l'enigma del significat continua vigent i obert a especulació)



Francisco de Goya, Perro hundido, 1823?



J. M. W. Turner, *Sunset over the sea*, 1830

LA FIGURACIÓ MÀGICA DE LERÍN

*"La pintura es una forma d'intel·ligència que és intuïtiva"*²²

En realitat, per enfocar bé la qüestió, hem de dir que *abstracció* no s'oposa a *figuració* sinó a *concreció*. Moltes vegades quan algú ens intenta explicar un fet determinat i s'enfila per les branques li demanem que concreti, que no sigui tant abstracte, que vagi al gra. El que concreta, defineix bé l'objecte d'exposició, encara que això no vol dir que acabi transmetent amb total perfecció la seva total realitat. Diríem, doncs, més precisament, que entre el *Cristo de san Plácido* i la meretriu de Picasso hi ha una voluntat diferent de concreció, a part, qüestió que no es dirimeix ara, de la voluntat d'expressar una visió particular del món (no parlem ara de moviments artístics, que queden al marge d'aquesta discussió) i de la voluntat de transmissió d'un missatge concret.

A més concreció, menys abstracció, i a l'inrevés, a més abstracció, menys concreció; aquí sí que podem trobar espais entremitjos, zones on una representació concreta s'acosta a l'abstracció i a l'inrevés, una altre d'abstracte s'acosta a la concreció. Això no és patrimoni de la representació pictòrica, també de l'escultura i de la literatura (entre la novel·la, per exemple, i la poesia); de lo concret a lo abstracte s'hi va i s'hi torna, s'hi transita: el món com a voluntat i representació, reprenent l'arrel del pensament de Shopenhauer, és sempre un món abstracte, per molt que el representem amb tota fidelitat.



Fernando Lerín, sense títol.

Vist així, se'ns obra una altre perspectiva alhora de comprendre l'obra de Lerín, perquè ell mateix deia, amb total rotunditat, que la seva pintura era una pintura figurativa.

"El problema de l'abstracció... fins el moment, és una abstracció d'alguna cosa que es coneix (és a dir, una abstracció de la realitat); llavors, es van eliminant coses que es coneixen per arribar a lo mínim. La meua pintura no és ni abstracció... és casi més figuratiu que abstracte. (Els meus quadres) són paisatges mentals"²³

"...per mi són quadres (es refereix als seus quadres) que entren dins d'un món de visió de cel i mar, de terra i mar... hi això és figuratiu totalment, el que passa que no hi ha una explicació de la realitat (vol dir Lerín, que no fa mimesi de la realitat) És clar, si aquí (fa assenyalant un dels seus quadres) poses un arbre, doncs fotuda..."²⁴

²² MOV_20130317FLFI01

²³ MOV_20111117FLTM03

²⁴ MOV_20130317FLFI01



Fernando Lerín, sense títol.

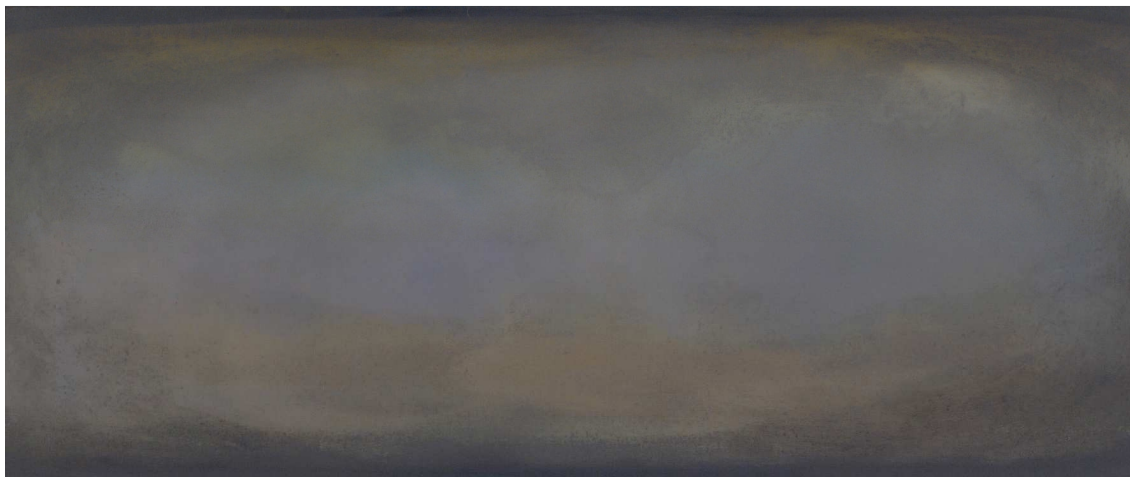
Què vol dir, Lerín?; jo crec que vol dir dues coses (en veritat és una sola cosa però que es pot explicar de dues maneres): en primer lloc, que la seva pintura és figurativa perquè el quadre figura el que figura, es refereix a sí mateix i no vol ser representació o mimesi de res. En segon lloc, i en conseqüència, que el quadre és la representació d'un espai intern, d'un espai silenciós, íntim i ignot que ens interpel·la demanant-nos de cercar-hi el sentit. Lerín, no va davant d'un paisatge i el pinta fent una interpretació de l'horitzó, de l'alba o el crepuscle, com feia Turner, per exemple; la figuració de Lerín és una figuració que no concreta, una figuració, doncs, abstracte, una figuració màgica, em surt de dir, perquè inverteix els termes de la percepció i enlloc de mirar cap a fora ens fa mirar cap endins; el "paisatge" que veiem, és un paisatge intern; la "natura" que veiem, és una natura interna, per bé que tendim a reduir-la o a vincular-la a un paisatge extern, potser pel vertigen que ens provoca el repte que ens planteja Lerín.

