

225 Cena Hora Europea:

«La pintura, fuente de belleza»

18 de mayo de 2017

Ponentes:

Jaume Aymar Ragolta

Doctor en Historia del Arte

Victoria Cirlot

Directora del Institut Universitari de Cultura

Departamento de Humanidades

Josep M. Forcada Casanovas

Pintor

Marta Montcada

Artista multidisciplinaria

Jaume Aymar Ragolta

Doctor en Historia del Arte

En una exposición había un cuadro totalmente en blanco, solo tenía un título: *La batalla*. El espectador se lo miraba y remiraba, y al fin preguntó tímidamente al artista: «¿Y dónde están los perdedores?» «Ya se han ido, derrotados» dijo el artista. «¿Y los ganadores?». «También, habiendo ganado no tenían nada que hacer». Incluso el espectador menos entendido puede captar la atmósfera general de un cuadro. Y lo que cada uno de nosotros percibimos no se puede nunca desestimar. Podríamos decir que una obra de arte no es del todo completa hasta que uno no la contempla o la disfruta. No hay un solo Hamlet, hay el Hamlet escrito y el representado y cada vez que se representa y se vuelve a hacer presente, es un nuevo Hamlet.

Este cuadro es uno de los más espirituales que he visto nunca en mi vida, y es muy simple. Es un cuadro hecho con metacrilato y es una suave gradación de blancos que vamos descubriendo a medida que lo vamos contemplando. Unos blancos que se van fundiendo a medida que van ascendiendo. El título nos explica algo más, se llama *Escalera de Jacob* y es un homenaje a un gran músico, Schönberg. Es obra del pintor Gustavo Torner que tiene esta alta espiritualidad del ascenso.

Plini el Viejo explica que la hija de un alfarero, una vez que su amado la iba a abandonar para hacer un gran viaje, hizo sobre la pared el contorno de su sombra con un trozo de carbón. Cuando él se fuera, ella por lo menos tendría el consuelo de su silueta ante los ojos, la sombra que es una constante transversal en toda la historia del arte y de la humanidad. Una gran filósofa como María Zambrano hablaba sobre la «razón auroral», que decía que la razón no es como el Sol de pleno mediodía, acaparador, sino como el Sol de la albada que deja zonas iluminadas pero deja zonas en penumbra, sombrías. Conocemos que hay un libro muy importante sobre la sombra, *El elogio de la sombra* del japonés Jun'ichirō Tanizaki del año 1933. En él se argumenta que en occidente la belleza siempre está ligada con la luz, aquello que es brillante y que es blanco. Y lo que es oscuro, opaco y negro siempre ha tenido una connotación negativa. No obstante, argumenta que en Japón la sombra no tiene una connotación negativa y se considerada como una parte de la belleza. En el decurso del libro explora la relación entre la sombra, aquello que es tenue, el contraluz en la cerámica japonesa, los *tokonomas*, la construcción de las viviendas, de las lámparas, de las tintas chinas, entre otros aspectos y como la semipenombra enaltece la belleza de los diseños japoneses.

Presento este cuadro *El violinista suicida* de Chagall como un homenaje al doctor Alfred Rubio porque escribía sobre él. Estamos cayendo en la nada, es decir, somos como aquel violinista suicida en el Museo de Tossa de Mar, que cae desde la terraza tocando el violín. Cae y si encuentra una hormiga delante o una araña o una mariposa, la chafa. Somos seres que caemos en la nada porque somos contingentes. Si la

prensadora que cae, el violinista, puede ver una mariposa y decantarse por no hacerle daño ya ha hecho un bien, la caída en la contingencia.

Tenemos una brevísima serie que es un montaje de Josep Maria Sert, que me gustaría dedicar a Josep M. Forcada porque él, como ausense, es un gran admirador de Sert, el pintor de la Catedral de Vic. Como otros muchos pintores, Sert no utilizaba la fotografía como materia artística en ella misma, sino que recreaba y construía por medio de ella sus fantasías, esto lo ayudó a configurar una nueva manera de ver. La galería Michèle Chomette de París ya presentó en 2009 una exposición sobre el Sert fotógrafo, pero centrada únicamente en su estudio como modelos. Después en Barcelona, en la Sala Santa Mónica, se mostraron ciento cincuenta imágenes que conservaba. Podemos ver la evolución del cuadro *Pueblo de fueros*. Empezaba Sert con este montaje con figuras de pesebre napolitano, de aquí pasaba a un dibujo con cuadrícula y este es el resultado final en San Telmo de San Sebastián. Es la pintura grupal que evoca el ascenso, la lucha, el grupo humano, pero es una pintura que detrás tiene todo un proceso de elaboración muy ingenioso.

