



Conjunt escultòric que corona el Temple de les Muses del Parc del Laberint d'Horta (Barcelona). A sota, la llegenda en llatí *Artis Natruaque parit Concordia pulchrum*. Obra atribuïda a l'estucador suís Domenico Bagutti (Fotografia: Albert Cubeles i Bonet)

## *Subirachs i l'ortodòxia*

Francesc Fontbona

La relativament recent concessió de la medalla d'or de la ciutat de Barcelona a Josep Maria Subirachs resulta, avui, un esdeveniment ben insòlit; ja que ell, l'artista que sens dubte va representar millor la introducció de la segona onada d'avantguarda en l'escultura catalana de postguerra, aquell que protagonitzà des dels anys cinquanta una aventura personal extraordinària en la renovació de l'escultura catalana, havia estat tàcitament expulsat a les tenebres exteriors de la cultura del país, en una operació de difícil justificació i d'intrincada dissecció, però d'una efectivitat contundent, que es pot dir que va acabar amb l'estabilitat personal mateixa de l'artista, que avui viu en unes circumstàncies de salut i anímiques molt limitades, en gran part per aquest motiu.

L'acció col·lectiva que el 1990 es va emprendre públicament contra el gran conjunt escultòric que estava fent aleshores Subirachs a la Sagrada Família, acció èticament tan qüestionable i estèticament tan malagradosa, no va ser directament un atac a l'artista —que tam-

bé ho era evidentment—, sinó que abans que cap altra cosa anava molt més enllà: fou una acció tangible i definitiva destinada al fet que l'ortodòxia artística establerta a casa nostra aleshores no perillés.

No es tracta evidentment de l'ortodòxia acadèmica convencional, que a aquelles altures del segle XX ja havia perdut tota agressivitat i protagonisme social, sinó d'una ortodòxia de signe contrari, que s'havia anat imposant, amb total eficàcia i voluntat d'eclipsar qualsevol altra opció, al llarg de la segona meitat del segle. De fet, aquesta ortodòxia nova, guarnida amb el pretext equívoc del progressisme, dominava —i domina encara en bona part— àmpliament els cercles culturals hegemònics i els mitjans de comunicació del nostre país, però tenia i té un greu handicap a efectes pràctics, i és que mai ha estat veritablement assumida pel públic, amb el qual no ha aconseguit establir aquell diàleg que és la base, a la llarga ineludible, de l'acceptació social de l'art. I es produïa així una mena de sil·logisme que venia a dir que si l'ortodòxia sòlidament establerta i fermament defensada per una intel·lectualitat militant tenia l'exclusiva de la representació del progrés, allò que en quedava fora sens dubte representava la reacció. Era una visió maniquea i simplista, però funcionava, encara que barrejava ous amb castanyes.

Si abans, al Renaixement, al Barroc i més cap aquí, l'art s'imposava només quan era acceptat pel mecenes que l'encarregava, o simplement el pagava, a partir del nou règim la base social capaç d'avaluar-lo esdevingué molt més àmplia, ja que en la societat havia guanyat terreny el pluralisme. Tanmateix, aquesta base social declinava exercir el seu paper d'avaladora d'un nou art, i vés a saber per què —potser perquè no donava prou importància a l'art mateix— permetia que la clau de la nova ortodòxia la detinguessin grups minoritaris amb voluntat directiva que, de fet, no havien estat delegats obertament per ningú per assolir l'autoritat que s'arrogaven. Però, malgrat la manca de “delegació” social explícita, aquests grups informals però detectables aconseguïen, i en part encara aconsegueixen, que les seves directrius —i especialment els seus interessos— s'imposin en

les plataformes que creen opinió en el molt minoritari, però reputat, camp de les arts visuals del nostre país.

Si l'art, com qualsevol altra cosa del món, no “servia” a la gent comuna, volia dir que no tenia funcionalitat, i això hauria de significar, ras i curt, que no valia. Però aquesta mateixa gent comuna, preocupada per altres coses i a fi de comptes tímidament apartada de l'aval de la qualitat artística, com si no se'n sentís digna, i en el fons —i això és el més trist— desentesa del paper seriós de l'art, deixava que s'anés formant una nova ortodòxia artística. I aquesta esdevingué aclaparadorament hegemònica, sense massa resistència ni tampoc massa adhesió veritable per part de la gent que, en principi, és destinatària del diàleg que sempre estableix l'obra artística.