" De mica en mica vas entrant... no entres en el quadre, és que entres en tu mateix. El quadre et dona una visió interior teva; és l'espectador que començà a trobar.... És una pintura completament diferent de tot el que es fa ara mateix. Ara, el que interessa és barallar-se; lo violent és lo que és bo (es refereix a la rotunditat del traç expressiu, enèrgic i violent, de molts quadres abstractes). Aquesta cosa d'introversió (que ell proposa en la seva pintura) la gent no ho suporta"²⁵

"Jo vaig conèixer un crític (¿?) que em va dir una cosa que em va tocar molt: deia que la meua pintura li agradava molt però que li feia molta por. Perquè aquesta pintura estava en un precipici i li agradava veure-la, però ell no s'hi posaria mai en aquest precipici (...)"²⁶

²⁵ MOV_20111117FLTM01

²⁶ MOV_20111117FLTM03



Fernando Lerín, sense títol.

Què té de màgica la figuració de Lerín? En Lerín, jo diria que es tracta d'una figuració icònica i en aquest sentit, la seva pintura és una pintura simbòlica; s'acosta a l'espiritualitat a través de la forma simbòlica. Si alguna pintura mereix pròpiament l'apel·latiu de "metafísica", aquesta és la de Lerín, no la de De Chirico, per exemple, perquè, al contrari que l'italià, en Lerín "metafísic" s'ha de prendre en el seu sentit més radical i en conseqüència la seva pintura cerca mostrar, si més no, induir a l'espectador a percebre allò que està més enllà de la física, de la natura; si es vol, més enllà d'ell mateix i de la seva existència. I aquesta és la funció del simbolisme tradicional, no importa quina sigui la tradició espiritual que el representi.

"... hi ha aquesta cosa que estàvem discutint allà (...) que hi ha una espècie de Déu, per dir un nom. Aquesta cosa de (...) hi ha alguna cosa al darrera (o dins del) quadre que et deixa dintre d'una espècie d'èxtasi (vol dir que et sorprèn i el provoca introspecció), t'apropa a una cosa que és molt vital (vol dir de comunió existencial amb una essència no existencial)."²⁷

"La meua, és una pintura de valors clàssics (...) és una pintura religiosa, que (promou i busca) una espècie d'espiritualitat (...) és una experiència mística que requereix silenci, contemplació i valentia... és una pintura que eleva"²⁸

En moltes converses, el que deia Lerín, com ho deia i el fet de dir-ho amb les seves pintures al davant, em recordava a Machado (això no li ho vaig dir mai), que és també d'una tendra alhora que inefable proximitat; em recordava Juan de Mairena (l'*alter ego* de Machado), quan en *El cancionero apócrifo* dissertava a propòsit de la metafísica i de la significació del poema i de l'ofici de poeta. Una metafísica que definia com a "ciència del no-ser", amb l'argument simple, però implacable, que si era de veritat *metafísica* era perquè no parlava d'allò que és (és a dir, d'allò que té alguna classe de realitat, sigui física, psicològica o espiritual), sinó justament d'allò que no-es, com aquella ideologia *nuagista* a la que he fet referència abans. I quan Lerín parlava de la pura intuïció i de com havia lluitat per no perdre-la mai, defugint l'excessiva racionalització (defugint *lo mental*, deia ell), em recordava aquell enigmàtic i desconcertant "*Fiat umbra! Brotó el pensar humano*"²⁹ que amb tanta contundència expressava Abel Martín, l'altre *alter ego* del poeta universal.