Para acabar, tenemos *La Última Cena* de Salvador Dalí, cuadro que está tan relacionado con el número doce. Precisamente la sala donde se encuentran Jesús y sus apóstoles es medio dodecaedro. Recordamos que Platón identificaba cada poliedro con un elemento: tierra, fuego, agua y aire. Y el quinto poliedro era el que destinaba a los cuerpos celestiales. Por lo tanto, Salvador Dalí era un hombre muy culto. Creo que era el pintor que más páginas escritas tiene. Por lo tanto, no es casual que enmarque esta *Última Cena* en el dodecaedro, que recordamos los que habíamos hecho geometría con las manos, era la figura que más nos costaba hacer. Al fondo se entrevé el amanecer, cuando la cena lógicamente sería por la noche, y refleja un paisaje típico de la costa ampurdanesa, el mar y las rocas que podía ver el mismo Salvador Dalí en Pont Lligat, en el mismo Cadaqués. Cristo en el centro, que es el rostro de Gala, parece que está predicando ante los discípulos, los cuales inclinan su cabeza y rezan de manera absolutamente simétrica. Él decía que los apóstoles eran como las alas de la mariposa, simétricas. Las apariencias son diferentes entre sí, cada uno lleva una túnica diferente y, sobre todo, parecen personas de diferentes razas y países. Los trece personajes rodean una mesa de piedra sobre la cual hay un vaso de vino y un pan partido en dos. Curiosamente no aparece ningún cáliz antiguo, sino un vaso de vidrio de apariencia moderna. El pan y el vino están tratados como naturaleza muerta. Cristo no es representado como de costumbre: su cabello está claro, no tiene barba, es un Cristo helénico, son las facciones de Gala, y su túnica es la única que deja descubierto su pecho. Observando con más detalle, vemos que Cristo es transparente en su parte inferior, puesto que la barca se puede ver a través de él. Arriba de todo hay otro torso también de Cristo ya glorificado, símbolo de la entrega a los hombres de su carne. Extiende sus brazos, igual como el Cristo que se encuentra abajo, se difumina despacio. A diferencia de otras representaciones de *La Última Cena*, el gesto de Cristo

no es meditabundo ni angustioso, sino que refleja fuerza y serenidad. Además, no aparecen representadas las actitudes de los discípulos descritas en los evangelios. Por ejemplo, no se distingue quién es Judas y no hablan entre sí, sino que están en recogimiento. Un amigo, Cinto Busquet, que vivió muchos años en Japón, descubrió este cuadro de Salvador Dalí, cayó de rodillas y quedó arrodillado un largo rato ante el cuadro, de forma que la gente que pasaba, más que al cuadro, contemplaba al espectador.

Por lo tanto, bajar hasta el fondo, elevarnos hasta lo sublime. He aquí una de las virtudes de la pintura, hace falta sólo saber ver y refugiarse de quienes han visto y han creído.

Victoria Cirlot

Directora del Instituto Universitario de Cultura. Departamento de Humanidades

Belleza y horror: el cuerpo de Cristo

En uno de los temas iconográficos más clásicos de la historia de la pintura europea, la representación del cuerpo de Cristo, ya sea colgando de la cruz, descendido o en el regazo de su madre, convergen con fuerza inusitada la belleza y el horror. Por eso lo he elegido para hablarles hoy de la belleza, porque no quiero hacer un discurso unilateral. Me parece que hablar de la belleza supone hablar también del horror de un modo parecido a como no se puede hablar de la luz sin hablar de las tinieblas. Los contrarios se llaman unos a otros y el símbolo nos advierte de que, en general, están unidos. La polaridad simbólica, en la que reside su riqueza significativa, nos alerta acerca de que en el interior de toda manifestación positiva late como posibilidad su contrario, que no puede pasar desapercibida a una mirada no inocente. Así pues, les hablaré de la belleza y horror en el cuerpo de Cristo, en la época cumbre de su representación que, sin duda, fue la gótica, cuando en la cultura europea se despertaron nuevos sentimientos como la piedad y la compasión. Nos encontramos ante el surgimiento de una nueva sensibilidad que corrió al filo de la visión de la pasión de Cristo. Desde el siglo XIII, la pasión se convirtió en objeto de meditación, ejercitada por diversas órdenes monásticas como la cartuja, dominica o franciscana, y de ser imagen mental pasó también a convertirse en imagen visual y plástica. Una relación estrecha une las prácticas meditativas y visionarias por un lado, y la obra de arte por otro, pues ambos ámbitos se alimentaban mutuamente: el meditativo y visionario proporcionaba imágenes nuevas a la creación artística, y el artístico impulsaba a las experiencias místicas, como sabemos por numerosos testimonios de místicas y místicos medievales.

Comenzaré con el testimonio de una de las grandes visionarias de la Edad Media que fue la reclusa Juliana de Norwich que a la edad de treinta años y en lo que parecía su lecho de muerte revivió toda la pasión de Cristo a partir de la contemplación de un crucifijo. Debió de ser un crucifijo parecido al de Silesia, el que le mostró el sacerdote que acudió a verla. Sucedió un 13 de mayo del año 1373 y el acontecimiento habría de ser objeto de su escritura y comprensión durante más de veinte años. Hay que destacar que la visión de Juliana nos sitúa ante imágenes de una gran novedad desde el punto de vista estético, pues en muchas ocasiones el plano figurativo, que es el cuerpo de Cristo, se diluye para dar entrada a la abstracción, resolviéndose la imagen en una gran mancha de color rojo. La impresión que produce la lectura del texto de Juliana es parecida a la que puede generar este dibujo, con toda probabilidad hecho por una monja, que se conserva en el Museo de Schnüttgen de Colonia, en el que todo el cuerpo de Cristo aparece bañado de su sangre, produciendo un efecto que podría compararse con las manchas rojas de un Kandinsky. Pero lo que me interesa realmente del testimonio de Juliana son sus reacciones ante la pasión y su clara conciencia de que