Aquells cercles minoritaris a què abans m'he referit esdevenien una veritable oligarquia, que si remenés les cireres de la política potser trobaria una oposició, però en centrar-se només en un fenomen com l'art, en el qual, en el fons, ben pocs creuen de debò, pot desenvolupar-se amb notable impunitat.

Però el fet és fins i tot que, malgrat els esforços d'aquesta oligarquia per monopolitzar la concessió de patents de qualitat de l'art, a la llarga el pes de l'evolució històrica acaba situant aquest poder en mans d'una molt més àmplia massa de població, com hauria estat de justícia des de bon començament, almenys des que l'home occidental, ja fa més de dos segles, començà a trencar els dogmes de l'absolutisme i començà a fer prevaldre les virtuts de la democràcia.

En definitiva, es planteja una situació curiosa: l'art, que en principi ha de dialogar amb la societat, no dialoga amb ella, sinó amb uns delegats oficinosos d'aquesta societat, que administren, sense mandat específic, el gust artístic col·lectiu. Però, a la llarga, la tasca d'aquests delegats esdevé influent només en determinats cercles importants de convençuts sincers o de conveniència; mentre el conjunt de la societat —i parlo només de la societat culta és clar— resta impermeable a la seva influència, i en tot cas fa com si acatés els dictàmens superiors, per un pur tacticisme pràctic, perquè no la maregin gaire, i continua mantenint pel seu compte, al marge dels manaments de la

lleï superior, un gust propi independent. Potser aquest gust no estarà ungit com la Veritat consagrada, però la gent comuna és pràctica, i de la mateixa manera que tants catòlics d'abans pecaven amb discreció sense atacar explícitament l'Església, molts ciutadans cultes d'ara no creuen en l'art que omple la plana de cultura dels diaris quan es canten les absoltes d'algun dels seus màxims representants. Una cosa és el que toca venerar, l'altra és el que veritablement complau.

Si posem un exemple pràctic, potser s'entendrà millor. Un personatge poderós, molt hàbil, i dels catalans de naixença més influents mundialment al segle XX, Juan Antonio Samaranch, sabia i no qüestionava que, a la seva col·lecció d'art, hi havia de ser ben present Antoni Tàpies, pintor a qui d'altra banda havia ajudat des de jove, però després el que veritablement agradava més a Samaranch era Jordi Alomà. Per dir-ho així, ell pagava el cànon establert de modernitat tenint la quota de Tàpies que donava respectabilitat a la seva col·lecció, i amb això es feia perdonar la diguem-ne feblesa de situar obres d'Alomà a tots els indrets d'aquí i del món —Diputació, ambaixada, museu olímpic— en els quals ell va tenir autoritat.

Potser a la llarga ens adonarem que el gust dels Mèdici del Renaixement era molt més refinat que el del poble del segle XX —i XXI—, cosa que no és demostrable; però, a part de no ser segur aquest plantejament, el que és més cert és que el model al qual ens encaminem ara és més just que l'altre, ja que el "poble" d'ara té un nivell intel·lectual molt superior al del segle XVI, i es pot permetre opinar sense necessitar que els seus gustos passin la censura dels administradors artístics oficinosos.

Malgrat l'allau de missatges subliminars o explícits llançats a l'opinió pública ininterrompudament, especialment des dels anys setanta, la nova ortodòxia és un plugim que no cala. Hi ha un exemple pròxim, aparentment anecdòtic però molt significatiu, que mostra el divorci profund entre aquesta construcció tenaç d'una ortodòxia i la veritable acceptació de la gent d'aquesta proposta, que en el millor dels casos no ha passat de tèbia. Tant és així que quan Catalunya Ràdio i el diari "La Vanguardia" emprengueren

el 1994 una molt àmplia enquesta entre els seus oients i lectors per establir una mena de rànquing de valoració de personalitats catalanes vives i desaparegudes, l'artista que apareixia més amunt en aquest rànquing era Josep Maria Subirachs, només superat com a artista per Antoni Gaudí i per Salvador Dalí, tot i que aleshores cap dels dos ja no era en aquest món.

