

225 Sopar Hora Europea:

«La pintura, font de bellesa»

18 de maig del 2017

Ponents:

Jaume Aymar i Ragolta

Doctor en Història de l'Art

Victoria Cirlot

Directora de l'Institut Universitari de Cultura

Departament d'Humanitats

Josep M. Forcada i Casanovas

Pintor

Marta Montcada

Artista multidisciplinària

Jaume Aymar i Ragolta

Doctor en Història de l'Art

En una exposició hi havia un quadre totalment blanc, només tenia un títol: *La batalla*. L'espectador se'l mirava i el remirava, i al fi va preguntar tímidament a l'artista: «I on són els perdedors?» «Ja han marxat, derrotats» va dir l'artista. «I els guanyadors?». «També, havent guanyat no tenien res a fer». Fins i tot l'espectador menys entès pot copsar l'atmosfera general d'un quadre. I el que cadascú de nosaltres percebem no es pot mai desestimar. Podríem dir que una obra d'art no és del tot completa fins que un no la contempla o la frueix. No hi ha un sol Hamlet, hi ha el Hamlet escrit i el representat, i cada vegada que es representa i es torna a fer present, és un nou Hamlet.

Aquest quadre és un dels més espirituals que he vist mai a la meua vida, i és molt simple. És un quadre fet amb metacrilat i és una suau gradació de blancs que anem descobrint a mesura que l'anem contemplant. Uns blancs que es van fonent a mesura que van ascendint. El títol ens explica una mica més, és diu: *Escala de Jacob* i és un homenatge a un gran músic, Schönberg. És obra del pintor Gustavo Torner que té aquesta alta espiritualitat de l'ascens.

Plini el Vell explica que la filla d'un terrissaire, una vegada que el seu estimat l'anava abandonar per fer un gran viatge, va fer sobre la paret el contorn de la seva ombra amb un tros de carbó. Quan ell marxés, ella si més no tindria el consol de la seva silueta davant dels ulls, l'ombra que és una constant transversal en tota la història de l'art i de la humanitat. Una gran filòsofa com Maria Zambrano parlava sobre la «razón auroral», que deia que la raó no és com el Sol de ple migdia, abassegador, sinó com el Sol de l'albada que deixa zones il·luminades però deixa zones en penombra, ombrívoles. Coneixem que hi ha un llibre molt important sobre l'ombra, *Elogi de l'ombra* del japonès Jun'ichirō Tanizaki de l'any 1933. En ell s'argumenta que a occident la bellesa sempre està lligada amb la llum, allò que és brillant i que és blanc. I el que és fosc, opac i negre sempre ha tingut una connotació negativa. No obstant això, argumenta que al Japó l'ombra no té una connotació negativa i és considerada com una part de la bellesa. En el decurs del llibre explora la relació entre l'ombra, allò que és tènue, el contrallum a la ceràmica japonesa, els *tokonomas*, la construcció dels habitatges, de les làmpades, de les tintes xineses, entre altres aspectes i com la semipenombra enalteix la bellesa dels dissenys japonesos.

Presento aquest quadre, *El violinista suïcida* de Chagall com un homenatge al doctor Alfred Rubio perquè escrivia sobre ell. Estem caient en el no-res, és a dir, som com aquell violinista suïcida en el Museu de Tossa de Mar, que cau des de la terrassa tocant el violí. Cau i si troba una formiga al davant o una aranya o una papallona, l'esclafa. Som éssers que caiem en el no-res perquè som contingents. Si la premsadora que cau,

el violinista, pot veure una papallona i decantar-se per no fer-li mal ja ha fet un bé, la caiguda en la contingència.

Tenim una brevíssima sèrie que és un muntatge de Josep Maria Sert, que m'agradaria dedicar a Josep M. Forcada perquè ell, com a vigatà, és un gran admirador de Sert, el pintor de la Catedral de Vic. Com molts altres pintors, Sert no utilitzava la fotografia com a matèria artística en ella mateixa, sinó que recreava i construïa per mitjà d'ella les seves fantasies, això el va ajudar a configurar una nova manera de veure. La galeria, Michèle Chomette de París ja va presentar el 2009 una exposició sobre el Sert fotògraf, però centrada únicament en el seu estudi com a models. Després a Barcelona, a la Sala Santa Mònica, es van mostrar cent cinquanta imatges. Podem veure l'evolució del quadre *Pueblo de fueros*. Començava Sert amb aquest muntatge amb figures de pessebre napolità, d'aquí passava a un dibuix amb quadrícula i aquest és el resultat final a Sant Telmo de Sant Sebastià. És la pintura grupal que avoca l'ascens, la lluita, el grup humà, però és una pintura que al darrere té tot un procés d'elaboració molt enginyós.