éstas eran tremendamente complejas debido a su ambigüedad. Cito un breve pasaje, en el que Juliana comenta como cae la sangre a borbotones de la cabeza coronada de espinas: «Esta visión era vívida y penetrante (*quyck and lyuely* 313. 30-1), espantosa y horrible (*hidows and dredfulle*, 31), dulce y encantadora (*swete and louely*, 31).» Unas líneas más arriba, «Sin embargo, la belleza (*feyerhede*, 312.10) y la vivacidad (*lyuelyhede*, 20) de su rostro persistían, bello y vivo sin disminución (*bewty and lyuelynes*, 21).» En estas dos citas de lo que en su libro aparece como «Primera revelación» se observa la necesidad de precisión de Juliana al seleccionar adjetivos que ordenará de dos en dos, de modo que no se pierdan los matices, pues uno completa al otro, al mismo tiempo que no le preocupa excesivamente dar entrada a antónimos. En definitiva, se trata de una visión que es espantosa y bella al mismo tiempo, como se irá repitiendo en las distintas visiones, *shewings*, que configuraron su *Libro de las revelaciones*.

En una de sus obras más recientes, *Meditaciones sobre la belleza*, el gran pensador de origen chino, pero fuertemente europeizado, François Cheng comenta la *Piedad de Avignon* de Enguerrand Qarton y justamente en el centro de su comentario se debate la cuestión de la belleza y el horror del cuerpo rígido de Cristo sobre el regazo de la Virgen. Nos introduce en este asunto dando entrada a lo que él denomina el «bello gesto» que no podría dejar de traslucirse en toda representación del cuerpo de Cristo en la cruz. Ese «bello gesto» no es otro sino su aceptación libre de morir en la cruz. «Fue ése, sin duda, afirma Cheng, uno de los más bellos gestos que ha conocido la humanidad.» En la iconografía de la cruz, hay una imagen que muestra especialmente esa libre decisión de Cristo, pues en lugar de mostrarnos a un Cristo pasivo clavado a una cruz que descansa en el suelo, nos encontramos a Cristo que sube la escalera que le lleva directamente a la cruz. Me refiero, por ejemplo, a una pintura de Guido da Siena que reproduce un motivo aparentemente de origen bizantino. Pero Cheng no se detiene en esta consideración de la belleza del gesto trasparenteada en el cuerpo inerte, sino que además plantea la existencia de una belleza trágica: «En otro registro, pensamos también en todos los inocentes que padecen terribles sufrimientos, morales o físicos; por poco que conserven, a través de esos dolores y aflicciones, esa parte de luz que mana del alma humana, nos desgarran ese brillo de belleza que se trasluce en el rostro demacrado y abandonado.» Así llega a la *Piedad de Avignon*, pintado por Engerrand Qarton en 1455, la primera gran manifestación en Francia de la pintura de caballete. Vale la pena citar literalmente su comentario: «El cadáver del Crucificado se extiende horizontalmente a lo largo de la escena, un cuerpo rígido y roto, con las piernas caídas, el brazo derecho colgando y, en su extremo, la mano con los dedos retraídos.» Continúa con los personajes del cuadro para concluir diciendo: «Nuestra mirada vuelve y se fija de nuevo sobre el cuerpo descarnado de Cristo, que estructura todo el cuadro. [...] Él es quien, habiendo provocado las lágrimas y la desesperación de todos, parece el único capaz de secar esas lágrimas. Ese cuerpo terriblemente rígido y roto se convierte de repente en la expresión de una noble intransigencia, pues

recuerda la terrible resolución que el dueño de ese cuerpo había tomado antes de morir, la de demostrar que el amor absoluto puede existir y que ningún mal puede alterarlo ni mancillarlo. Entonces hay algo que anima todo el cuadro: un hálito tenue, de otro orden, sale por las llagas en las que han quedado hilillos de sangre seca. [...] Fue preciso que ese cuerpo se viera reducido a casi nada, desnudo por un desasimiento total, depurado de todas las escorias y lastres, para que pudiera convertirse en el consuelo. Él es, ahora, el único capaz de consolar. Es su manera de triunfar frente a la muerte.» Pp. 54-5

