

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

GAUDÍ, WELLES, STEINBERG

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. JOSEP MARIA SUBIRACHS SITJAR

Leído en el Acto de su Recepción Pública
el día 29 de abril de 1990

Y CONTESTACION DEL ACADÉMICO NUMERARIO

EXCMO. SR. D. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ



MADRID
MCMXC

Dis
346

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

GAUDÍ, WELLES, STEINBERG

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. JOSEP MARIA SUBIRACHS SITJAR

GAUDÍ, WELLES, STEINBERG

el día 29 de abril de 1990

Y CONTESTACION DEL ACADÉMICO NUMERARIO

EXCMO. SR. D. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ



MADRID

MCMXC

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

GAUDÍ, WELLES, STEINBERG

DISCURSO
DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. JOSEP MARIA SUBIRACHS SITJAR

Leído en el Acto de su Recepción Pública
el día 29 de abril de 1990

Y CONTESTACION DEL ACADÉMICO NUMERARIO

EXCMO. SR. D. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ



M A D R I D
MCMXC

R. 13. 407

SEÑORES ACADÉMICOS:

Es natural que ante todo agradezca la prueba de deferencia y de extrema bondad por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por haber querido que sea uno de sus miembros.

DISCURSO

DEL

EXCMO. SR. D. JOSEP MARIA SUBIRACHS SITJAR

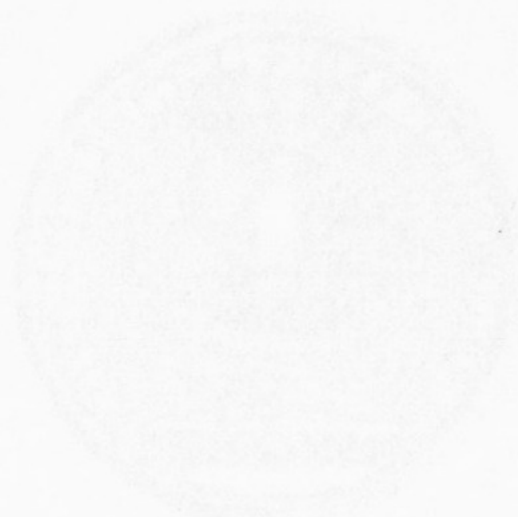
En esta ilustre corporación tendré la compañía de todos ustedes, quienes serán imposible equipararme. El Excmo. Sr. D. Federico Marés Deulovol, erudito, coleccionista, creador de museos, restaurador de monumentos, escritor, bibliófilo, mecenas, pedagogo y, sobre todo escultor, capítulo de su polifacética labor que quisiera destacar con especial énfasis.

Que la compañía de este hombre admirable y artista ejemplar me ayude a llevar a cabo las responsabilidades que el cargo académico comporta.

Este importantísimo acto de lectura del discurso de ingreso a la Academia, he creído que era justo dedicarlo, a título de homenaje, a tres creadores a los que desde mi primera juventud he admirado especialmente y que con su ejemplo me han ayudado en la profesión, que si bien es un regalo de los dioses, tiene también sus momentos difíciles, dolorosos.

Así pues, he escogido un arquitecto, Antoni Gaudí, que interesa a la vez como escultor y pintor y al que, en la actualidad me siento especialmente vinculado; Orson Welles, director cinematográfico, arte éste que tanto ha influido en los intelectuales de mi generación, ya que el cine fue para nosotros, en momentos difíciles, una ventana entreabierta al exte-

DISCURSO
DEL
EXCMO. SR. D. JOSEF MARIA SUBIRACHS SITJAR



SEÑORES ACADÉMICOS:

Es natural que ante todo agradezca la prueba de deferencia y de extrema bondad por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, al haber querido que sea uno de sus miembros.

En esta ilustre corporación tendré la compañía de todos ustedes pero, de una manera muy especial, la de un artista con quien será imposible equiparme: el Excelentísimo Sr. D. Federico Marés Deulovol, erudito, coleccionista, creador de museos, restaurador de monumentos, escritor, bibliófilo, mecenas, pedagogo y, sobre todo escultor, capítulo de su polifacética labor que quisiera destacar con especial énfasis.

Que la compañía de este hombre admirable y artista ejemplar me ayude a llevar a cabo las responsabilidades que el cargo académico comporta.