Per acabar, tenim *L'Últim Sopar* de Salvador Dalí, quadre que està tan relacionat amb el número dotze. Precisament la sala on es troben Jesús i els seus apòstols és mig dodecaedre. Recordem que Plató identificava cada poliedre amb un element: terra, foc, aigua i aire. I el cinquè poliedre era el que destinava als cossos celestials. Per tant, Salvador Dalí era un home molt culte. Crec que era el pintor que més pàgines escrites té. Per tant, no és casual que emmarqui aquest *L'Últim Sopar* en el dodecaedre, que recordem els que havíem fet geometria amb les mans, era la figura que més ens costava de fer. Al fons s'entreveu el trenc de l'alba, quan el sopar lògicament seria de nit, i reflecteix un paisatge típic de la costa empordanesa, el mar i les roques que podia veure el mateix Salvador Dalí a Port Lligat, al mateix Cadaqués. Crist en el centre, que és el rostre de Gala, sembla que està predicant davant dels deixebles, els quals inclinen el seu cap i resen de manera absolutament simètrica. Ell deia que els apòstols eren com les ales de la papallona, simètriques. Les aparences són diferents entre si, cadascun porta una túnica diferent i, sobretot, semblen persones de diferents races i països. Els tretze personatges envolten una taula de pedra sobre la qual hi ha un vas de vi i un pa partit en dos. Curiosament no apareix cap calze antic, sinó un vas de vidre d'aparença moderna. El pa i el vi estan tractats com a natura morta. Crist no és representat com de costum: el seu cabell és clar, no té barba, és un Crist hel·lènic, són les faccions de Gala, i la seva túnica és l'única que deixa al descobert el seu pit. Observant amb més detall, veiem que Crist és transparent en la seva part inferior, ja que la barca es pot veure a través d'ell. A damunt de tot hi ha un altre tors també de Crist ja glorificat, símbol del lliurament als homes de la seva carn. Estén els seus braços, igual com el Crist que es troba a baix, es difumina a poc a poc. A diferència d'altres representacions de *L'Últim Sopar*, el gest de Crist no és meditabund ni anguniós, sinó que reflecteix força i serenitat. A més, no hi apareixen representades les

actituds dels deixebles descrites en els evangelis. Per exemple, no es distingeix qui és Judes i no parlen entre si, sinó que estan en recolliment. Un amic, Cinto Busquet, que va viure molts anys al Japó va descobrir aquest quadre de Salvador Dalí, va caure de genolls i va quedar agenollat llarga estona davant del quadre, de manera que la gent que passava, més que el quadre, contemplava l'espectador.

Per tant, davallar fins al fons, enlairar-nos fins al sublim. Vet aquí una de les virtuts de la pintura, cal només saber veure i refiar-se dels qui han vist i han cregut.

Victoria Cirlot

Directora de l'Institut Universitari de Cultura. Departament d'Humanitats

Bellesa i horror: el cos de Crist

En un dels temes iconogràfics més clàssics de la història de la pintura europea, la representació del cos de Crist, ja sigui penjant de la Creu, davallat o a la falda de la seva mare, convergeixen amb força inusitada la força i l'horror. Per això l'he escollit per parlar-los avui de la bellesa, perquè no vull fer un discurs unilateral. Em sembla que parlar de la bellesa suposa també parlar de l'horror d'una manera semblant a com no es pot parlar de la llum sense parlar de les tenebres. Els contraris es criden els uns als altres i el símbol ens adverteix que, en general, estan units. La polaritat simbòlica, en la que resideix la seva riquesa significativa, ens alerta que en l'interior de tota manifestació positiva hi batega, com a possibilitat, el seu contrari, que no pot passar desapercebuda a una mirada no innocent. Així doncs, els parlaré de la bellesa i l'horror en el cos de Crist, en l'època àlgida de la seva representació que, sens dubte, va ser la gòtica, quan en la cultura europea es van despertar nous sentiments com la pietat i la compassió. Ens trobem davant el sorgiment d'una nova sensibilitat que va transcórrer al voltant de la visió de la passió de Crist. Des del segle XIII, la passió es va convertir en objecte de meditació exercitada per diferents ordes monàstics com la cartoixa, dominica o franciscana, i de ser una imatge mental va passar també a convertir-se en imatge visual i plàstica. Una relació estreta uneix les pràctiques meditatives i visionàries per un costat, i l'obra d'art per un altre, ja que ambdós àmbits s'alimenten mútuament: el meditatiu i visionari proporcionava imatges noves a la creació artística, i l'artístic impulsava les experiències místiques, com sabem per nombrosos testimonis de místiques i místics medievals.

Començaré amb el testimoni d'una de les grans visionàries de l'Edat Mitjana que va ser la reclusa Juliana de Norwich que a l'edat de trenta anys i en el que semblava que era el seu llit de moribunda va reviuire tota la passió de Crist a partir de la contemplació d'un crucifix. Devia ser un crucifix semblant al de Silèsia, el que li mostrà el sacerdot quan va anar a veure-la. Va succeir un 13 de maig de l'any 1373 i l'esdeveniment hauria de ser objecte de la seva escriptura i comprensió durant més de vint anys. Cal destacar que la visió de Juliana ens situa davant imatges d'una gran novetat des del punt de vista estètic, ja que en moltes ocasions el pla figuratiu, que és el cos de Crist, es dilueix per donar entrada a l'abstracció, resolent-se la imatge en una gran taca de color vermell. La impressió que produeix la lectura del text de Juliana és semblant a la que pot generar aquest dibuix, amb tota probabilitat fet per una monja, que es conserva al museu de Schnüttgen de Colònia, en el que tot el cos de Crist es mostra banyat de la seva sang, produint un efecte que podria comparar-se a les taques vermelles d'un Kandinsky. Però, el que m'interessa realment del testimoni de Juliana són les seves reaccions davant la passió i la seva clara consciència que aquestes eren