François Cheng nos ha enseñado que hay entonces una belleza que se impone a la fealdad de la que nos hablaba Juliana. El espanto de Juliana ante las heridas de Cristo, ante los chorros de sangre, ante la piel seca, se deshace por la belleza del acto. Con todo, no podemos obviar que esa terrible fealdad nos inquieta todavía a nosotros, como también preocupó a los teólogos de la época. San Bernardo muestra esa inquietud, entre otras razones por su gran esfuerzo hermenéutico y también porque fue de los primeros en Europa en referirse descriptivamente al cuerpo del crucificado. En sus *Sermones* en el *Cantar de los Cantares* de los años treinta del siglo XII, introdujo una reflexión acerca de cómo hay que interpretar esa conjunción de belleza y horror. Es el *nigra sum sed formosa* del *Cantar* lo que le induce a comprender la paradoja a partir de una exégesis que distingue necesariamente la literalidad de la alegoría: «Que la blancura de la vida eterna se ensucie (*nigrescat*) en la carne para purgar la carne; que el más bello de los hombres se sumerja en la oscuridad de su pasión (*obscuratur in passione*) para iluminar a la humanidad entera, se desfigure en la cruz (*turpetur in cruce*), macilento por la muerte (*palleat in morte*) como raíz en tierra árida, sin figura y sin belleza, a fin de rescatar a su esposa la Iglesia sin mancha ni arruga.» Un poco más abajo se ocupa ya directamente del cuerpo crucificado. La descripción de san Bernardo insiste en el horror: «¡Qué hermoso lo vio aquel que exclamó: *Verdaderamente este hombre era hijo de Dios!* Pero hemos de pensar por qué lo advierte. Pues si hubiera hecho caso a las apariencias, ¿cómo podría ser hermoso e Hijo de Dios? Cuando extendía sus brazos en la cruz (*cum expansis in cruce manibus*), colgado entre dos malvados, provocando la irrisión de los malhechores y el llanto de los fieles, ¿qué podían percibir quienes lo contemplaban sino su negra deformidad? (*nisi deforme et nigrum*). Sólo era objeto de escarnio, el único que debía causar terror, el único que debía ser venerado. ¿Cómo pudo captar la hermosura de un crucificado y que era el Hijo de Dios, cuando fue contado entre los pecadores? (*Unde igitur advertit pulchritudinem Crucifixi, et quod is sit Filius Deim qui cum iniquis reputatus est?*) Nosotros no podemos ni necesitamos responder, porque ya se nos adelantó el evangelista: el centurión que estaba frente a él, al ver que había expirado dando aquel grito, dijo: *Verdaderamente este hombre era Hijo de Dios*. Creyó lo que oyó (*ad vocem credit*) y por el grito (*ex voce*), no por su aspecto (*ex facie*), reconoció al Hijo de Dios. Posiblemente era una de aquellas ovejas de las que dijo: *Mis ovejas oyen mi voz.*»

San Bernardo construye su comentario a partir de la oposición entre apariencia y verdad, que respectivamente se corresponden a los sentidos de la vista y del oído, dentro de una oposición en la que la apariencia corresponde a la fealdad y la verdad a una belleza que sólo unos pocos están destinados a ver, o mejor dicho a oír. Dejemos que pasen los siglos, tres, casi cuatro. A Matthias Grünewald debemos el despliegue del horror del cuerpo de Cristo, pero también la manifestación de su belleza visible. Me refiero al políptico entre 1512-1516, realizado para la iglesia de los antoninos de Issenheim y destinado a ser contemplado sobre todo por los enfermos del hospital que iban a curarse allí del llamado «fuego de san Antonio». En su presentación cerrada podía verse el cuerpo leproso (*quasi leprosus* de Isaías 53,4) del crucificado, con el que los enfermos llenos de úlceras e inflamaciones podían identificarse. Como se ha hecho notar, de todas las crucifixiones producidas por el arte occidental, la de Grünewald es una de las más desgarradoras por el estado atroz en que se expone el cuerpo de Cristo, no sólo del crucificado sino también del cadáver que aparece en la predela, junto a la tumba abierta. De la predela se ha destacado, por un lado, su realización algo defectuosa, lo que ha hecho que no se le atribuya a Matthias sino a algún discípulo, aunque no haya dudas de que la idea se debió al maestro, altamente innovadora, reuniendo a todos los personajes a la derecha para mostrar sin obstáculos la apertura de la tumba vacía. Por otro, de las presentaciones del políptico, la que se abría en determinadas festividades litúrgicas, se asiste de la Anunciación a la Encarnación y Resurrección. Es ahí donde el horror del cuerpo de Cristo se encuentra contrapuesto a su belleza. Se trata de una Resurrección altamente original, porque vemos el cuerpo de Cristo ascendiendo a los cielos con un sudario que excede por su vuelo y dimensiones todos los sudarios conocidos en la iconografía. Estamos ahora ante un cuerpo de luz, en el que las heridas se muestran en todo su esplendor. La divinidad de Cristo se hace patente junto a las representaciones que han mostrado su humanidad dolorosa y sufriente, espantosa y horrible.

El desdoblamiento no debe dejar lugar a dudas: en el esplendor yace el horror y en el horror despunta la belleza. Al menos desde este mundo difícilmente podamos dejar de ver los contrarios como tales, aunque como deseara André Breton en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, aspiremos ciertamente al punto sublime, ahí donde belleza y horror son ya lo mismo.

Josep M. Forcada Casanovas

Pintor

Intentaré, con el apoyo de unas imágenes, ir a las raíces del porque hay una ruptura de la pintura clásica a una pintura impresionista y a la de los *macchiaioli*. Esta pintura que entra mucho por los ojos y que tiene un color fuerte, que a veces parece que no se trabaje en la paleta, sino que sea puesta directamente el color del tubo. Por lo tanto, es un momento que hay que valorar porque es cuando nace una nueva pintura bastante interesante.

