

ARTE

«De Julio Antonio a Subirach»: ese fue el título que, a la manera de una ráfaga, pasó por mi mente cuando reparé en que, ahora mismo, aquí en Madrid, y por razones y motivaciones muy distintas, hay abiertas dos exposiciones de dos catalanes significativos de la escultura contemporánea. Pero cada uno por su parte, bien merece un comentario especial, y otro día será el de Julio Antonio. A mí, por cierto, no me defraudó la exposición de Julio Antonio. Le tenía miedo porque, aquí al menos, ese nombre constituía casi un mito. Para los hombres de otras generaciones, ese nombre llegaba a ser como una coartada. «Nosotros no fuimos nada... ¡pero Julio Antonio!» —se nos llegaba casi a decir—. Tuvo ese nombre, para constituirse en mito, los tres ingredientes que son fundamentales para ello: Obra bien hecha, vida novelesca y muerte prematura. Pero ya volveré sobre eso, porque hoy Subirach bien vale una crónica.

Subirach. En las galerías Skira. Madrid

Ahora sí, Subirach empieza a ser un maestro de la escultura. Ahora sí. Antes..., antes no era más que un escultor. Antes estaba presionado por sus propios descubrimientos. Su escultura se resentía de un cierto formalismo... Cuando estaba atado a la representación, sus personajes parecían nacer de una previa forma curva que siguiera una ley de inercia autogenerativa... Cuando se liberó de ello por el vehículo de la «abstracción», quedó como prisionero de una legislación paraboloidal, con oquedades diédricas y una cierta tectónica de líneas paralelas... Pero Subirach había nacido en 1927, y nadie puede ser dueño de un magisterio si previamente no es dueño de su propio oficio. Y menos que nadie, un personaje como Subirach, cuya estructura mental (yo no lo conozco muy bien, pero lo supongo) le prescribe una responsabilidad extremada con el oficio de esculpir.

Ahora —es lo que cabe deducir de su exposición últi-

ma— es evidente que Subirach ya es un escultor. Ya no lucha contra las dificultades de su oficio, sino contra las de su magisterio. ¿De dónde, de qué factores de su obra o de su vida extraigo los datos para llegar a tal conclusión? De su evidéntisima capacidad problemática. Aclaro: de su evidente capacidad para plantearse problemas... No hablo aún de soluciones. Esas, las soluciones, las logrará o no. Pero lo importante en arte es el problema mismo... Un arte es verdad, está vivo, cuando se realiza en torno a problemas; un arte es mentira, es académico —está muerto— cuando capitaliza en su favor viejas soluciones establecidas...

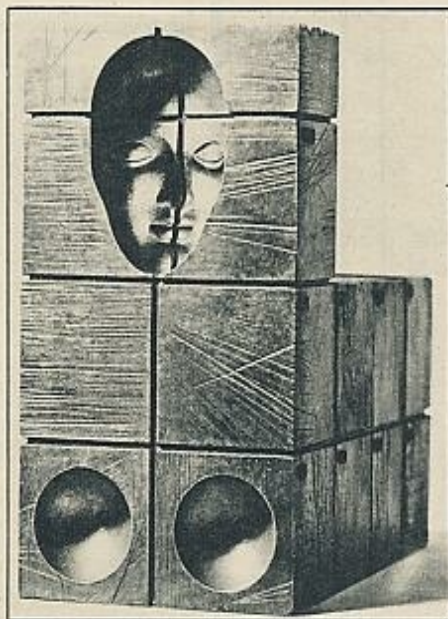
Pues lo que le pasaba antes

ria con destino a su escultura. Ahora, en el mismo enfrentamiento, Subirach hace preguntas con destino a la escultura. Lo que pasaba antes, en la confrontación de la obra de Subirach con el espectador, es que esa obra respondía a la pregunta «¿Quién?». Lo que pasa ahora, en esta etapa de ascensión magistral de Subirach, es que su obra responde a la pregunta «¿Qué?». La respuesta (si es que la hay, porque lo importante sigue siendo el problema, no la solución) ahora es más universal, más colectiva, más para uso de todos. El arte de Subirach ha pasado, casi sin darse cuenta de ello, de una expresividad personal a un testimonio colectivo. Por eso, ahora, el arte de Subirach alcanza la

forma ocupa un lugar en el espacio. Subirach también, pero no le basta la respuesta. Quiere saber cómo es el negativo de la forma ocupada... Y quiere saber más: quiere saber cómo se comporta ese negativo enfrentado a su positivación... Es una manera de señalar las presencias de las ausencias. Algo queda del paso de los seres por algún lugar. ¿Será la Historia? Si no lo es, será por lo menos el arte... Pero del problema del negativismo de la ocupación, y como siguiendo un impulso natural, pasa Subirach al problema del hueco... y desde el hueco al del vacío, que no es aún el del espacio: el espacio es el vacío sometido a mensura, como esas oquedades señaladas por esferas aparentemente suspendidas...