realment complexes per la seva ambigüitat. Cito un breu passatge, en el que Juliana comenta com cau la sang a raig del cap coronat d'espines: «Aquesta visió era vívida i penetrant (*quyck and lyuely 313.30-1*), espantosa i horrible (*hidows and dreadfulle, 31*), dolça i encantadora (*swete and louely, 31*)». Unes línies abans diu: «No obstant, la bellesa (*feyerhede, 312.10*) i la vivacitat (*lyuelyhede, 20*) del seu rostre persistien, bell i viu sense disminució (*bewty and lyuelynes, 21*)». En aquestes dues citacions del que en el seu llibre surt com a «Primera revelació» s'observa la necessitat de precisió de Juliana en seleccionar adjectius que ordenarà de dos en dos, de manera que no es perdin matisos, ja que un completa l'altre, al mateix temps que no li preocupa excessivament donar entrada a antònims. En definitiva, es tracta d'una visió que és espantosa i bella al mateix temps, com s'anirà repetint en diferents visions, *shewings*, que van configurar el seu *Llibre de les revelacions*.

En una de les seves obres més recents, *Meditacions sobre la bellesa*, el gran pensador d'origen xinès, però fortament europeïtzat, François Cheng comenta la *Pietat d'Avignon* d'Enguerrand Qarton i justament en el centre del seu comentari es debat la qüestió de la bellesa i l'horror del cos rígid de Crist damunt la falda de la Verge. Ens introdueix en aquesta qüestió donant entrada al que ell anomena el «bell gest» que no podia deixar de traslluir-se en tota representació del cos de Crist a la creu. Aquest «bell gest» no és un altre sinó la seva acceptació lliure de morir a la creu. «Va ser aquest, sens dubte, afirma Cheng, un dels més bells gestos que ha conegut la humanitat». En la iconografia de la creu, hi ha una imatge que mostra especialment aquesta lliure decisió de Crist, doncs en lloc de mostrar-nos un Crist passiu clavat a la creu que descansa a terra, ens trobem Crist que puja l'escala que el porta directament a una creu. Em refereixo, per exemple, a una pintura de Guido da Siena que reproduïx un motiu aparentment d'origen bizantí. Però Cheng no es deté en aquesta consideració de la bellesa del gest transparentada en el cos inert, sinó que a més planteja l'existència d'una bellesa tràgica: «En un altre registre, pensem també en tots els innocents que pateixen terribles sofriments, morals o físics; per poc que conservin, a través d'aquests dolors i afliccions, aquesta part de la llum que emana de l'ànima humana, ens corfereix aquesta brillantor de bellesa que es trasllueix en el rostre demacrat i abandonat». Així arriba a la *Pietat d'Avignon*, pintat per Engerrand Qarton el 1455, la primera gran manifestació a França de la pintura de cavallet. Val la pena citar literalment el seu comentari: «El cadàver del Crucificat s'estén horitzontalment al llarg de l'escena, un cos rígid i trencat, amb les cames caigudes, el braç dret penjant i, en el seu extrem, la mà amb els dits reclosos.» Continua amb els personatges del quadre per concloure dient: «La nostra mirada torna i es fixa una altra vegada en el cos descarnat de Crist, que estructura tot el quadre [...]. Ell és qui, havent provocat les llàgrimes i la desesperació de tots, sembla l'únic capaç d'eixugar aquestes llàgrimes. Aquest cos terriblement rígid i trencat es converteix de sobte en l'expressió d'una noble intransigència, ja que recorda la terrible resolució que l'amo d'aquest cos havia pres abans de morir, la de demostrar que l'amor absolut pot existir i que cap mal pot

alterar-lo ni tacar-lo. Aleshores hi ha alguna cosa que anima tot el quadre: un hàlit tènue, d'un altre ordre, surt per les llagues en què hi han quedat filets de sang seca. [...] Fou necessari que aquest cos es veiés reduït a gairebé res, despulat per un deseiximent total, depurat de totes les escòries i llastres, perquè pogués convertir-se en consol. Ell és, ara, l'únic capaç de consolar. És la seva manera de triomfar sobre la mort.» Pp. 54-5