En mitad del siglo XIX cuando aparece el impresionismo, fue mal visto porque consideraban que era como una frivolidad y una forma de expresarse innecesaria. La pintura clásica necesitaba de un trabajo intenso a base de preparar los colores, aprender a preparar las telas, toda una serie de aspectos que se superaron fácilmente cuando aparece el tubo de pintura. Ya no se necesitaba pasar tantas horas removiendo la yema de huevo, los aceites y los barnices. Entonces aparece aquel grupo de personas que rompen moldes, como los *macchiaioli* que eran pintores del norte de Italia. *Macchia* viene de mancha, y rompió con el clásico pintar de la época para hacer una pintura más luminosa y no tener tanta preocupación por las reglas que acostumbraban a utilizar el clásico punto de fuga. Ellos estaban comprometidos a que la principal obligación de un pintor era que supiera hacer confluír la imagen con el punto central. No les importaba que tuviera más fuerza una mancha de unos colores vivos pintada con colores más intensos, no con negros ni grises para hacer las sombras, o bien dar relieve en la tela. Los impresionistas acostumbraban a pintar al aire libre, ir con un caballete portátil y un tubo de pintura. Esto sucede en el siglo XIX cuando hay un deseo de ir al campo. Los impresionistas pusieron de mal humor a los clásicos porque decían que esta pintura era frívola, de poca consistencia y les sabía mal que ellos empezaran a tener un poco de fuerza y menguara el poder de la pintura clásica. No olvidemos que en aquella época empieza a tener fuerza la fotografía en blanco y negro.

Este cuadro que estamos viendo, lo planteo como podrían hacerlo los impresionistas. No respeto el punto de fuga central de los clásicos y voy poniendo pinceladas de un lado a otro. El impresionismo rescata la emoción desde una simplificación de las imágenes. A los pintores les interesa que esta emoción esté por encima de la técnica clásica. Todo este esfuerzo facilita que se pueda llegar a pasar por un cubismo como lo vemos en las *Mademoiselles d'Avignon*. Un cubismo que puede dar emoción, un hiperrealismo que puede ser emotivo, un postimpresionismo y otros avances que se crean a partir del impresionismo. Vale la pena considerarlos. A veces frivlizamos porque se enfadaron los contemporáneos de Monet o cada uno de los impresionistas. Es cierto que eran bohemios, les gustaba el alcohol, las drogas, comer bien si podían, y la fiesta. Recordemos el argumento de la ópera *La Bohème*, una serie de personajes

que están viviendo con una vitalidad especial, desde la fiesta, incluso en los momentos difíciles. El impresionismo es capaz de llegar a emocionar mostrando momentos sencillos, leves, incluso con una temática pobre. Se había dicho que la imaginación de los impresionistas era feroz y cierto que les lleva a la abstracción. Cuánta más imaginación más se puede abstraer. La nueva pintura es mucho menos técnica que la clásica. Queda cada vez más atrás la técnica para conseguir que la imaginación tenga más fuerza.

Alguien dirá: «¿Qué está haciendo el artista preocupado por un rincón de la tela cuando posiblemente no lo mirará nadie y le interesará más ver el centro del cuadro?» En el impresionismo se quiere que quien observe la obra goce de un fuerte momento emocional y no tenga necesidad de decir si parece o no el paisaje que están viendo en estas imágenes hechas entre pinceladas. A mí no me preocupaba el paisaje, sino poder decir cosas con los colores aunque no se parecieran a lo que se pueda conseguir con una fotografía. Una de las cosas que me sorprendió cuando era joven es cuando alguien me dijo: «Este cuadro se parece a una fotografía». Me quedé triste porque precisamente no lo quería.

Estas notas tan armonizadas contrastan con este movimiento rápido que hago con la pincelada. Incluso, alguien puede pensar que en el vídeo se ha acelerado la imagen. Estas imágenes están grabadas en tiempo real. El movimiento del pincel es rápido y creo que no se tiene que pensar en el cómo se ha hecho, sino en lo que hay y que se puede transmitir. Cuanto más se abstrae, más se obliga a la imaginación a recrear la obra de arte, tanto para quien la hace como para quien la ve. Si miramos un fragmento de estas pinceladas vemos que son cuadros abstractos.

Pintar es vivir unas sensaciones que pueden ser narcisistas. Los pintores hacemos salir de dentro nuestra tristeza o nuestra alegría, es decir, queremos transmitir el estado de ánimo. A menudo no lo conseguimos y sale un tipo de música triste detrás de las pinceladas. Esto depende de lo que estás pasando, estás viviendo y los problemas que tienes. A veces, te encuentras que no tienes otro remedio que dejar arrinconado un cuadro porque no te gusta. Cuántos cuadros tengo de hace veinticinco, treinta, cuarenta años, y un día lo descuelgas de la estantería, te los miras y te vienen ganas de quererlo de una manera especial. Les sacas el polvo, arreglas las esquinas, vuelves incluso a entelarlos, humedeces la tela y vuelves a darles la vida.

Me gustaría que mi pintura fuera un canto a la vida, a la naturaleza. Un canto mediante pinceladas y manchas de colores. Esta vida que te hace ser cómplice de lo que ves. Una pintura que no te lleva a sentirte cerca de lo que ves y de lo que pueden entender los otros, para mí es una pintura que no da diálogo. ¡Cómo de importante es aprender a dialogar con el arte!

