

Arnau Puig: «Del vell Poblenou als ulls de gairebé tothom (Succinta síntesi de la trajectòria de Josep M. Subirachs)», *Serra d'or*, desembre de 2006, p. 43-47

Josep M. Subirachs i Sitjar (el cognom del ventre matern, sempre que sigui possible, també s'ha de recordar, oimés, com veurem, en referir-nos a l'obra de Subirachs), va néixer obrer i artesà del Poblenou, de Barcelona, l'1 de març de 1927, aviat farà vuitanta anys.

Com tots els nens de famílies obreres del seu temps, el destí estava ben bé a les seves mans, no depenia de ningú més que del profit que sabessin treure de les circumstàncies, que eren sempre passatgeres, volàtils i inconstants, però també plenes de sorpreses, perquè la circumstància de cadascú es corresponia també amb la d'un altre. Aquella jovenalla no arribava al món predeterminada, perquè res no la retenia al lloc on eren; el camí, com recordava aleshores el poeta dels simples, es fa tot caminant.

I així fou: fill d'una família honesta però tenaç, d'antuvi no volgué estirar més el braç que la màniga, però anà estenent cos i roba a mesura que s'anava presentant la situació de cada dia. Ser dels barris obrers, aquells temps, implicava una certa cultura de base molt densa; no debades les estructures sindicalistes i ateneistes i associacionistes maldaven per obrir horitzons a la gent.

Pel gust i per les ganes s'orientà cap a les pràctiques artesanals i la realitat el portà a casa d'un daurador a qui, a part de la feina, li agradava fer figuretes de fang. No el molestà que el nou ajudant, fora d'hora, també fes com ell. Així nasqué el contacte amb l'escultura, encara que segons sempre Subirachs ha dit li hauria agradat de fer els estudis d'arquitecte, però això no era a l'abast de les possibilitats de la família. D'aquestes petites experiències de modelatge —és una conseqüència de la connexió atzarosa de les baules de l'existència— en sortí que el jove anés —com ell ha dit— a escombrar i sentir els crits d'Enric Monjo en el seu taller d'escultura. L'estructura del que pugui ser la tasca d'esculpir ja la tenim. Al cap d'un temps vingué la inquietud per l'estil, per la qualitat i la intenció amb la qual es fan les coses: fou prop de la persona del subtil Enric Casanovas, que entenia l'escultura com la manera de recuperar la vida a través de les formes i no com un sistema que imita el que s'ha dit que

són les formes dels cossos. Aquest concepte es corresponia, en aquella circumstància ja del franquisme, amb l'ideal d'unes gents i d'un país que, en aquell moment, era ofegat pel rígid, regulador i monolític règim del dogma, la caserna i l'acadèmia.

Les obres de l'escultor d'aquest temps són molsudes però no realistes ni idealistes; tenen consistència matèrica i reposen en una estructura lliure, tot plegat amarat per un gust sensual per les formes. A l'època, d'aquesta presència formal se'n deia mediterranisme, que significava la clara oposició a tot academicisme. Però molt aviat derivà vers unes formes que més que imitar construïen la realitat, una mena de món bulbós que de cada forma n'evidenciava els elements simbòlicament decisius.

Queda encara una altra aportació de primera hora de Subirachs: la construcció conscient d'un món de formes, tal com si es tractés d'una arquitectura, que implica una idea de base del que es vol i uns procediments per a convertir-ho en una forma de fet. (La participació en una exposició, el 1950, a les Galeries Laietanes, de Barcelona, amb el nom de *Postectura*, és ben significativa de l'obra de l'artista.) Aleshores d'aquell complex formal en dèiem cubisme, perquè les formes s'adreçaven a l'encadellat i a l'encaix de cossos arestosos que s'elaboraven seguint plans d'incidència lluminosa significativa, atorgant-los la dimensió exigida per la composició, no per una pretesa realitat visual. Eren obres en què el referent encara podia ser el món objectiu, però la realització plàstica obeïa a un concepte compositiu estrictament mental.

Tot això acabà conduint a unes estructures d'un ja molt retirat gust antropomòrfic, en què els elements constructius eren un seguit de plans guexats, angulosos, còncaus i convexos. Perquè fos possible aquesta complexitat, el jove escultor anà derivant l'ús dels materials, i de la terra cuita i el bronze passa al formigó, que li permetia assegurar uns equilibris i unes compensacions compositives i formals molt difícils.

La sensibilitat dels membres del jurat del Cercle Maillol de l'Institut Francès de Barcelona, al capdavant del qual Josep M. de Sucre, no podia deixar passar aquella gosadia creadora del jove, motiu pel qual li concedí una borsa de l'Estat francès per a estudiar a París.