²⁷ MOV_20111117FLTM01

²⁸ MOV_20130927FLMF01

²⁹ (Machado, 1966) Abel Martín, *Cancionero apócrifo*, "Al gran cero", p. 247.



Fernando Lerín, sense títol.

Però, on és el símbol en un quadre de Lerín? Com ja he assenyalat abans, un aspecte al que Lerín feia referència recurrentment és la idea d'Horitzó; un Horitzó considerat com a substància aristotèlica, no en la seva representació bidimensional de línia horitzontal.

"... no és que jo vulgui fer un paisatge, de l'únic que em serveixo és de l'horitzó (...) però l'horitzó en produeix paisatge automàticament. El meu refugi és el poder trobar un concepte a través de l'horitzó, lo (sic) que creo és aquest espai que a tu et fa veure paisatge (...) però si tu veus paisatges, no és el meu problema (...) jo pinto perquè tu vegis més enllà del paisatge."³⁰

Aquest Horitzó, com insistia Lerín, incorpora els conceptes de superior i inferior, el Cel i la Terra; és a dir, incorpora una verticalitat tàcita, no representada però sens dubte fortament present. L'horitzó no és tal sense la vertical que l'anivella: no hi ha un horitzó inclinat ni una vertical desplomada. Aquest símbol universal, la vertical i la horitzontal, o, en termes substantius, l'Horitzó i l'Eix vertical en quina summitat està el Cel/Llum i en quina antípoda està la Terra/Ombra, ens parla d'un altre símbol fonamental de la Ciència sagrada: l'Home, que justament encarna aquesta vertical, situant-se entre el Cel i la Terra.

L'espectador d'un quadre de Lerín és aquest Home, que situat al davant del quadre el complementa; l'espectador es col·loca davant del quadre i assumeix dues realitats conscient o inconscientment: en primer lloc, ell mateix encarna la vertical, provocant, així, que el quadre, que assumeix la condició de horitzontalitat, adopti el seu complementari. En un sentit molt clar, Lerín ens demana no ja veure el quadre sinó identificar-nos amb ell assumint la part complementària que el quadre no té, però sens dubte, reclama. En segon lloc, l'espectador

³⁰ MOV_20111117FLTM03

assumeix la síntesis de la vertical i de l'horitzontal, és a dir, es posiciona com a centre de tota aquesta representació. En cert sentit, aquesta assumpció ens parla d'una transcendència, d'una identificació entre *ser* i *conèixer*, d'un *coneix-te a tu mateix* al que fa referència Lerín.

"Normalment, (el pintor) busca (representar) una idea, que és la que el quadre explica. Per a mi, allò important no és això; jo busco que no sigui el quadre el que expliqui una idea sinó que sigui l'espectador el que entri dins del quadre i es beneficiï de l'energia que conté"³¹

"Filosòficament ja es diu (que hi ha una identificació entre) *être et connaître*. El que és interessant, és conèixer per conèixer-te a tu mateix (es refereix a la màxima *gnōti sauton* -"coneix-te a tu mateix"- que figurava en el frontispici del temple de Delfos).

La intuïció és inexplicable. Però la intuïció et porta al veritable coneixement"³²



La darrera època de Lerín (2000/2016), és profundament espiritual, indueix al silenci, a la introspecció. Ell sempre contraposava el silenci que quasi exhalaven els seus quadres a la violència d'una pintura estrident, angoixant, cridanera, barroera... En això, era molt radical, i implacable, no tolerava la vulgaritat, l'arrogància i la prepotència de molts auto-denominats "artistes" –que ell anomenava "artistes professionals"- massa aficionats a les relacions públiques i a entabanar a propis i estranys amb propostes inversemblants que res tenen de veritable art.