Estoy seguro que todos sabéis hacer pinceladas. Cada uno a su manera. A menudo pienso cuando los niños llegan a casa y traen aquellos dibujos simples y sencillos. ¡Ay del padre o de la madre que es incapaz de felicitar y de entender qué quiere decir aquel niño o niña o adolescente con aquel dibujo! Aquellas rayas, por más simples que sean, están hablando de lo que llevan en su corazón. Yo cuando hacía este paisaje quería pintar el silencio y la luz. No me molestaba que una mujer pasara por allí paseando el perro, o una furgoneta atravesara aquel barranco. Yo estaba preocupado por los árboles, me enloquecía pensando en sus colores. Me hubiera gustado que vierais que se movían, hacer unos agujeros entre las hojas para que vierais que pasaba el viento y que había distancias y momentos de lejanía. Hay un trozo de camino que cada vez lo iba desfigurando más. No era necesario aquel camino, para mí era más necesario hacer aquellas manchas que os invitaran a meteros dentro del cuadro.

Me regalaron un plato en que hay muchos colores, más colores de los que habitualmente vemos. Ciertamente hay colores básicos, cinco, seis, siete... no importa. Este plato me sirve especialmente cuando hago acuarelas para darme cuenta que hay muchos matices en los colores y yo puedo usar cada uno de ellos.

El pintor, especialmente el impresionista, se dedica a engañar la vista de los otros. Es un experto engañando, pero es un engaño hecho con buena voluntad para que te des cuenta que hay muchas cosas detrás de cada color. ¡Tienen tanto significado los colores! Un significado que sirve para dar un especial sentido: el azul, el rojo más oscuro, más claro... Fijaros que hay una cosa que es muy importante. Cuando nosotros tenemos ganas de entender la pintura, tenemos que hacer un tipo de conversión intelectual. Pensamos en el esfuerzo que hicieron aquellos que empezaron con nuevas formas de pintar. Tenemos que felicitar un momento de rotura muy fuerte. Quizás había momentos de frivolidad, había otros en los cuales ellos se jugaban el prestigio para ganarse la vida. Tenían que hacer sacar de dentro de su cabeza los colores que la retina sabía coger, y tanto los conos como los bastones, sabían hacerlos trabajar. No les importaba que trabajaran más aquellas neuronas del color, al contrario, les hacía felices.

Con este tipo de viaje que hemos hecho en la pintura, no he querido decir otra cosa que cada uno de vosotros tiene que saber coger un pincel y ponerse a pintar, o como si dijera que cada uno de nosotros tendría que saber tocar un instrumento o escribir una poesía. Sí que tendría que profundizar como cada uno de nosotros tendría que saber que todos vamos evolucionando y en esta evolución tenemos que ir pintando de una manera diferente, tenemos que irnos adaptando. A mí me da pena cuando veo aquellos padres que están más preocupados por los vestidos de las criaturas que van creciendo y se preocupan más de los zapatos, ya que pronto no les irán bien o de aquella falda que quedará pequeña. Y no se preocupan que aquellos ojos van cambiando, van siendo cada día más bonitos, y que aquella piel cada vez tiene más

matices, que tienen más gracia, y que no se preocupan de llegar más allá de los corazones de sus hijos. Tenemos que aprender a ver la vida desde esta dimensión de la belleza. Es lo que pretendíamos al convocaros en esta cena. ¡Tenemos que aprender que hay pintura buena y que dice muchas cosas al espíritu! Estas reflexiones que he hecho me gustaría que fueran complemento de las lecciones magistrales de Jaume Aymar y Victoria Cirlot. Ellos nos han demostrado que detrás de cada pincelada hay muchos aspectos que a menudo nos pasan desapercibidos. No podemos pasar de prisa por delante de una obra de arte. El arte no es inamovible, la pintura no es inamovible. Quizás tenemos que ir entendiendo cada vez más la abstracción y hacia donde nos traen estas simplificaciones. La pintura moderna de hoy simplifica mucho más. Creo que buena parte de la sociedad está aprendiendo a incorporar muchos elementos que si uno tiene un poco de sentido de la estética, pueden llenar su espíritu y ayudarle a llegar a lo más profundo de la vida.

Estuve en una casa y en la habitación de los niños había un grabado de Rembrandt, muy bonito, muy bueno. Ahora imagino aquel niño mirando aquel grabado, posiblemente le quitaba el sueño. Es decir, es necesaria la adecuación de la estética a la vida y saber entender aquel hecho que hay detrás de cada pincelada. No tengamos miedo si un día tenemos que coger un cuadro de los que tenemos en nuestra habitación y ponerlo en otra o regalarlo o buscar otro que nos satisfaga más en aquel momento. La belleza es para vivirla y disfrutarla. Deseo que todos seamos valientes para enfrentarnos a la belleza. La belleza pictórica es un tesoro.

Marta Montcada

Artista multidisciplinaria

Si volvemos la vista y observamos el universo que nos rodea más allá de la Tierra, adivinaremos una sinfonía de colores y luces dispuestos en formas magníficas con galaxias llenas de estrellas y polvo interestelar sobre un cielo negro de contrastes infinitos. Sin necesidad de viajar lejos, por el espectro de la luz que emiten, conocemos la naturaleza de los materiales que la forman. Veo este espacio donde la materia se dispone según las leyes siderales como un gran lienzo de una inalcanzable pintura en movimiento.

De la misma manera, bajo la vuelta celeste de nuestro habitáculo de la tierra, las formas, los objetos, los colores, también siguen unas cadencias y ritmos determinados siguiendo los algoritmos de las estructuras fractales que nos maravillan, donde encontramos coincidencias tanto en los efectos naturales a gran escala como en los pequeños detalles de los seres vivos o la materia inanimada. La armonía que se desprende nos captura, nos seduce, como también el trabajo del hombre en equilibrio con el paisaje produce simbiosis entrañables, que al mismo tiempo siguen la huella de las leyes de la naturaleza.