I el cas era que Subirachs assolís aquell grau d'acceptació pública manifest, malgrat haver hagut de passar ja, quatre anys abans, pel vergonyós oprobi sense precedents de l'intent de desqualificació *ad hominem* muntat pels defensors de l'ortodòxia avantguardista. I, malgrat aquell fet àmpliament divulgat, amb desagradable regust de linxament de pel·lícula del Far West, però afortunadament no físic sinó moral, l'opinió pública continuà calladament preferint l'artista rèprobe que no pas els representants oficials de la ortodòxia d'avantguarda.

Partim de la base que l'escultura és l'art més present de tots en l'horitzó del públic, deixant de banda l'arquitectura, que no sempre té pretensió artística sinó molt sovint eminentment pràctica. L'escultura és al carrer i la gent està acostumada a veure-la: en forma de monument commemoratiu, d'estàtua decorativa, de font, de relleu aplicat a l'arquitectura. Per a l'home del carrer, l'escultura és a l'abast; una altra cosa és que en faci cas, però veure-la, la veu molt més sovint que la pintura. Tanmateix, l'escultura és un art menys celebrat que la pintura, tot i que per veure exemples significatius de pintura, cal normalment ficar-se en l'interior d'un edifici, d'un museu o d'un habitatge. I la mateixa gent comuna que no es fixa en l'escultura quan passa pel carrer, encara menys es topa amb la pintura, i, si ho fa, encara li resulta més invisible.

L'abans esmentat Josep Maria Subirachs, un creador català de socarrel, d'origen suburbial com Salvat-Papasseit, nascut al Poblenou el 1927, arribà al món de l'art de la mà del Noucentisme sobri d'Enric Casanovas i del decorativisme refinat d'Enric Monjo, escultors dels quals ell, de jove, va ser ajudant. Tot i que treballà molt més temps al costat del segon que del primer, Casanovas l'influí més intensament,

i li donà, per dir-ho així una concepció “pura” de l’escultura; però, a casa d’en Monjo, el noi escultor pogué valorar sens dubte fins a quin punt l’escultura és, a més d’un gran art, un gran ofici, amb encàrrecs de dimensions considerables i una presència pública sovint magnífica. Segurament, de Monjo, malgrat potser no estimar-se’l gaire, al jove escultor Subirachs li quedà l’àmplia versatilitat professional sense parió que patentitzà, al llarg de tota la seva carrera, aquell home de món de l’escultura, així com la possibilitat de treballar a una escala important i no limitar-se a l’obra de col·leccionisme, el bust i la figureta.

A Subirachs el colpí de lluny una darrera onada d’aquell alè cultural que havia posat en marxa el catalanisme prou integrador de la Mancomunitat. Era un alè que, a la trista postguerra del franquisme, que negava precisament, entre moltes altres coses, l’essència d’aquella catalanitat, vivia aleshores una notable revifada mig oculta, encoratjada pels primers grups de resistència cívica, que apostaven per reprendre el fil del Noucentisme, precisament com a emblema més vistós d’una manera d’entendre el país que les noves i opressives circumstàncies polítiques negaven.

Subirachs sempre respectà aquell món fill del Noucentisme en el qual es formà i que, consideracions estètiques a part, representava la voluntat de supervivència col·lectiva d’un poble aleshores fortament incordiat, fustigat, fins a les portes de l’anorreament, un poble que l’artista tanmateix sentia profundament com el seu, aleshores i durant tota la vida. Però, en definitiva, aquell rebrot del Noucentisme va ser per a ell només un punt de partença, patent en la seva obra dels darrers anys del decenni dels quaranta, ja que molt aviat esclatà amb força una altra manera de fer un art nou, que ja no derivava del Noucentisme, sinó de les avantguardes.