François Cheng ens ha ensenyat que hi ha aleshores una bellesa que s'imposa a la lletjor de què ens parlava Juliana. L'espant de Juliana davant les ferides de Crist, davant el doll de sang, davant la pell seca, es desfà per la bellesa de l'acte. Amb tot, no podem obviar que aquesta terrible lletjor ens inquieta encara a nosaltres, com també va preocupar els teòlegs de l'època. Sant Bernat mostra aquesta inquietud, entre altres raons pel seu gran esforç hermenèutic i també perquè va ser dels primers a Europa a referir-se descriptivament al cos del crucificat. En els seus *Sermons al Càntic dels Càntics* dels anys trenta del segle XII, va introduir una reflexió sobre com cal interpretar aquesta conjunció entre bellesa i horror. És el *nigra sum sed formosa* del Càntic el que l'introdueix a comprendre la paradoxa a partir d'una exegesi que distingeix necessàriament la literalitat de l'al·legoria: «Que la blancor de la vida eterna s'embruti (*nigrescat*) en la carn per purgar la carn; que el més bell dels homes se submergeixi en l'obscuritat de la seva passió (*obscoretur in passione*) per il·luminar la humanitat entera, es desfiguri en la creu (*turpetur in cruce*) macilent per la mort (*palleat in morte*) com arrel en terra àrida, sense figura ni bellesa, a fi de rescatar la seva esposa l'Església sense taca ni arruga.» Una mica més avall s'ocupa ja directament del cos del crucificat. La descripció de sant Bernat insisteix en l'horror: «Que formós el va veure aquell que va exclamar: *Vertaderament aquest home era el fill de Déu!* Però hem de pensar perquè ho adverteix. Doncs si hagués fet cas a les aparences, com podia ser formós i Fill de Déu? Quan estenia els seus braços a la creu (*cum expansis in cruce manibus*), penjat entre malvats, provocant la burla dels malfactors i el plor dels fidels, ¿què podien percebre els qui el contemplaven sinó la seva negra deformitat? (*nisi deforme et nigrum*). Només era objecte d'escarni, l'únic que devia causar terror, l'únic que havia de ser venerat. ¿Com va poder captar la formosor d'un crucificat i que era el Fill de Déu, quan va ser comptat entre els pecadors? (*Unde igitur advertit pulchritudinem Crucifixi et quod is it Fillius Deim qui cum iniquis reputatus est?*) Nosaltres no podem ni necessitem respondre, perquè ja se'ns va avançar l'evangelista: el centurió que estava davant d'ell, en veure que havia mort fent aquell crit, va dir: *Vertaderament aquest home era el Fill de Déu. Va creure el que va sentir (ad vocem credit)* i pel crit (*ex voce*), no pel seu aspecte (*ex facie*), va reconèixer el Fill de Déu. Possiblement era una d'aquelles ovelles de les quals va dir: «Les meves ovelles escolten la meua veu.»

Sant Bernat construeix el seu comentari a partir de l'oposició entre aparença i veritat, que respectivament es corresponen als sentits de la vista i de l'oïda, dins d'una

oposició en què l'aparença correspon a la lletjor i la veritat a una bellesa que només uns pocs estan destinats a veure, o millor dit, a escoltar. Deixem que passin els segles, tres, gairebé quatre. A Matthias Grünewald li devem el desplegament de l'horror del cos de Crist, però també la manifestació de la seva bellesa visible. Em refereixo al políptic entre 1512 i 1516, realitzat per a l'església dels antonins d'Issenheim i destinat a ser contemplat sobretot pels malats de l'hospital que anaven a curar-se allà de l'anomenat «foc de sant Antoni». En la seva presentació tancada es podia veure el cos leprós (*quasi leprosus* d'Isaïes 53,4) del crucificat, amb el que els malats plens d'úlceres i inflamacions podien identificar-se. Com s'ha fet notar, de totes les crucifixions produïdes per l'art occidental, la de Grünewald és de les més punyents per l'estat atroç en què s'exposa el cos de Crist, no només del crucificat, sinó també del cadàver que apareix en la predel·la, al costat de la tomba oberta. De la predel·la s'ha destacat, per una banda, la seva realització una mica defectuosa, el que ha fet que no si li atribueixi a Matthias sinó a algun deixeble, encara que no hi hagi dubte que la idea era del mestre, altament innovadora, reunint a tots els personatges a la dreta per mostrar sense obstacles l'obertura de la tomba buida. Per una altra banda, de les presentacions del políptic, la que s'obria en determinats festivitats litúrgiques, veiem des de l'Anunciació fins a l'Encarnació i Resurrecció. És aquí on l'horror del cos de Crist es troba contraposat a la bellesa. Es tracta d'una Resurrecció altament original, perquè veiem el cos de Crist pujant al cel amb un sudari que excedeix per la seva volada i dimensions tots els sudaris coneguts de la iconografia. Ens trobem ara davant d'un cos de llum, en les ferides es mostren en tota la seva esplendor. La divinitat de Crist es fa patent juntament amb les representacions que han mostrat la seva humanitat dolorosa i sofrent, espantosa i horrible.

El desdoblament no ha de deixar dubtes: en la resplendor jeu l'horror i en l'horror despunta la bellesa. Si més no des d'aquest món difícilment podrem deixar de veure els contraris com a tals, encara que com volia André Breton en el *Segon Manifest del Surrealisme*, aspiréssim certament a un punt sublim, allà on la bellesa i l'horror ja són el mateix.

Josep M. Forcada i Casanovas

Pintor

Intentaré, amb el suport d'unes imatges, anar a les arrels del perquè hi ha una ruptura de la pintura clàssica a una pintura impressionista i a la dels *macchiaioli*. Aquesta pintura que entra molt pels ulls i que té un color fort, que a vegades sembla que no es treballi a la paleta, sinó que sigui posada directament el color del tub. Per tant, és un moment que cal valorar perquè és quan neix una nova pintura prou interessant.