Esto no es una monografía sobre Subirach. Si así lo fuera habría que estudiar a fondo cada uno de los problemas que plantea. Por ejemplo, el de los perfiles negados por sí mismos, prolongados en su propia perspectiva distante. O el de la serialidad, el de la forma que, al repetirse, no se multiplica porque, en su conjunto, se niega a someterse a una posterior división...

¿A dónde llegará ahora Subirach con sus problemas? ■
MORENO GALVAN.



al arte de Subirach era que trataba de resolver viejas soluciones resueltas. Pero él trataba de resolverlas porque, para él, eran problemas, lo cual vitalizaba a su escultura. Lo que es ejemplar, lo que es bueno de Subirach, es que cuando él resolvió esos problemas particulares, cuando los convirtió en soluciones... es decir, cuando alcanzó el grado verdadero de escultor, no se durmió en la solución establecida, sino que, sobre la tierra aún removida de esa solución, abrió los cimientos de un nuevo problema.

¿De qué problema? Del de su magisterio. A ver si consigo aclarar esto. Antes, en el enfrentamiento de Subirach con la materia moldeable, él le hacía preguntas a la mate-

dimensión verdadera del «arte»: porque es histórico.

¿Pero qué es lo que ahora se pregunta, y qué es lo que no se preguntaba antes Josep Maria Subirach? Subirach se está preguntando ahora todo lo que la escultura histórica, desde los griegos, había olvidado preguntarse. Acaso esa escultura, la histórica, no se hacía las preguntas porque se conocía de antemano las respuestas. Pero la pregunta en sí misma, el problema, importaba. La prueba es que, ahora, cuando nos encontramos, por ejemplo, con el arte de los primitivos o de los «naifs», artes sin respuestas, nos conmueve ver planteado ese problematismo.

Los escultores históricos saben, por ejemplo, que cada

defensiva por unos y como respaldo de un posible ataque por otros. El nivel que caracteriza nuestro presente cultural es el polémico, y la obra de Bozal llegaba «polemizada». Sin embargo, la primera sorpresa que aporta el libro es la de su relativa extraterritorialidad polémica, es una obra resultado de un esfuerzo de autoclarificación cultural. Como si el autor, desde Adán y Eva hegeliano al *happy end* Della Voipe, pasara con el lector la historia de sus creencias, para llegar a una conclusión que pareciendo de compromiso no lo es: «La nueva sociología del arte se basa en un análisis preciso del lenguaje artístico». Dentro de las coordenadas en las que se mueve Bozal, llegar a esta conclusión no ha sido fácil, ni lo es sustentarla. Bozal se pronuncia de esta manera contra el simplismo sociologista, sin condenar el método sociológico. No soy partidario de las solidaridades oportunistas, y por eso me niego a considerar esta conclusión un paso decisivo hacia la ONU de las Españas culturales. Le doy valor precisamente como considerable paso adelante dado por el sector más determinante de la conciencia crítica del país.

«El lenguaje artístico», en mi opinión, debe comprenderse como un importante informe sobre las teorías de la lectura artística, en relación con las condiciones de producción y como un intento de clarificación sobre la relación entre dialéctica histórica y dialéctica artística. Expone Bozal, por una parte, las insuficiencias de la interpretación crítica externa, desde un nivel privilegiado, y, por otra parte, critica el hegelianismo evidente en las concepciones del desdoblamiento dialéctico. Parafraseando a Marx, al abordar el examen de la fase artística, no puede ser explicada sin recurrir a las demás relaciones de la sociedad. Pero también —y aquí llegaríamos a intuir la proximidad del *happy end* lógico dellavolpiano— queda deformada la interpretación de esa fase desde un nivel externo desigualmente condicionante.

La totalidad dialéctica, según Bozal, supera esta falsa opción: «... existe un dominio del arte que posee una lógica interna, dialéctica interna que puede no coincidir con la general de la sociedad». Esa no coincidencia, supongo, puede incluso ser explicada gracias al recurso de las restantes relaciones de la sociedad.

LIBROS

«El lenguaje artístico»

La obra de Valeriano Bozal «El lenguaje artístico» no ha nacido exenta de tensión cultural. Eran muchos los que la esperaban como se esperan los puntos sobre las íes, a manera de dura vara sobre los costillares de las relajadas mulas de la supuesta intelectualidad alegre y confiada del país. Tras la ecléctica *Teoría de la sensibilidad* de Rubert de Ventós, tras los poemas filosóficos de Eugenio Trias, la voz que suele parapetarse detrás de las nubes para anunciar la llegada «del hijo bienamado», jugaba fuerte la carta Bozal. «El lenguaje artístico» era, pues, un libro esperado, a la