"Hi ha una cosa que m'interessa molt: és el silenci. Aquesta forma d'expressió on no es diu res però es diu tot (...) és totalment contradictòria la vida que estem vivim actualment (...) tot és violència (...) confrontació, lluita (...) i aquí (vol dir davant d'un dels seus quadres) estàs en una espècie (...) estàs en un moment (inefable) de viure (...) hauries de citar aquí els primers versets de l'Evangeli de Sant Joan: '... al principi era el verb (...) i la llum brillava en la tenebra...' És fantàstic, és fantàstic...! (es refereix a la llum que emana dels quadres)"³³

"Aquest quadres, diu Lerín referint-se als seus quadres, provoquen una mena de buit, de silenci, del que en tenim molta necessitat (...) m'interessa aquest silenci, la no-violència"³⁴

"Ho he deixat tot (...) perquè l'únic que de veritat compti sigui la pintura (...) Fa anys que visc en total solitud (...) jo no compto per a res, el que compte és la pintura (...) no m'interessa 'voler ser (jo)' sinó (ajudar a) que la pintura digui el que (ella) és"³⁵

Lerín era un home desconcertat que cercava el sentit, no la bellesa, i en la recerca es troba en un espai buit que fa possible l'obertura d'un nou espai interior, un espai misteriós, ignot, que cadascú omple amb les nostàlgies que com petites espurnes ascendeixen cap el cel des d'un foc interior que crema indefectiblement el devesall de vitalitat que ens dóna la vida. Malaurat aquell, deia Lewis Carol, que només té memòria del passat... Lerín cerca l'*anamnesi*, el no-oblit

³¹ MOV_20130927FLMF01

³² MOV_20130317FLFI01

³³ MOV_20130317FLFI01

³⁴ MOV_20130927FLMF02

³⁵ MOV_20130927FLMF01

de l'essència que cada ser humà atresora dins seu i que cerca desvetllar per conèixer la seva realitat primera.

Per acabar, fer referència a un fet potser poc conegut de la personalitat del Fernando; ell llegia molta filosofia i sovint parlava més de filosofia que d'art. Si no penses, deia moltes vegades, no pots arribar a ser (quan Lerín diu "pensar", però, no es refereix a la raó discursiva, com ja hem vist abans, sinó a la intel·ligència). A casa seva disposava de més de 200 discs d'àudio de conferències impartides per professors de filosofia, que dia a dia escoltava pacientment. En el seus raonaments, de vegades el trobava proper a Spinoza, i el seu *Deus, sive natura* (Déu, o sigui la Naturalesa), un dels filòsofs, potser l'únic de l'era moderna, que fa referència implícita a la doctrina de la no-dualitat com a fonament intrínsec de la realitat.

"El que és important, diu Lerín, és el procés mental de saber l'essència de qui est tu (...) Si tu arribes a saber qui est tu, que no ho saps mai (...) et trobes en una espècie de la *naturalitat de l'existència*... si passes per la vida i t'has donat compte que eres un petit arbre que fa fruits o no en fa (...) i després et mores quan t'has de morir... ets naturalesa, ets Déu! Ets la totalitat de les coses! (...) Jo crec que l'home és Déu. És naturalesa, l'home. Home, naturalesa i Déu és una sola cosa"³⁶

També el trobava proper a Leibniz i la seva matemàtica d'aroma taoista, i a Heidegger, al que admirava per molts aspectes de la seva filosofia i alhora odiava per la seva connivència amb el nazisme. Heidegger, Sartre i Nietzsche van ser lectures de joventut *nuagista*, però va ser en la vellesa on els principis filosòfics que animaven aquestes formes de pensament van arrelar fortament en Lerín.

"Hi han coses que se't queden (gravades) perquè són importants i et fan donar sentit a la teva recerca (...) *Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien?*..."³⁷

Aquesta frase ("Perquè hi ha alguna cosa i no més aviat res?"), enunciada per Leibniz i recuperada per Heidegger³⁸, era tema recurrent en les nostres converses i, per Lerín, representava un veritable enigma que l'apropava a aquell no-res *nuagiste* tota la vida cercat. Era existencialista, però no a la manera sartriana: amb l'expressió "existència de la totalitat" o "naturalitat de l'existència" Lerín feia referència a que l'únic que tenim en la vida és la vida; el demés, és perifèric. L'existència com a epifania de l'esperit (per tant, no diferent d'ell), com un donar-se a presència de l'inefable; aquesta existència ens reclama, deia Lerín, plena consciència del moment:

" (...) et tens que "deixar viure", que no és el mateix que "voler viure" (...) deixar-te viure es prendre consciència i aprofitar el que reps en cada moment; si no ho aprofites, has perdut el temps"³⁹

³⁶ M4A_20130325FLJMG02

³⁷ M4A_20130325FLJMG02

³⁸ (Heidegger, 1929)