A la meitat del segle XIX quan apareix l'impressionisme, va ser mal vist perquè consideraven que era com una frivolitat i una forma d'expressar-se innecessària. La pintura clàssica necessitava un treball intens a base de preparar els colors, aprendre a preparar les teles, tota una sèrie d'aspectes que es van superar fàcilment quan apareix el tub de pintura. Ja no es necessitava passar tantes hores remenant el rovell d'ou, els olis i els vernissos. Llavors apareix aquell grup de persones que trenquen motlles, com els *macchiaioli* que eren pintors del nord d'Itàlia. *Macchia* ve de taca, i va trencar amb el clàssic pintar de l'època per fer una pintura més lluminosa i no tenir tanta preocupació per les regles que acostumaven a utilitzar el clàssic punt de fuga. Ells estaven compromesos a què la principal obligació d'un pintor era que sabés fer confluïr la imatge amb el punt central. No els importava que tingués més força una taca d'uns colors vius pintada amb colors més intensos, no amb negres ni grisos per fer les ombres, o bé aconseguir amb gruixos posats a la tela per donar un relleu. Els impressionistes acostumaven a pintar a l'aire lliure, anar amb un cavallet portàtil i un tub de pintura. Això succeeix en el segle XIX quan hi ha un desig d'anar al camp. Els impressionistes posaren de mal humor als clàssics perquè deien que aquesta pintura era frívola, de poca consistència i els sabia greu que ells comencessin a tenir una mica de força i minvés el poder de la pintura clàssica. No oblidem que en aquella època comença a tenir força la fotografia en blanc i negre.

Aquest quadre que veiem, l'estic plantejant com podrien fer-ho els impressionistes. No respecto el punt de fuga central dels clàssics i vaig posant pinzellades d'una banda a l'altra. L'impressionisme rescata l'emoció des d'una simplificació de les imatges. Als pintors els interessa que aquesta emoció estigui per damunt de la tècnica clàssica. Tot aquest esforç facilita que es pugui arribar a passar per un cubisme com el veiem en les *Mademoiselles d'Avignon*. Un cubisme que pot donar emoció, un hiperrealisme que pot ser emotiu, un postimpressionisme i d'altres avenços que es creen a partir de l'impressionisme. Val la pena considerar-los. A vegades frivoltzem perquè es van enfadar els contemporanis de Monet o cada un dels impressionistes. Ben cert que eren bohemis, els agradava l'alcohol, les drogues, el bon menjar si podien, i la festa. Recordem l'argument de l'òpera *La Bohème*, una sèrie de personatges que estan vivint amb una vitalitat especial, des de la festa, fins i tot els moments més difícils. L'impressionisme és capaç d'arribar a emocionar mostrant moments senzills, lleus, fins

i tot amb una temàtica pobre. S'havia dit que la imaginació dels impressionistes era ferotge i ben cert que els porta a l'abstracció. Com més imaginació més es pot abstroure. La nova pintura és molt menys tècnica que la clàssica. Queda cada vegada més enrere la tècnica per aconseguir que la imaginació tingui més força.

Algú dirà: «Què està fent l'artista preocupat per un racó de la tela quan possiblement això no ho mirarà ningú, i l'interessarà més veure el centre del quadre?». En l'impressionisme es vol que qui observa l'obra gaudeixi d'un moment fort emocionalment i no tingui necessitat de dir si s'assembla o no al paisatge que estan veient en aquestes imatges fetes entre pinzellades. A mi no em preocupava el paisatge, sinó poder dir coses amb els colors encara que no s'assemblin al que es pugui aconseguir amb una fotografia. Una de les coses que em va sorprendre quan era jove és quan algú em va dir: «Aquest quadre s'assembla a una fotografia». Em vaig quedar trist perquè precisament no ho volia.

Aquestes notes tan harmonitzades contrasten amb aquest moviment ràpid que faig amb la pinzellada. Fins i tot, algú pot pensar que en el vídeo s'ha accelerat la imatge. Aquestes imatges estan gravades en temps real. El moviment del pinzell és ràpid i crec que no s'ha de pensar en el com s'ha fet, sinó en el que hi ha i que es pot transmetre. Com més s'abstrau, més s'obliga la imaginació a recrear l'obra d'art, tant pel qui la fa com pel qui la veu. Si mirem un fragment d'aquestes pinzellades, veiem que són quadres abstractes.

Pintar és viure unes sensacions que poden ser narcisistes. Els pintors fem sortir de dins la nostra tristesa o la nostra alegria, és a dir, volem transmetre l'estat d'ànim. Sovint no ho aconseguim i surt una mena de música trista darrere de les pinzellades. Això depèn del que estàs passant, estàs vivint i els mals de cap que tens. A vegades, et trobes que no tens altre remei que deixar arraconat un quadre perquè no t'agrada. Quants quadres tinc de fa vint-i-cinc, trenta, quaranta anys, i un dia el despenges de la prestatgeria, te'l mires i et vénen ganes d'estimar-lo d'una manera especial. Treus la pols, arregles les cantonades, tornes fins i tot a entelar-lo, humiteges la tela i tornes a donar-li la vida.

M'agradaria que la meua pintura fos un cant a la vida, a la natura. Un cant mitjançant pinzellades i taques de colors. Aquesta vida que et fa ser còmplice del que veus. Una pintura que no et porta a sentir-te a prop del que veus i del que poden entendre els altres per mi és una pintura que no dona diàleg. Com d'important és aprendre a dialogar amb l'art!