Forma i llenguatge

El 1951 ja és a França, on tota la gent inquieta de la seva generació confirma o veu negada la inquietud que els mou. Després d'un anar i tornar passarà a Bèlgica i entrarà verament en contacte amb l'escultura europea d'aquell temps. Subirachs és en possessió d'un bon i extens bagatge creatiu, que, a partir d'aquesta experiència i aquestes capacitats, donarà àmpliament a conèixer per mitjà d'exposicions i d'encàrrecs més o menys oficials. La seva obra ofereix un plantejament formal que només pot ofendre les mentalitats tancades. Ell no nega el referent, sinó que hi dóna una altra presència que, és obvi, està més d'acord amb la societat postbèl·lica i de la guerra freda –guerra que de tant en tant, en punts calents, encara continua- i que s'està construint per superar totes les reconegudes estantisses formes del passat.

Un seguit d'encàrrecs i de reconeixements, que es poden trobar assenyalats amb data i precisió al currículum de l'artista, i un bon domini de l'ofici, per instint, per afecció, per coneixement i per atreviments experimentals i per l'ampliació cada vegada més extensa vers nous materials, sense oblidar, sempre que s'escaigui, els clàssics, tot plegat emplaça l'escultor en el ple dret de fer les formes i determinar les composicions que més li plagin. Amb l'afegit que, com que també li plauen el dibuix i la pintura, pot no solament dedicar-se a aquests tres trams de la creació plàstica, sinó també a fusionar-los, confondre'ls, enfrontar-los. Així, a quaranta anys, li ofereixen, el 1968, una sala especial a la XXXIV Biennal de Venècia.

Aquell referent figuratiu inicial tanmateix s'havia abstractitzat i moltes de les seves escultures, sigui per les qüestions de textura dels materials, del tractament volgut a què els sotmet, o per voluntat d'oferir impressions òptiques i tàctils diferents i també donar motiu a nous tipus possibles de simbolismes sígnics, tot plegat motivà que l'artista es trobés reinstal·lat a la posició inicial i comencés un nou tipus de figuració en què la geometria era allò que donava forma a la natura i no pas al contrari com havia dit el clàssic. És la cultura allò que crea la realitat, diu Subirachs quan ens mostra que la geometria i la natura són la mateixa cosa; que les formes turgents o les més arestades i ortogonals ofereixen a la sensibilitat les més refinades emocions. El cervell i la sensació tenen la més estreta unió; l'una no repugna l'altre, sinó que es busquen per compenetrar-se.

El treball amb materials nous, que ja no entén com de suport de la forma sinó, en si mateixos, la condició per a trobar-se exigències sensibles diferents sorgides per la voluntat o per l'atzar de les combinatòries de fustes, ferros, formigons i altres materials, encreuats per a oferir impressions tàctils insòlites o cromatismes no esperats, aquest treball doncs acaba per convèncer-lo que potser l'escultura és una qüestió de buits i de plens més òptics que matèrics –i no tan exigents com els que demana l'arquitectura -, atès que l'ombra i la llum ja creen i que en definitiva tot és un positiu enfrontat amb la seva contraposició, el negatiu. Acabarà mostrant que el masculí i el femení són indistintament receptors i incisius i que no cal limitar-los amb polaritzacions de sexe, però sí assenyalar-ne les riques disposicions eròtiques, lluny de les repetitives i ja exhaurides presentacions tântriques.

A l'obra de Subirachs hi ha una nova necessitat icònica; percep les formes del seu temps no segons les canòniques establertes, sinó en relació amb uns nous delers i dissenys que vol trobar en matèries fins ara no explorades. Com que és un terreny de recerca molt arriscat prefereix no mostrar simbòlicament el temps, sinó oferir-lo en les textures mateixes dels materials, que el porten gravat a les pròpies entranyes; fer-nos veure com de les formes del cos nasqueren les formes de l'arquitectura i com és des d'aquesta que surt la idea de la proporció i de l'ordre, que no són arbitraris ni cansats ni avorrits, sinó l'expressió viva i directe del cos humà.