³⁹ M4A_20130325FLJMG02

UTOPIA

“L'artista de veritat no és res al davant de la seva obra (...) té que desaparèixer sempre. Al mateix temps que soc feliç pintant, sóc un esclau de la meva pintura (...) i accepto ser-ho per tal que l'espectador es pugui alliberar amb ella.”⁴⁰

Vaig tenir la oportunitat d'ajudar a Lerín a constituir la Fundació que tant anhelava. Teníem ja un avantprojecte arquitectònic i un avanç de pressupost per convertir la casa de La Vall en la seu de la Fundació; sabíem quants quadres havíem de vendre i a quin preu per finançar-la i cobrir les despeses de constitució, un tràmit administratiu gens fàcil, atenent a la legalitat vigent i a les qüestions familiars, i gens barat. Aquesta Fundació per estricta i reiterada voluntat del Fernando, tenia per funció vendre tota la seva obra i donar els guanys a organitzacions humanitàries. Tinc documents sonors que avalen aquesta voluntat, però serveixi d'exemple el següent manifest, redactat l'any 1999, original del qual conservo al meu estudi i que poso a disposició, juntament amb els àudios i els vídeos citats, de qui amb nobles propòsits en vulgui fer ús.

⁴⁰ MOV_20130927FLMV03

LA UTOPIA

En el moment en què l'obra d'art no ha esdevingut altra cosa que un negoci, similar a la compra de fons d'inversió, ja no hi ha mon de l'art, només un mercat de l'art. L'obra d'art no és res més que una signatura i no existeix sinó el seu preu. Algunes "Patums", fabricades pels marxants i altres institucions, sempre en el cim de l'èxit tancant el pas. Rendibilitat, especulació i productivitat són les paraules clau del sistema. L'artista no té cap alternativa. Si refusa " entrar en el joc " per preservar la creativitat i la seva integritat com a persona, aquest acord amb si mateix es paga amb una marginació cada vegada més profunda, amb dificultats materials, amb audiència restringida, etc ...

Jo he escollit aquesta via sense concessions, amb tota lucidesa, des de fa moltes dècades i m'he organitzat la vida en conseqüència. És una tria que des d'ara desitjo reivindicar públicament.

He fet moltes exposicions més o menys per tot el món, reconegut pels meus col·legues i més, he adquirit poc a poc les meves certeses: vull viure per l'art i no de l'art. No treballo per fer carrera ni per fer diners, ho faig, perquè és la meua manera d'estimar i de comunicar.

Davant la degradació cada vegada més desesperant dels valors que m'important, davant la dificultat de fer sentir la seva veu en mig d'aquesta cacofonia mercantilista en la qual no vull ni puc tenir-hi un lloc, fent front a la solitud del creador en un món en què fins i tot les possibilitats de la pura comunicació va minvant, jo proposo de posar en pràctica " la "Utopia":

- Qualsevol presentació del meu treball els meus quadres es vendran normalment al preu de cotització (per no perjudicar ni als meus companys ni als meus col·leccionistes).
- L'import de cada venda anirà directament a una organització humanitària. Participen en el projecte : Lliga dels Drets Humans, Amnistia Internacional, Socors Popular, Lliga contra el Càncer, Aides contra la Sida. S'ha arribat a un acord amb aquests organismes que asseguraran la difusió d'aquesta iniciativa entre els seus membres i benefactors. És una iniciativa que pot resultar estimulants i productiva per a cada un dels implicats.

El projecte s'emprenrà en ocasió de l'Exposició Retrospectiva de la meua obra al Palau dels Reis de Mallorca de Perpinyà, el mes de setembre de 1999. No és en cap cas un afer ocasional, sinó un projecte de llarga durada. Em comprometo formalment amb la seva continuïtat.

Aquest projecte no és una obra de caritat tots hem donat una tela de tant en tant per generositat, per donar exemple o bona consciència ... Aquest projecte és un manifest contra les estructures mercantilitzades del món de l'art amb l'únic objectiu de treure'n profit. Aquesta degeneració ja no permet a l'artista de viure la seva vida d'artista: ha de sobreviure amb el risc de perdre-s'hi.

Aquest projecte és un gest d'autodefensa per poder continuar existint. L'obra no viu si no és per la mirada dels altres. Quan les teles es moren al taller, quin és l'artista que no es pregunta per què continuar?. Aquest projecte fa possible una altra circulació, una comunicació veritable i dóna motivació per continuar creant. La donació de les obres els confereix un destí "útil" i em permet de mantenir en la mesura que m'és possible, els principis que em preocupen. No és pas una casualitat que art i altruisme es conjuguin.