Estic segur que tots sabeu fer pinzellades. Cadascú a la seva manera. Sovint penso quan els nens arriben a casa i porten aquells dibuixos simples i senzills. Ai del pare o de la mare que és incapaç de felicitar i d'entendre què vol dir aquell nen o nena o adolescent amb aquell dibuix! Aquelles ratlles, per més simples que siguin, estan

parlant del que porten al seu cor. Jo quan feia aquest paisatge volia pintar el silenci i la llum. No em molestava que una dona passés per allà passejant el gos, o una furgoneta travessés aquell barranc. Jo estava preocupat pels arbres, m'embogia pensant en els seus colors. M'hauria agradat que veiéssiu que es bellugaven, fer uns forats entre les fulles per tal que veiéssiu que hi passava el vent i que hi havia distàncies i moments de llunyania. Hi ha un tros de camí que cada vegada l'anava desfigurant més. No era necessari aquell camí, per a mi era més necessari fer aquelles taques que us convidessin a ficar-vos dins del quadre.

Em van regalar un plat en què hi ha molts colors, més colors dels que habitualment veiem. Certament hi ha colors bàsics, cinc, sis, set... no importa. Aquest plat em serveix especialment quan faig aquarel·les per adonar-me que hi ha molts matisos en els colors i que jo puc fer servir cada un d'ells.

El pintor, especialment l'impressionista, es dedica a enganyar la vista dels altres. És un expert enganyant, però és un engany fet amb bona voluntat perquè t'adonis que hi ha moltes coses darrere de cada color. Tenen tant significat els colors! Un significat que serveix per donar un especial sentit: el blau, el vermell més fosc, més clar... Fixeu-vos que hi ha una cosa que és molt important. Quan nosaltres tenim ganes d'entendre la pintura, hem de fer una mena de conversió intel·lectual. Pensem en l'esforç que van fer aquells que van començar amb noves formes de pintar. Hem de felicitar un moment de trencament molt fort. Potser hi havia moments de frivolitat, però n'hi havia d'altres en els quals ells es jugaven el prestigi per guanyar-se la vida. Havien de treure de dins del seu cap els colors que la retina sabia agafar, i tant els conos com els bastons, sabien fer-los treballar. No els importava que treballessin més aquelles neurones del color, al contrari, els feia feliços.

Amb aquesta mena de viatge que hem fet en la pintura, no he volgut dir altra cosa que cadascú de vosaltres ha de saber agafar un pinzell i posar-se a pintar, o com si diguéssiu que cada un de nosaltres hauria de saber tocar un instrument o escriure una poesia. Sí que hauria d'aprofundir com cadascú de nosaltres hauria de saber que tots anem evolucionant i en aquesta evolució hem d'anar pintant d'una manera diferent, hem d'anar-nos adaptant. A mi em fa pena quan veig aquells pares que estan més preocupats pels vestits de les criatures que van creixent i es preocupen més de les sabates, ja que aviat no els hi aniran bé o d'aquella faldilla que quedarà petita. I, no es preocupen que aquells ulls van canviant, van sent cada dia més bonics, i que aquella pell cada vegada té més matisos, que tenen més gràcia, i que no es preocupen d'arribar més enllà dels cors dels seus fills. Hem d'aprendre a veure la vida des d'aquesta dimensió de la bellesa. És el que preteníem en convocar-vos en aquest sopar. Hem d'aprendre que hi ha pintura bona i que diu moltes coses a l'esperit! Aquestes reflexions que he fet m'agradaria que fossin complement de les lliçons magistrals d'en Jaume Aymar i la Victoria Cirlot. Ells ens han demostrat que darrere de

cada pinzellada hi ha molts aspectes que sovint ens passen desapercebuts. No podem passar de pressa pel davant d'una obra d'art. L'art no és inamovible, la pintura no és inamovible. Potser hem d'anar entenent cada vegada més l'abstracció i cap a on ens porten aquestes simplificacions. La pintura moderna d'avui simplifica molt més. Crec que bona part de la societat està aprenent a incorporar molts elements que si un té una mica de sentit de l'estètica, poden omplir el seu esperit i ajudar-lo a arribar al més profund de la vida.

Vaig estar a una casa i a l'habitació dels nens hi havia un gravat de Rembrandt, molt maco, molt bo. Ara imagino aquell nen mirant aquell gravat, possiblement li treia la son. És a dir, és necessària l'adequació de l'estètica a la vida i saber entendre aquell fet que hi ha darrere de cada pinzellada. No tinguem por si un dia hem d'agafar un quadre dels que tenim a la nostra habitació i posar-lo en una altra o regalar-lo o buscar-ne un altre que ens satisfaci més en aquell moment. La bellesa és per viure-la i gaudir-la. Desitjo que tots siguem valents per enfrontar-nos a la bellesa. La bellesa pictòrica és un tresor.

Marta Montcada

Artista multidisciplinària

Si girem la vista i observem l'univers que ens envolta més enllà de la Terra, endevinarem una simfonia de colors i llums disposats en formes magnífiques amb galàxies plenes d'estels i pols interestel·lar sobre un cel negre de contrastos infinits. Sense necessitat de viatjar lluny, per l'espectre de la llum que emeten, coneixem la natura dels materials que la formen. Veig aquest espai on la matèria es disposa segons les lleis siderals com un gran llenç d'una inabastable pintura en moviment.

De la mateixa manera, sota la volta celeste del nostre habitacle de la Terra, les formes, els objectes, els colors, també segueixen unes cadències i ritmes determinats seguint els algorismes de les estructures fractals que ens meravellen, on trobem coincidències tant en els efectes naturals a gran escala com en els petits detalls dels éssers vius o la matèria inanimada. L'harmonia que se'n desprèn ens captiva, ens sedueix, com també el treball de l'home en equilibri amb el paisatge produeix simbiosis entranyables, que ensems segueixen la petjada de les lleis de la natura.

