

**Arnau Puig: «Erotismo e historia en la obra de Subirachs», *Guadalimar*, junio de 1978, p. 60-62**

La obra de Subirachs presenta, en lo formal, dos aspectos aparentemente contradictorios: por un lado, es de una fecundidad imaginativa inagotable y constantemente sorprendente; por el otro, hay casi una constante repetición de modos y modelos, la génesis de los cuales, en progresiva manifestación y concentración, hay que buscarla en el apartado anterior: su fecundidad imaginativa.

La misma aparente contradicción se nos ofrece en cuanto a las materias: por un lado, la historia de su escultura es la historia de un progresivo enriquecimiento de materias y de recursos técnicos y materiales para alcanzar la expresión plástica deseada; por el otro, nos encontramos ante una reiterada utilización de los recursos materiales bajo el aspecto de combinaciones múltiples.

En tercer lugar, se ha de decir que Subirachs no es de aquellos que esculpen y nada más (parodiando al *jo pinto i prou* –yo me dedico sólo a pintar-, de Nonell o de Mir, lo he oído y visto escrito atribuido a uno y otro de estos artistas pintores), sino que Subirachs también piensa, en general, y «piensa» sus esculturas, en particular.

Ello le ha llevado a no limitarse a un trabajo escultórico convencional. Así, a sus cincuenta años físicos cumplidos y a sus treinta y cinco de práctica escultórica, se puede decir que Subirachs ha tratado el concepto de escultura casi bajo todas sus formas y sus ismos posibles. Yo diría que, al principio, su problemática fue más bien formal –naturalismo, expresionismo, cubismo, abstracción-, después pasó a ser genética –investigación sobre el origen y génesis de las formas; planteos teórico especulativos del porqué de las formas, sea a partir de las materias mismas, sea a partir de lo que podríamos llamar modelos naturales versus modelos del artificio, o viceversa. Posteriormente, la actualidad, una actualidad que arrancaríamos hacia 1972, se plantea la cuestión contenidista de la escultura; le interesa que cada forma sea algo, tenga y contenga un mensaje. Estas tres etapas no han sido desarrolladas, esto es obvio al observar el conjunto de su producción, con independencia la una de la

otra. Lo que pasa es que sucesivamente ha ido potenciando uno de los tres aspectos en cada una de ellas.

En su etapa actual continúa presente, en cada una de sus obras, la preocupación formal, pero enriquecida, ahora, con la problemática de las formas clásicas y barrocas, introduciendo en el arte contemporáneo no unos *revivals* –unas actualizaciones- de las formas que han sido, sino que éstas son tomadas en tanto que signos que, en un momento dado, parece que gozaron de amplio poder comunicativo. Ese aspecto del arte le tiene profundamente preocupado. Se siente angustiado ante la situación de incomunicación –por otra parte reconocida y aceptada- en que se encuentra la tarea plástica creativa en nuestros días. Las obras hablan del artista –es un hecho- pero casi no explican nada a nadie. Ese «casi» que las obras pueden emitir, y que es captado, queda reducido a percibir que hay alguien que quiere decir algo a alguien. El arte actual se puede comparar a un emisor que emite constantemente información, pero que son muy pocos los capaces de convertirla en comunicación. Subirachs se plantea, pues, la tarea de que la información realmente comunique. No creo, pues, que haya echado la ojeada al mundo clásico y barroco con simple prurito historicista, como recurso a una crisis de creatividad formal –acusación que no ha faltado dirigida al arte contemporáneo-, sino que si vuelve la mirada a la historia es para encontrar en ella la solución dada a un planteo similar al nuestro. Sus *revivals* clasicistas y barroquistas no son una moda, sino una experiencia formal con vistas a dar con un sistema formal que realmente comunique.