Aquells que es reconeixin en aquest projecte i tinguin la llibertat de fer-ho ... que se'ns uneixin.

Fernando Lerín

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES I FONTS

Llibres, articles i catàlegs citats

(AAVV, 1977)

Forma y medida en el arte español actual, Exposición de la Dirección general del patrimonio artístico, archivos y museos, Ministerio de cultura, Gobierno de España, Madrid, 1977.

(AAVV, 1986)

"Fernando Lerín, un abstracto irreductible", *Lapiz-31*, pp. 48-50, Madrid, 1986.

(AAVV, 1989)

Dictionnaire de la peinture espagnole et portugaise du Moyen Age à nos jours, Larousse Ed., París, 1989; entrada Lerín, Fernando, p. 152.

(AAVV, 1994)

"Esther Ferrer/Fernando Lerín, *Lápiz-99/100/101*, pp. 90-97, Madrid, 1994.

(AAVV, 2002)

Fernando Lerín, Catálogo a la retrospectiva en Sala Julio González, 7 marzo a 12 mayo de 2002, Ministerio de Cultura. Madrid, 2002.

(AAVV, 2008)

Les Nuagistes, Catàleg exposició a la Collegiale Saint-André (juliol/agost 2008) i Hôtel du Département (juliol-setembre 2008).

(AAVV, 2010)

Catàleg a l'Exposició Espagne, les années sombres 1945/1960, Musée de Gajac, Ville de Villeneuve-sur-Lot, 2010.

(Brichet, 2006)

Le nuagisme, 2 Vols., Master d'Histoire de l'Art Contemporain, Paris-Sorbonne, 2006.

(Bonnet, 1988)

"Lerín o l'autonomia de la pintura", IN *Catàleg a l'Exposició Lerín, retrospectiva, 1953-1988*, Sala Gaspar, Barcelona, 1988

(Cirlot, 1983)

Cirlot, Lourdes, *La pintura informal en Catalunya, 1951/1970*, Anthropos Ed., Barcelona 1983

(Heidegger, 1929)

Heidegger, Martin, *¿Qué es la metafísica?*, Trad. de Xavier Zubiri, Ed. Siglo XX, Buenos Aires, 1992.

(Heidegger, 1993)

Heidegger, Martin, *El Ser y el Tiempo*, Ed. FCE, Mexico DF, 1993.

(IXSO, 1956)

IX Salón de Octubre, organizado por un grupo de pintores y escultores de Barcelona. Del 6 al 19 de Octubre de 1956. Galerías Layetanas, Barcelona, 1956.

(Machado, 1966)

Machado, Antonio, *Poesías completas*, Espasa-Calpe Ed., Col. Austral 11, Madrid, 1966.

(Restany, 1962)

Restany, Pierre, text de maig de 1962 reproduït dins de "Textes pour Divillier", Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1972. IN (AAVV, 2008)

Àudios citats

M4A_20130317FLFI – Conversa amb l'historiador Ferran Iniesta i l'antropòloga Montse Martorell, a l'*Atelier* de Fernando Lerín a La Vall de Santa Creu (2013)

M4A_20130325FLJMG01/02, M4A_20141011FLJMG, M4A_20141019FLJMG01/02, M4A_20141026FLJMG i M4A_20161005FLJMG – Converses amb Josep M. Gràcia (2013/2016)

Vídeos citats

MOV_20111117FLTM01/02/03/04 – Visita de Toni Martí, arquitecte i pintor, a l'Atelier de Fernando Lerín a La Vall de Santa Creu (2011)

MOV_20130317FLFI01 - Visita de l'historiador Ferran Iniesta i l'antropòloga Montse Martorell a l'Atelier de Fernando Lerín a La Vall de Santa Creu (2013)

MOV_20130927FLMF01 - Visita de Myriam Flórez, pintora, i Marisa Codina, de la Fundició Codina de Madrid, a l'Atelier de Fernando Lerín a La Vall de Santa Creu (2013)

MOV_20150817BFLBG - Visita de Bárbara Gómez, Directora de Marketing y Eventos del Colegio de Arquitectos de Madrid a l'Atelier de Fernando Lerín a La Vall de Santa Creu (2015)

* Portada_ Fernando Lerín al 1959