Aquesta manera de sentir el món significa viure'l de bell antuvi com una pintura en si mateixa, visualitzar les seves qualitats pictòriques amb els sentits desperts, immersos en una contemplació activa. La pintura com a font de bellesa està lligada indefectiblement a aquesta observació, la redescoberta i lectura de totes aquestes impressions captades per la nostra retina i emoció íntima. Cal mantenir el formós fil que dota de vida tots els elements de la realitat tangible a l'obra, sense trencar-ne el fil.

Transferir els nostres propòsits a l'obra pictòrica és un procés d'alquímia molt més complex que seguir únicament un «manual d'instruccions». Però, tanmateix, no és complicat, només cal una dedicació plena. Està íntimament subjecte a la capacitat de relacionar colors amb sentiments, textures i llum amb vibracions, pols de pigment, retalls i contrastos amb les qualitats de la matèria, traços de pinzell, superposicions, esquitxos, veladures i transparències com les alenades d'aire, i així amb tot el reguitzell d'estrís i efectes a fi d'aconseguir el resultat desitjat, el nostre objectiu.

Vaig poder experimentar des de molt petita el gaudi de la creació artística: abans de dominar la parla, els meus pares em van proporcionar papers, teles, cavallet i pinzells per desenvolupar el meu ritme d'aprenentatge artístic. De forma lúdica, quotidiana, deslliurada i feliç vaig aprendre un munt de detalls des de l'experiència, que no es poden trametre només amb paraules. No cal dir que la pintura com a «llenguatge universal» apresada des de la infantesa transforma les persones i les fa còmplices de viure en un món que compartim. Quina sort que avui en parlem, ja que mai hauríem de desestimar un art que aporta tant al nostre creixement personal i també en les relacions amb els altres i assignatures dins l'àmbit humà i social: psicologia, motricitat, creixement personal i associatiu, improvisació, assertivitat, integració. Altres especialitats com arquitectura, urbanisme, disseny d'interiors, jardineria i altres temàtiques evidents com Història i Art de les

Civilitzacions. En definitiva, la pintura aporta un encadenament d'interès global i interacció amb altres especialitats que mai s'exhaureix.

I puc afegir una vivència emocionant: el meu pare en arribar als noranta anys va anar perdent el do de la paraula. Crec que us podeu imaginar la meva emoció profunda en verificar que el mitjà per entendre'ns continua sent la pintura, i hem creat en aquesta etapa obres a quatre mans en un grau de comunió commovedor.

Ens queda la pintura.

Més enllà dels capricis de la temàtica, cada obra serà sempre nova i única. Si tenim un model, per molt que el motiu sigui el mateix, la pintura esdevé igualment una entitat autònoma amb vida pròpia que ens recorda aquell moment precís irrepetible del seu origen.

En fer memòria d'aquell moment o recordar una escena o personatge determinat que ens ha captivat, l'observació pausada del model ens ajuda a descobrir detalls que no sospitàvem i alguna altra sorpresa. L'acte de pintar ens atansa a l'estudi necessari i el coneixement rigorós de la forma plàstica en el sentit més pragmàtic. La pintura que ens emociona aporta l'alè d'aquell model fent-lo vívid i subtil a la vegada: més enllà d'una simple còpia. L'experiència precisa que totes aquestes accions continguin l'ànima dels elements –la seva bellesa– ben vius a través de la factura del creador.

La pintura és matèria unidimensional per a l'espectador... però tanmateix juga amb les profunditats, els contorns de les llums, el relleu i el sentit gairebé tàctil del resultat. Ens atrau en la mesura que l'ull l'interpreta aquesta finestra (emmarcada en l'art «d'enganyar l'ull») com la mateixa realitat concentrada, que ens interpel·la amb la seva presència.

La pintura més abstracta ens impacta també per les composicions on el món tangible ens apareix fragmentat en tantes variacions com pintors que s'hi dediquin. Inconscientment també ens crida pel seu cromatisme, la vivesa del color, la nova narrativa visual que l'artista hagi volgut emprendre. Quina importància més gran tenen aquests impactes en la societat i en els àmbits més privats, que ens portaria a desenvolupar els bons propòsits terapèutics de la cromoteràpia per al nostre benestar.

No puc deixar d'imaginar l'emoció dels primers artistes que van desplegar noves temptatives a la pintura clàssica amb les seves recerques sobre el color i la llum: fauvistes, impressionistes, puntillistes, cubistes... I afegint una sensació de plenitud que ens modifica l'estat d'ànim quan detectem l'efecte sempre canviant del nostre entorn amb els jocs de la llum del Sol, i les seves ombres, mentre la Terra segueix girant sobre el seu eix en perpètua interacció amb els agents atmosfèrics.

En aquell moment entren en joc les emocions aportades pels nous llenguatges i la renovada sintonia amb la natura i tots els àmbits, per «viatjar» en una nova partitura de l'espai-temps.