Confirmaría esta hipótesis explicativa del recurso a los *revivals* el hecho de que Subirachs utiliza también una serie de elementos sígnicos para indicar mente, sentimiento y sexo –las tres almas de que hablara ya Platón y que anidaba en cada hombre y cuya equilibrada interacción proponía como modelo supremo del hombre signos cuya semántica acompaña con una determinada forma natural para que no haya equívoco posible. En otras ocasiones, ilustra la forma abstracta de la cosa representada convirtiéndola en la deducción y consecuencia de la forma natural pertinente. Ya sabemos que, en estos casos, la pertinencia entre signos –lo abstracto- y sentido –lo natural- es más fruto de la imaginación de Subirachs que explicación real; pero lo que aquí me interesa

hacer resaltar es que se trata de un tanteo creativo de un buen código comunicativo que resuelve el problema de la incomunicación del arte contemporáneo.

Los signos que utiliza Subirachs no son monosémicos, no poseen un único sentido –el artista no se propone crear ningún código científico; lo único que desea es que las libres formas del arte se expliquen directamente por sí mismas, sin ningún recurso a discursos paralelos-, sino que simplemente apuntan, sin dejar de ser artísticos, la vía de su significado. El triángulo es fecundidad, dirección, sexualidad, evidenciación de algo; el círculo es seno, nutrición, sensualidad, ubicación y una infinidad más de otras cosas. Pero la interacción de estos simples signos, su interrelación topológica, al mismo tiempo que es juego estético es didáctica comunicativa de una representación formal.

Como se puede observar en la obra del artista, el planteo formal le llevó a una justificación genética de las formas. En complejidad creciente de referencias, alusiones, superposiciones, deducciones y analogías entre las formas del arte ya establecidas y las formas naturales, que en una primera fase andaron por los ámbitos del mundo clásico, en una ampliación de las mismas Subirachs penetró en el ámbito del barroquismo artístico para afincarse en la tremenda personalidad creadora de Bernini, en cuyas abstractas formas vio referenciado el mundo de las sensaciones y de los sentimientos. En el amplio lienzo que cubre la berninesca Teresa de Ávila, plasmó Bernini y captó Subirachs una infinidad de posibilidades de expresar, en abstracto, sensaciones y emociones. Al mismo tiempo, puesto que este mundo del barroco circula como ámbito formal inequívocamente semantizado, Subirachs empezó a utilizar estas formas como medio representativo de un lenguaje universal concreto y abstracto al mismo tiempo, porque en él se opera la identidad forma-contenido sin, jamás, verse el contenido constreñido a una única conceptualización, regla de oro, ésta, del arte.

Vemos así entrelazadas las tres problemáticas (formal, genética y contenidista) que, una vez más, en interacción se convierten en más complejas y lanzan al artista a un constante replanteo de las tres en cada momento y para cada obra.

La escultura deja de ser bulto para convertirse en hueco. Cóncavo y convexo, positivo y negativo –sin que sea posible fijar cada cosa en cada momento- se convierten en una ilusión óptica, transformando la tactilidad clásica de la escultura en una cuestión visual. La escultura ya no es externidad, sino que puede convertirse en internidad. Internidad que puede ser táctil u óptica, y lo mismo la externidad. El relieve es profundidad, pero la profundidad puede ser relieve. Ese mundo equívoco de la representación escultórica le lleva en la fecha ya citada de 1972, a iniciarse en lo que se ha dado en llamar mundo de la ilusión por excelencia: el mundo de la pintura, Subirachs, que siempre ha sido un excelente dibujante, pasará ahora a preocuparse por la pintura. Pero su preocupación pictórica no es la que interesa al pintor de ahora –el color como materia; esa preocupación la tiene ya Subirachs en su ámbito estricto de la escultura- sino aquella clásica de la creación del mundo de la ilusión. Mediante este recurso a la pintura conseguirá neutralizar el equivoco óptico-táctil en que se ha sumergido su escultura; la pintura será el momento de síntesis de la dualidad óptica cóncavo-convexo. En posición de este recurso sintético, Subirachs va a incorporarlo inmediatamente a su mundo escultórico; pero no ya en su función sintética, sino como complemento narrativo y, fundamentalmente, como juego plástico. Su escultura se convertirá en una anti-escultura, en el constante riesgo de pasar por la cuerda floja de una obra indefinible, incrementando así el número de polaridades bajo el cual todo, en la realidad, se manifiesta y que, vemos sello de la obra de Subirachs, o, como él dice, su *collage* cultural. Anotemos algunas de estas dualidades: hombre-mujer, masculino-femenino, vida-muerte, cóncavo-convexo, realidad-reflejo, historia-presente, positivo-negativo. Lo dual es propio de lo dialéctico y lo dialéctico es característico de que la verdad reside en ambas partes, no el que se manifieste la ambigüedad. La ambigüedad es el punto de transición que conduce de lo uno a lo otro, pero la entidad, el ser, son lo uno o lo otro. He ahí, pues, una extraña función que competiría al arte: el de hacer concreto lo que es inconcretable en la realidad, puesto que en la realidad los elementos polares son opuestos, pero no equívocos. Subirachs, a su manera, lo ha expresado en una extraña frase tremendamente ambigua: *L'art és l'erotisme de la història* (el arte es el erotismo de la historia). En esta frase el concepto de «eros» significa, bien entendido, amor, pero también goce e instinto; es decir, que en el