Molts hem vist com aquest procés es desenvolupava directament, però, després de més de mig segle, allò que vèiem com un fet viu ara ha esdevingut història “del segle passat”, i podem començar a analitzar-ho amb la fredor, més idònia per treure conclusions, que embolcalla aquells processos que ja estan deixant de ser punyents,

simplement perquè cada cop causen menys beneficis i perjudicis als seus protagonistes sobrevivents.

Els artistes de la generació de Subirachs foren sensibles en la seva joventut a aquests nous estímuls, que acabaren d’arrelar en ells gràcies a beques per anar a airejar-se fora de l’Estat espanyol i poder veure directament què s’estava fent de nou al món en matèria artística, a part de poder treure’s de sobre temporalment l’opressiva cotilla de la censura i les limitacions del franquisme i adonar-se que al món de la democràcia europea es vivia d’una altra manera. Eren beques com la que el Cercle Maillol de l’Institut Francès concedí a l’escultor, el 1951, per anar a París uns quants mesos.

A partir d’aleshores, el classicisme típic de les seves primeres escultures, que mai havia estat tanmateix un classicisme literalment calcat dels seus mestres, sinó passat per una evident esquematització que ja semblava voler deixar constància de la recerca d’un camí propi, començà a trencar les seves formes, a exagerar expressions i a distorsionar moviments per desenvolupar un expressionisme personal, evident ja en la seva obra el 1951, i que construï de manera contundent un estil personal que ja s’evidencià clarament que era un estil molt propi, l’expressió de la personalitat d’un artista seriosament original i l’estil del qual esdevenia fortament reconeixible, un nom que molt aviat s’evidencià, sense cap mena de dubte, com la figura jove més forta de l’escultura catalana, i també un dels caps de brot de la nova escultura mundial.

A tot això, a aquest germen ben arrelat, s’hi afegí aviat un nou viatge, el 1954, aquest més llarg, que durà dos anys, ara, però, no a París, sinó a Bèlgica, el país d’un dels escultors moderns més personals, Rik Wouters, un home de la generació de Picasso, però que havia mort jove, i que compartia la seva dedicació a l’escultura amb una de tan intensa com l’altra centrada en la pintura, una dualitat que en Subirachs curiosament acabà també apareixent amb força.

Bèlgica és un país —o, millor dit, un Estat, i ben artificial— petit i força eclipsat en molts terrenys —i també en el de l’art— per

l'aclaparadora força de la propera capital de França, París, esdevingu- da des de mitjan segle XIX la capital mundial de l'art en actiu. I cal tenir present una cosa que sembla oblidar-se, o que simplement resta mal sabuda: que París era la capital tant de l'art innovador com del més conservador. Però que els valors de l'art de Bèlgica estiguessin eclipsats no vol dir que no existissin i que no fossin fins i tot de gran envergadura. Res ha d'amagar-nos, doncs, que a Bèlgica s'hi cuinava, i feia anys que s'hi estava cuinant, part notable de l'art europeu més interessant, tant en la pintura, com en l'escultura, l'arquitectura, les arts “decoratives” i la música. Quants grans músics del segle XIX i del XX es formaren precisament a Brussel·les?

No dic que Subirachs fos influït directament per l'expressionisme de Wouters. Més aviat ens sembla trobar en la seva obra d'aquells anys ressons directes o indirectes d'altres escultors contemporanis d'altres països, però prou reconeguts, com Zadkine, Wotruba, Henry Moore i fins i tot Marino Marini, inclinació que, a la llarga, per camins diferents, potser sortia més o menys de Bourdelle; però sí que es pot concloure que aquell Subirachs incipient no restà insensible a la tradició que es respirava al que havia estat l'entorn vital de l'esmentat Wouters que ell va viure, i també, no ho oblidem, de Georges Minne, un altre gran escultor belga, simbolista, d'una personalitat extremament original.