Esta manera de sentir el mundo significa vivirlo de nuevo como una pintura en sí misma, visualizar sus cualidades pictóricas con los sentidos despiertos, inmersos en una contemplación activa. La pintura como fuente de belleza está ligada indefectiblemente a esta observación, el redescubrimiento y lectura de todas estas impresiones capturadas por nuestra retina y emoción íntima. Hay que mantener el bello hilo que dota de vida todos los elementos de la realidad tangible a la obra, sin romper el hilo.

Transferir nuestros propósitos a la obra pictórica es un proceso de alquimia mucho más complejo que seguir únicamente un «manual de instrucciones». Pero, sin embargo, no es complicado, solo es necesario dedicación plena. Está íntimamente sujeto a la capacidad de relacionar colores con sentimientos, texturas y luz con vibraciones, polvo de pigmento, retales y contrastes con las cualidades de la materia, trazos de pincel, superposiciones, salpicaduras, veladuras y transparencias como ráfagas de aire, y así con todo un conjunto de herramientas y efectos a fin de conseguir el resultado deseado, nuestro objetivo.

Pude experimentar desde muy pequeña el gozo de la creación artística: antes de dominar el habla, mis padres me proporcionaron papeles, telas, caballete y pinceles para desarrollar mi ritmo de aprendizaje artístico. De forma lúdica, cotidiana, libre y feliz aprendí un montón de detalles desde la experiencia, que no pueden transmitirse solo con palabras. No es necesario decir que la pintura como «lenguaje universal» aprendida desde la infancia transforma las personas y las hace cómplices de vivir en un

mundo que compartimos. Qué suerte que hablemos, pues nunca deberíamos de desestimar un arte que aporta tanto a nuestro crecimiento personal y también en las relaciones con los otros y asignaturas dentro del ámbito humano y social: psicología, motricidad, crecimiento personal y asociativo, improvisación, asertividad, integración. Otras especialidades como arquitectura, urbanismo, diseño de interiores, jardinería y otras temáticas evidentes como Historia y Arte de las Civilizaciones. En definitiva, la pintura aporta un encadenamiento de interés global e interacción con otras especialidades que nunca se agotan.

Y puedo añadir una experiencia emocionante: mi padre al llegar a los noventa años, fue perdiendo el don de la palabra. Creo que os podéis imaginar mi emoción profunda en verificar que el medio para entendernos continua siendo la pintura, y hemos creado en esta etapa obras a cuatro manos en un grado de comunión conmovedora.

Nos queda la pintura. Más allá de los caprichos de la temática, cada obra será siempre nueva y única. Si tenemos un modelo, por mucho que el motivo sea el mismo, la pintura se convierte igualmente en una entidad autónoma con vida propia que nos recuerda aquel momento preciso irrepetible de su origen.

Al hacer memoria de aquel momento o recordar una escena o personaje determinado que nos ha captivado, la observación pausada del modelo nos ayuda a descubrir detalles que no sospechábamos y alguna otra sorpresa. El acto de pintar nos acerca al estudio necesario y al conocimiento riguroso de la forma plástica en el sentido más pragmático. La pintura que nos emociona aporta aliento de aquel modelo haciéndolo vívido y sutil a la vez: más allá de una simple copia. La experiencia precisa que todas estas acciones contengan el alma de los elementos –su belleza– bien vivos a través de la factura del creador.

La pintura es materia unidimensional para el espectador... pero no obstante juega con las profundidades, los contornos de las luces, el relieve y el sentido casi táctil del resultado. Nos atrae en la medida que el ojo interpreta esa ventana (enmarcada en el arte de «engañar el ojo») como la misma realidad concentrada, que nos interpelará con su presencia.

La pintura más abstracta nos impacta también por las composiciones donde el mundo tangible nos aparece fragmentado en tantas variaciones como pintores se dedican a ello. Inconscientemente también nos llama por su cromatismo, la viveza del color, la nueva narrativa visual que el artista haya querido emprender. Qué importancia más grande tienen estos impactos en la sociedad y en los ámbitos más privados, que nos llevaría a desarrollar los buenos propósitos terapéuticos de la cromoterapia para nuestro bienestar.

No puedo dejar de imaginar la emoción de los primeros artistas que desplegaron nuevas tentativas en la pintura clásica con sus búsquedas sobre el color y la luz:

fauvistas, impresionistas, puntillistas, cubistas... y añadiendo una sensación de plenitud que nos modifica el estado de ánimo cuando detectamos el efecto siempre cambiante de nuestro entorno con los juegos de la luz del Sol, y sus sombras, mientras la Tierra sigue girando sobre su eje en perpetua interacción con los agentes atmosféricos.

En aquel momento entran en juego las emociones aportadas por los nuevos lenguajes y la renovada sintonía con la naturaleza y todos los ámbitos, por «viajar» en una nueva partitura del espacio–tiempo.