Després de cursar belles arts a la Facultat, vaig anar fent un gir en la manera d'expressar-me a partir de la pintura. Com hem dit, estudiar model, apunts del natural i a l'aire lliure proporciona un bagatge imprescindible de coneixement de la realitat circumdant i de pràctica interactiva. Això m'ha permès d'iniciar una nova etapa que pren la pintura com un acte de creació personal amb un propòsit ben determinat i resolutiu que parteix del llenç en blanc. El projecte de l'obra és retingut en la memòria amb una clara intenció de transmetre a través de nous paràmetres la poètica de la realitat ideada. Un potent neguit d'emocions ens manté absorbits en el procés de creació, sovint perdent la noció del temps, dedicats a plasmar les impressions que ja hem fet nostres.

Sento que tots aquests propòsits viuen dins nostre agombolats per pauses, matisos i confluències en plena llibertat. Evidentment, la imaginació i la improvisació seran companys de recursos expressius.

Com que parlem d'un camí de transformació, el procés segueix unes pautes molt similars a la meditació, camí de modèstia i paciència. S'alliberen tensions, es visualitzen noves circumstàncies, apareixen noves concomitàncies. Sovint, fins i tot, dins d'un enfilall de caos engrescador, van sorgint formes que aporten noves emocions i així successivament. Llavors, si l'art de la pintura deixa fluir la bellesa on seguim enllaçats, es converteix en teràpia sanadora tant pel creador com per l'espectador. Una gimnàstica profunda de cor i ment, on és imprescindible un bon preescalfament tant com un bon ritme de sessió i una bona dosi d'humilitat i no gens menys de joia.

La pintura segur que farà aflorar en l'espectador la màgia implícita del seu procés de creació. Quantes vegades coincideix plenament una experiència viscuda amb una pintura determinada que desperta en el públic una reacció d'entusiasme o admiració. L'art és emoció i alhora llibertat. Qui contempla el quadre pot fer-ne una nova descripció mentre navega des de la seva experiència, ja que els «suggeriments aportats» han commogut el seu interior. És la meravella d'aquest art preciós, llenguatge universal i de validesa sempiterna.

Aquesta bellesa ens transporta a una altra etapa que arriba de forma espontània pel treball i la reflexió durant el procés de creació: la constatació a practicar amb la matèria involucrant-hi el nostre cos i esperit, ens enllaça directament cap a un camí espiritual amb continu flux d'energies, en els seus efectes i resultats.

Un exemple d'aquesta transposició sensorial de l'energia la podem gaudir en la realització pictòrica a gran format de les cal·ligrafies japoneses –o xineses–, ideogrames que representen l'essència de la paraula que descriuen, i que ens recorden amb els seus traços el seu significat primigeni. Abans de començar, l'artista fa una pausa i respira en profunditat mentre observa les proporcions de l'espai en blanc per treballar. A l'uníson amb la respiració, es lliura a l'acció amb uns gestos ben calculats, fent relliscar el pinzell i accentuant les parades, giragonses, inicis i finals. Com una dansa que extreu de l'energia dels traços l'autenticitat de l'element que representa.

Per això, els traços lliures, les línies vigoroses que abstreuen el contingut dotant-lo de totes les seves qualitats inicials, no són altra cosa que el seu do, la seva bellesa.

Quina gran potència creadora inspira el nostre entorn o model escollit, per a copsar aquesta bellesa inherent a tots els objectes i éssers vius, allò que defineix la seva idiosincràsia: per això «aquest saber fer» dels grans artistes pintors –de totes les èpoques– que dominen les tècniques pictòriques són tan apreciats pels erudits, crítics i públic en general.

En aquest assaig de descoberta, treballar absorts en nosaltres mateixos, ens esborra la noció del temps. L'obra va naixent i processant com si fos el nou tempo d'una composició musical, gairebé podem sentir tocs musicals, síncopes, pauses, i moltes notes entrelaçades. Aquests sons s'adeqüen a l'expressió d'un sentiment, la carícia d'espiritualitat pregona que, com sempre, ens aporta el ressò de la bellesa.

Sí, en els quadres hi sento música, i viceversa. I amb els elements de la natura hi imagino instal·lacions i escultures. I com que la pintura és un patrimoni de totes les èpoques també hi veig una gran possibilitat d'aprendre i gaudir de relacionar patrimoni cultural i històric, temples i santuaris amb pintura contemporània. Aquesta fal·lera per relacionar tot tipus d'art partint de la pintura i el seu entorn ens ha portat a l'Ichiro (productor cultural) i a mi mateixa a desenvolupar els Festivals d'Art Montcada al Japó. Acostem l'art de creadors contemporanis en localitzacions ben singulars per sorpresa del nostre públic i fent interaccionar la pintura amb les altres especialitats artístiques que creiem conflueixen en un tot cultural del patrimoni humà (universal): religió –espiritualitat– art de les flors– escultura– instal·lació– improvisació i acció de pintura en museus i galeries, música, dansa, teatre... Aquest any 2017, en ser el sisè any consecutiu del nostre Festival, l'Ichiro ha volgut congregat totes aquestes exposicions en una pel·lícula iniciant el rodatge d'un guió creat per ell, que uneix Japó i Catalunya amb el rerefons d'un fet històric: un samurai Japonès de la nostra comarca d'Okayama, anirà a morir als Banys d'Amélie a la Catalunya Nord.

Com a tancament de les meves paraules, m'agradaria que veiéssiu un videoclip curt de la pel·lícula «xicoia» que actualment estem rodant, tenint present que, el punt d'eclosió d'aquest projecte ha estat precisament la pintura: font de bellesa.