Subirachs, però, estava creant el seu estil i mai no li va passar pel cap apuntar-se a una versió mimètica de cap tendència consolidada, com optaven per fer molts altres artistes. Tal com un temps després es dirà d'ell al *Nouveau dictionnaire de la sculpture moderne*, editat per Fernand Hazan a París el 1970, “*ses formes n'appartiennent qu'a lui et ne se recommandent de nul exemple*”. Entre el 1957 i el 1960 havia tingut l'oportunitat d'aplicar el seu llenguatge a una obra de gran envergadura, que en aquells anys marcà una fita molt assenyalada en el terreny de l'art. Era el santuari dominicà de la Virgen del Camino, prop de León, en el camí de Sant Jaume, projectat pel monjo-arquitecte Francisco Coello de Portugal.

La part més visible de l'obra que hi va fer Subirachs fou una gran Pentecosta —la Mare de Déu i els dotze apòstols— de tretze grans figures de bronze, que omple tota la façana del santuari, sobre el fons conformat per un immens vitrall dissenyat per un altre artista català jove, el pintor Albert Ràfols Casamada, que després quedà instal·lat amb certa discreció en aquella ortodòxia artística catalana d'avantguarda al·ludida abans, de la qual Subirachs va ser dràsticament foragitat. Subirachs traduï al santuari lleonès la famosa escena del Nou Testament mitjançant grans figures a peu dret, de textures rugoses i una expressivitat extrema, en la línia de les escultures profanes que estava fent aleshores.

Però Subirachs va fer també les diverses portes del santuari, igualment de bronze, en què la figuració, en relleu, es fon en superfícies de textures molt treballades, entre les quals es barregen inscripcions, a les quals l'artista confereix un paper lògicament de significat, però alhora unes qualitats plàstiques potents que donen cos a la part formal d'aquella creació escultòrica.

Fent un parèntesi, el coetani mural ceràmic de les *Taules de la Llei* —fet en col·laboració amb Antoni Cumella— que corona l'ingrés de la nova Facultat de Dret de la Universitat de Barcelona, un altre edifici radicalment innovador, fita històrica de l'arquitectura contemporània catalana, obra de Subias, Giráldez i López-Íñigo (1959), també jugava amb els valors plàstics de les xifres i els grafits que conviuen en la “pell” d'aquella obra.

Un crucifix i dos ambons completen la tasca de l'escultor en aquell monument lleonès que esdevingué tot seguit una mena de paradigma del nou art sacre hispànic, en una època en la qual art sacre s'identificava majoritàriament amb una estètica tronada d'un conservadorisme formal molt acusat; com si necessàriament la traducció plàstica dels misteris de l'Església, que al llarg del segle haviem donat origen a tantes obres mestres de l'art plenes de vigor i d'autenticitat, aleshores no es pogués realitzar més que amb la continguda timidesa heretada d'aquell estil que a França en deien “Saint-Sulpice”.



*Moisés* (1955). Bronze (Col·lecció particular)



*Evocació marinera* (1960). Bronze (Barcelona)

158



*Homenatge al cinema* (1958). Ferro (Col·lecció particular)



*Monument a Narcís Monturiol* (1963). Formigó i coure (Barcelona)

159

L'artista, ja atret aleshores per diversos interessos culturals més enllà dels purament plàstics, anà construint el seu llenguatge, sòlidament, reflexivament. Les figures distorsionades i expressives d'aquella etapa seva anaren despullant-se d'anècdota i traspassaren insensiblement la frontera de la figuració.

*Forma 212*, de formigó, del 1957, havia estat la primera escultura abstracta que es posà en un lloc públic a Barcelona. Era d'aquell punt mitjà de l'evolució de l'artista en què la seva no-figuració encara recordava formes naturals molt estilitzades. Tanmateix, el lloc on se situà, l'entrada als jardins de les Llars Mundet, no acabava de ser un lloc del tot obert a la mirada dels vianants i, per tant, no va causar un impacte intens en l'opinió pública.