Después de cursar bellas artes en la Facultad, fui haciendo un giro en la manera de expresarme a partir de la pintura. Como he dicho, estudiar modelo, apuntes de lo natural y al aire libre proporciona un bagaje imprescindible de conocimiento de la realidad circundante y de práctica interactiva. Esto me ha permitido iniciar una nueva etapa que toma la pintura como un acto de creación personal con un propósito bien determinado y resolutivo que parte del lienzo en blanco. El proyecto de la obra es retenido en la memoria con una clara intención de transmitir a través de nuevos parámetros la poética de la realidad ideada. Una potente inquietud de emociones nos mantiene absortos en el proceso de creación, a menudo perdiendo la noción del tiempo, dedicados a plasmar las impresiones que ya hemos hecho nuestras.

Siento que todos estos propósitos viven dentro de nosotros arropados por pausas, matices y confluencias en plena libertad. Evidentemente, la imaginación y la improvisación serán compañeros de recursos expresivos.

Como hablamos de un camino de transformación, el proceso sigue unas pautas muy similares a la meditación, camino de modestia y paciencia. Se liberan tensiones, se visualizan nuevas circunstancias, aparecen nuevas concomitancias. A menudo incluso, dentro de un enfilado de caos entusiasmador, van surgiendo formas que aportan nuevas emociones y así sucesivamente. Entonces, si el arte de la pintura deja fluir la belleza donde seguimos enlazados, se convierte en terapia sanadora tanto para el creador como para el espectador. Una gimnasia profunda de corazón y mente, donde es imprescindible un buen precalentamiento tanto como un buen ritmo de sesión y una buena dosis de humildad y no menos de gozo.

La pintura seguro que hará aflorar en el espectador la magia implícita de su proceso de creación. Cuantas veces coincide plenamente una experiencia vivida con una pintura determinada que despierta en el público una reacción de entusiasmo o admiración. El arte es emoción y a la vez libertad. Quien contempla el cuadro puede hacer una nueva descripción mientras navega desde su experiencia, pues las «sugerencias aportadas» han conmovido su interior. Es la maravilla de este precioso arte, lenguaje universal y de validez sempiterna.

Esta belleza nos transporta a otra etapa que llega de forma espontánea por el trabajo y la reflexión durante el proceso de creación: la constatación que practicar con la

materia involucrando nuestro cuerpo y espíritu, nos enlaza directamente hacia un camino espiritual con continuo flujo de energías, en sus efectos y resultados.

Un ejemplo de esta transposición sensorial de la energía la podemos disfrutar en la realización pictórica a gran formato de las caligrafías japonesas –o chinas–, ideogramas que representan la esencia de la palabra que describen, y que nos recuerda con sus trazos el significado primigenio. Antes de comenzar, el artista hace una pausa y respira en profundidad mientras observa las proporciones del espacio en blanco para trabajar. Al unísono con la respiración, se libra a acción con unos gestos bien calculados, haciendo resbalar el pincel y acentuando las paradas, revueltas, inicios y finales. Como una danza que extrae de la energía de los trazos la autenticidad del elemento que representa.

Por eso, los trazos libres, las líneas vigorosas que abstraen el contenido dotándolo de todas sus cualidades iniciales, no son otra cosa que su don, su belleza.

Que gran potencia creadora inspira nuestro entorno o modelo escogido, para captar esta belleza inherente a todos los objetos y seres vivos, aquello que define su idiosincrasia: para esto «este saber hacer» de los grandes artistas pintores –de todas las épocas– que dominan las técnicas pictóricas son tan apreciados por los eruditos, críticos y público en general.

En este ensayo de descubrimiento, trabajar absortos en nosotros mismos, nos borra la noción del tiempo. La obra va naciendo i procesando como si fuera el nuevo tempo de una composición musical, casi podemos sentir toques musicales, síncope, pausas y muchas notas entrelazadas. Estos sonidos se adecuan a la expresión de un sentimiento, la caricia de espiritualidad profunda que, como siempre, nos aporta el eco de la belleza.

Sí, en los cuadros siento música, y viceversa. Y con los elementos de la naturaleza imagino instalaciones y esculturas. Y como la pintura es un patrimonio de todas las épocas también veo una gran posibilidad de aprender y disfrutar de relacionar patrimonio cultural e histórico, templos y santuarios con pintura contemporánea. Este deseo para relacionar todo tipo de arte partiendo de la pintura y su entorno nos ha traído a Ichiro (productor cultural) y a mí misma, a desarrollar los Festivales de Arte Montcada en el Japón. Acercamos el arte de creadores contemporáneos en localizaciones muy singulares para sorpresa de nuestro público y haciendo interaccionar la pintura con las otras especialidades artísticas que creemos confluyen en un todo cultural del patrimonio humano (universal): religión –espiritualidad– arte de las flores– escultura – instalación– improvisación y acción de pintura en museos y galerías, música, danza, teatro... Este año 2017, al ser el sexto año consecutivo de nuestro Festival, Ichiro ha querido congregar todas estas exposiciones en una película iniciando el rodaje de un guion creado por él, que une Japón y Cataluña con el

trasfondo de un hecho histórico: un samurái Japonés de nuestra comarca de Okayama, irá a morir a los Baños de Amélie en la Cataluña Norte.

Como cierre de mis palabras, me gustaría que vierais un videoclip corto de la película «xicoia» que actualmente estamos rodando, teniendo presente que, el punto de eclosión de este proyecto ha sido precisamente la pintura: fuente de belleza.