Este importantísimo acto de lectura del discurso de ingreso a la Academia, he creído que era justo dedicarlo, a título de homenaje, a tres creadores a los que desde mi primera juventud he admirado especialmente y que con su ejemplo me han ayudado en la profesión, que si bien es un regalo de los dioses, tiene también sus momentos difíciles, dolorosos.

Así pues, he escogido un arquitecto, Antoni Gaudí, que interesa a la vez como escultor y pintor y al que, en la actualidad me siento especialmente vinculado; Orson Welles, director cinematográfico, arte éste que tanto ha influido en los intelectuales de mi generación, ya que el cine fue para nosotros, en momentos difíciles, una ventana entreabierta al exte-



rior; y a mi entender, el primer dibujante del siglo XX, Saul Steinberg, que ha sabido, como siempre ocurre en los grandes artistas, elevar, como diría Eugenio D'Ors, la anécdota a categoría.

Antes de abordar el estudio de estos tres artistas, creo que sería oportuno a modo de introducción y naturalmente sin ninguna intención dogmática, intentar explicar mi opinión del porqué el arte existe.

Una cosa es evidente, tenemos absoluta necesidad del arte pero sólo el ser humano tiene necesidad de él ya que no se le encuentra ni en la más mínima manifestación en los otros seres.

Que no nos engañen el nido, la telaraña, la colmena o el termitero, pensando que tienen algo que ver con el arte. A todos ellos les falta una condición fundamental: el Estilo.

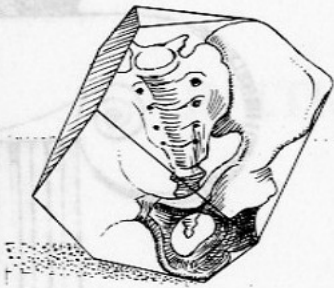
«El estilo es el hombre», dijo Buffon y por eso al no encontrar ni rastro en los otros seres, tampoco podemos detectar ningún indicio de actividad artística.

El hombre es un animal histórico, es un ser que tiene conciencia del paso del tiempo y de lo que esto significa: un encadenado constante de hechos que nunca se repiten a pesar de las apariencias (pensemos en Heráclito) y este fluir constante se manifiesta en sus obras. La huella del paso del tiempo en la obra de arte es lo que llamamos estilo. Christian Dior, para defenderse de los que decían que la moda era una cosa frívola, sin importancia, pasajera, dijo: «Dans les civilisations, c'est la périssable qui demeure».

Sin la conciencia del paso del tiempo el arte no tendría razón de existir y por eso la historicidad es una de sus cualidades básicas.

Pero el hecho decisivo que nos descubre la razón profunda del porqué el arte existe es la conciencia que los humanos tenemos de la muerte. Este conocimiento privativo del hombre es inicialmente negativo, pero nosotros lo transformamos en el motor que nos impulsa a la creación.

Así pues el hombre, delante de la trágica información de que su vida tiene un límite, se subleva, luchando en una bata-



lla perdida de antemano. Batalla perdida pero que gracias a ella, al intentar burlar su fugacidad, deja unas huellas que le sobreviven, unas frágiles partículas de eternidad.

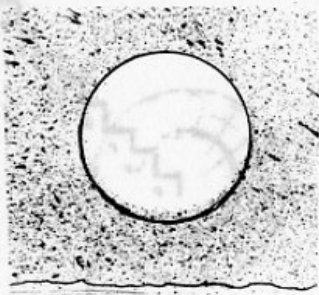
Creo que no es la vida lo que se enfrenta a la muerte, ya que las dos se parecen demasiado. Su oponente debe ser algo ajeno a la naturaleza para que pueda ser el antídoto de la fatal enfermedad. Algo fuera de la naturaleza. Así el hombre hace jardines en vez de selvas, estatuas en vez de rocas y pirámides en vez de montañas. La venganza de la naturaleza consiste en procurar con la ayuda del tiempo, transformar en salvajes los jardines, mutilar las estatuas y convertir las pirámides en colinas.