concepto de eros está presente la materia, lo corpóreo; en síntesis, todo lo que sea forma y sensación y posesión de la misma. Los sentidos, en el eros, están en plena acción y actividad para alcanzar la máxima penetración de lo material, que sólo se alcanza a base de reconocer los más íntimos vericuetos de la forma. El erotismo es, pues, la forma de posesión de lo vital, y, hay que reconocerlo, en la escultura de Subirachs siempre se ha pretendido captar lo vivo y concreto, nunca se ha buscado el plasmar lo inorgánico y abstracto. Y cuando esto se ha hecho, ha sido siempre para reducir lo inorgánico y abstracto a lo vital. Recuérdese que el obelisco es, para Subirachs, un falo activo, el círculo un seno, el triángulo un sexo femenino, y cuando interviene la plomada, como me ha dicho Subirachs, es porque constantemente trabaja bajo la apariencia más inerte.

El arte es, pues, en el sentido de la frase aludida, el proceso formalizador de lo instintivo para convertirlo ya en categoría histórica, en lo permanente por vivido. La historia no es la muerte sino la ascunción y la realización de la vida. Esto viene a significar la aparición de otra dualidad, además de las ya señaladas, en la que en la muerta historia habría descrito todo lo vivo y, como ha hecho Subirachs en el proceso de recuperación de las formas del clasicismo y del barroco, esta misma vida muerta serviría para sacar de la muerte lo que en ella hay de vida y, a su ejemplo e imagen, encontrar formas más profundas de eroticidad para facilitar un goce más intenso de la vida misma, que el arte, elemento vivificador, constante y contradictoriamente va convirtiendo en vivido.

Algunas de las últimas obras de Subirachs han alcanzado aquel nivel del barroco –pero con elementos, procedimientos y problemática contemporánea– que, en algunos cuadros –designados como bodegones o naturalezas muertas– se señaló como **vanidades** o «memento mortis», en los que se mostraba lo más sensual, atractivo y lujoso de entre lo existente como algo despreciable, porqué era erótico y distraía el alma de su auténtica finalidad; pero esa alma si a través de algo se sentía intensamente a sí misma era, precisamente a través de aquello que le provocaría su muerte.

En síntesis, la obra de Subirachs se ha lanzado y viene caracterizada por la presencia de la estructura, valorada por la textura y el color. El color en su obra

no ha aparecido, ahora, como la pintura, sino que ha estado presente desde muy antiguo bajo la forma de los colores naturales de las diferentes materias utilizadas.

Como conclusión de la problemática contenidista y didáctica a la que aludimos, digamos que el «realismo» bajo el que se presenta ahora su obra es, en definitiva, un deseo de facilitar la lectura, de poner la «eroticidad» de las formas al alcance de todos.