Tal vegada és per això que en la ja avançada producció de l'artista dels anys vuitanta, i fins ara, ha anat a cercar en certes obres dels clàssics uns elements creats per aquells per mostrar-nos-els no com ens els oferiren, sinó com és la seva essència real: una altra cosa que allò que representen. De la reinterpretació dels signes dels predecessors en surt una nova significació, atès que el que creien essencial i definidor en l'obra del passat ara no és res més que un complement i que la força rau en l'element que Subirachs destaca. De la Mona Lisa no és l'enigmàtic somriure, sinó la sina i l'encreuament de mans. El triangle de Venus esdevé un fruitós cim d'arbre. De Marat l'important no és l'assassinat, sinó la ploma i la toga de representant del poble. Igualment succeeix amb l'ús de les lletres o dels diferents signes d'escriptura dels pobles; el que és més important és la seva forma; és aquesta la que crida, la que no es destrueix, la que no desapareix després de la ràbia que l'ha generada.

El repte gaudinià

D'aquesta manera l'hem trobat instal·lat i amb la responsabilitat social de continuar una part de l'obra de Gaudí en l'aspecte de complement expressiu de l'arquitectura del mestre.

L'aventura que ha provocat i la circumstància que –conseqüència de la pròpia aventura del seu fer – l'ha convertit en escultor col·laborador compromès amb l'obra de Gaudí obliguen i imposen a emetre un judici sobre la globalitat de l'obra executada. No el vull eludir: Subirachs és un bon escultor molt conscient del sentit de la pròpia obra i de l'escultura en general. Les seves col·laboracions repetides en obres d'inspiració religiosa, resoltes amb indubtable qualitat; certs encàrrecs que insistien en la necessitat de dotar d'una certa forma catalanitzant la nova escultura, assumida per Subirachs; l'acceptació indubtable de la seva obra per la burgesia, en especial la catalana, però també la d'altres països; finalment, l'esperit també indubtable d'innovació –que facilitava un estudi i una observació de l'arquitectura de Gaudí, no l'escultura gaudiniana de la portada del Naixement -, tot plegat provocà que se'l designés escultor de la portada de la Passió.

Aquí l'esperava tothom. Si renunciava al seu formalisme, que ho és, seria blasmat i tractat de falsari; si l'aplicava a l'obra que se li encarregava, seria considerat un incompetent i, sobretot, recarregat, sotmetent a una funció unes formes que no hi corresponien. Cal reconèixer que Subirachs afrontà i afronta la contesta amb serenitat, malgrat les manifestacions hostils de què fou objecte. No podem intervenir en el que és la seva resposta a l'encàrrec rebut: és la seva exclusiva responsabilitat. Però sí que podem emetre un judici d'apreciació del que està fent, i un altre judici de gust, que és el que pertany a qui contempla les propostes alienes i sobre les quals s'ha de decidir per orientar els, diguem-ne, no avesats. Respecte a l'apreciació i en relació amb el context on l'escultor fa l'obra –sense entrar en l'estil, atès que Gaudí resolgué la seva, de responsabilitat, en virtut dels criteris de la seva època, encara que n'hi hagués d'altres de molt diferents-, em sembla que a l'escultura d'en Subirachs li falta l'emoció religiosa (impressió que és viva i es fa palesa a la façana de Gaudí), si bé hi és evident la comprensió per la narració que esculpeix: sap donar la temporalitat a la matèria (la textura i les qualitats tàctils i visuals del material) i embolcallar amb la temàtica (el sentit o significació) l'obra

per mitjà dels efectes òptics dels buits i dels plens. Però un judici sobre les formes arestoses –molt sovint sembla una escultura bisellada (la cubistització)- no pot prescindir que les formes narratives proposades no entrin en contradicció amb les que involuntàriament podríem considerar com les pròpies de la narració, efecte que fa que a la percepció visual s’hi produeixi un aparent contrasentit: el que s’espera de l’arquitectura i el que s’ofereix per l’escultura; creiem detectar una contradicció entre òptica, estètica i narració. Sentim com si l’escultor hagués hagut d’optar per altres solucions seves més radicals, encara que en algunes ocasions no deixi de servir-se’n, com les del buit i del ple, de l’efecte mirall, les del positiu i del negatiu o les dels jocs plàstics entre llums i ombres. Alguna de les peces, com la de la porta, és un bon exemple d’autonomia creadora que s’integra sense fissures.

Tanmateix, el pas del temps fa que l’obra de l’arquitecte i la de l’escultor s’emulsionin; però no sé si la visió futura arribarà a superar el tremp d’estètica cubista expressionista. Com ja ara l’abrandada estructura de l’obra de l’arquitecte rebutja l’escultura de recepta de mimetisme acadèmic que s’hi està afegint. Les temàtiques exigeixen determinades sensibilitats formals; a més hi ha els contextos sociològics. Gaudí ho sabia i ho va patir.

Pot ser aquesta la contradicció de les obres del nostre temps, que admeten els judicis particulars de qui les contempla, al marge de les intencions i idees de qui les va realitzar?