L'escultura pública que veritablement causà un impacte històric va ser l'*Evocació marinera* (1958-60), que se situà al Passeig Nacional de la Barceloneta. És una gran forma, senzilla i monumental, de bronze, recolzada en tres punts a manera de tríode, que no és res però "evoca" moltes coses relacionades amb el mar: s'hi pot endevinar una ancla, el timó rovellat d'una nau, una hèlix, la proa d'un vaixell, la cua d'un cetaci o fins i tot el perfil d'una vela llatina. Aquest prodigi de síntesi formal, d'una simplicitat extraordinària, posà al carrer per primer cop la polèmica oberta de la validesa o no de l'abstracció. Cal dir que, ja aleshores, Subirachs, malgrat el caràcter trencador d'aquella obra seva, tan radicalment diferent de l'estatuària convencional, va saber seduir part important dels espectadors cultes catalans —i no sols els avantguardistes militants—, que acceptaren l'evidència de la bellesa essencialista de la peça. Ja aleshores Subirachs va saber connectar amb un públic ampli sense necessitat d'aigüar la novetat de la seva proposta.

El ferro apareix també en l'escultura de Subirachs d'aquella època. Tot i ser novament obra en metall, conceptualment no té res a veure amb les creacions anteriors en bronze. El de Subirachs d'aquells anys és un ferro fill, sens dubte, de Juli González, treballat generalment a base de tiges primes, i per això molt diferent de concepció de les altres obres coetànies de l'artista destinades a ser

de bronze o de formigó. Tampoc no es tanca, però, al joc conceptual que es pot trobar, com fortuïtament, al seu *Homenatge al cinema* del 1958 (col·lecció particular), de la sèrie de ferro, en què l'artista ajunta dues de les arts que més estima: l'escultura i el cinema, i en què també una forma aparentment abstracta té una lectura evident figurativa.

De fet, Subirachs, encara que no es faci gaire evident en la seva obra, és un dalinià positiu —un altre tret que ajudà a incloure'l en l'"índex" dels artistes repudiats per l'ortodòxia artística hegemònica—, i en aquest joc visual i conceptual de l'*Homenatge al cinema* no deixa d'haver-hi el ressò de jocs semblants on Dalí enganyava la retina de l'espectador fent-li creure, per exemple, que un grup de figures, a *Mercat d'esclaus amb aparició del bust invisible de Voltaire* (1940), és en realitat la il·lusió de la imatge d'un bust escultòric del famós escriptor francès.

Des d'aleshores, l'escultura de Subirachs creix com si es tractés d'un fenomen biològic. Sense deixar d'utilitzar els elements més característics del seu llenguatge —formes no figuratives, superfícies rugoses, elements de ferro trempat, estilitzacions—, hi introdueix nous elements: la falca, la noció de tensió i una alternança de materials en una mateixa obra (fusta i terracota; bronze, fusta i ferro; pedra i bronze; etc.).

A mitjan anys seixanta, en aquest plantejament comencen a introduir-s'hi citacions de formes reals de perfils geomètrics: figures del joc d'escacs, la traça de perfils humans o tot un submarí literal al monument a Narcís Monturiol de Barcelona (1963). I l'artista comença a treballar amb un concepte plàstic que després fou molt utilitzat per ell: els positius/negatius i els plens/buits.

Tampoc no és qüestió ara d'analitzar l'evolució de tota l'obra de Subirachs. Hi ha diversos llibres que ja ho fan: el de Corredor-Matheos i el de Lourdes Cirlet són els més generals, i n'hi ha altres de més particulars. En Subirachs, no tan sols hi ha una evolució de materials —on aviat l'escultura es combinarà obertament amb la pintura—, hi ha tot un món de continguts: el món clàssic, l'huma-

nisme, la geometria, l'erotisme... És un dels artistes de contingut més complex i un dels creadors de formes més personals de l'art català. Té tot un món darrere seu, món que perdurará en la seva obra. Hi ha qui és volgudament cec davant de la magnitud de la seva creació, però ja se sap que els artistes treballen per a l'eternitat; la llàstima per a ells és que, en tant que persones humanes necessitades d'escalf, quedin privats en vida de l'afalac franc i sincer que la societat sol atorgar als seus creadors més notables. La tardana medalla d'or barcelonina haurà contrarestat mínimament tants anys de gasiveria col·lectiva culpable.

## REVISTA DELS LLIBRES