Marguerite Yourcenar en *Le temps, ce grand sculpteur*, nos habla de la pugna entre la obra del artista y la naturaleza. Dice la escritora: «Cuando una escultura está terminada su vida empieza. La primera etapa está resuelta, pero empieza una segunda que, a lo largo de los siglos, a través de alternativas de adoración, de admiración, de amor, de desprecio o de indiferencia y en sucesivos estados de erosión, acerca la obra poco a poco, al estado de mineral informe en el que el escultor inicialmente la había encontrado.»

Es evidente que la vida de la obra de arte está precisamente en la resistencia al constante desgaste y podríamos asegurar que la vida de las obras maestras continúa a pesar de los daños que puedan sufrir. La gran esfinge de Gizeh, el Partenón de Atenas, la Victoria de Samotracia, el Coliseo de Roma, el monasterio de Sant Pere de Roda, la Última Cena de Leonardo, muestran su poderosa presencia a pesar de la erosión del tiempo y de los bárbaros. Un pequeño fragmento de estas obras conserva la cualidad excelsa que tenían originariamente y, en consecuencia podemos imaginar, al igual que los sabios que reconstruyen el esqueleto de un mamut con una sola vértebra, el esplendor que estas obras tuvieron para sus contemporáneos.

¿Qué es pues la obra de arte sino la creación que intenta la perdurabilidad de la forma? Por eso el arte es, como ya he expuesto anteriormente, lo que en realidad se opone a la muer-





te. Cuando digo que se opone a ella no me refiero a lo que corrientemente se piensa sobre la hipotética inmortalidad del artista, bien endeble por cierto, sino que me refiero al carácter intemporal de la obra, a su valor metafísico, del cual se beneficia el hombre en general, el creador y también el espectador, que con ello se siente protegido del vacío, de la Nada. En apoyo de esta idea permítanme que recuerde aquí a Marcel Proust en un fragmento de «Du côté de chez Swann» cuando refiriéndose a la frase de la sonata de Vinteuil, dice: «Acaso la nada sea la única verdad y no exista nuestro ensueño, pero entonces es inevitable que estas frases musicales, estas nociones que en relación a Ella existen no son nada tampoco. Pereceremos, pero nos llevaremos como rehenes esas divinas cautivas, que correrán nuestra suerte. Y la muerte con ellas nos parece menos amarga, menos mísera, quizá, menos probable.»

Llegados aquí, vemos claramente el papel creador del verdadero artista, forjador de unos seres que nos acompañan y nos consuelan, nos ilusionan y nos enorgullecen, nos redimen y nos dan la mano a través del tiempo, esta Celestina que nos relaciona con la muerte, para poder pasar con una cierta serenidad el frágil puente.

Estos artistas tienen nombre, vamos a recordar a tres de ellos.

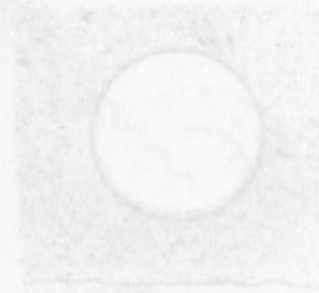
ANTONI GAUDI

Hay ciudades que tienen un estilo que las caracteriza. Podríamos considerar a Roma barroca, Nueva York Art Déco y Barcelona modernista. Esto no quiere decir, naturalmente, que estas ciudades no tengan otros estilos. En Roma, que desde la antigüedad etrusca ha sido un lugar donde la historia ha dejado tantas huellas, encontramos magníficos ejemplos de estilos diversos, pero el espíritu que ha configurado la urbe es el barroco. Nueva York, que desde su fundación ha sido el lugar donde se han experimentado todas las innovaciones, es un mosaico de tendencias diversas, pero el Nueva York más representativo es el que corresponde al estilo que tiene su punto álgido entre las dos grandes guerras de nuestro siglo y que se ha convenido en llamar Art Déco. Barcelona también tiene, como todos ustedes saben, ejemplos de varias épocas, desde los escasos recuerdos romanos, pasando por el importante monumento románico de Sant Pau del Camp y, sobre todo, el gótico que coincide con el gran momento de la corona catalano-aragonesa. Este gótico catalán sin hojarasca ni ornamentación, típico de un pueblo austero, tiene precisamente en Barcelona su joya más preciada, la iglesia de Santa María del Mar, obra maestra de Berenguer de Montagut, ejemplo de elegancia extrema y cuya perfecta estructura fue traumáticamente «purificada» por el fuego en julio de 1936.


Pero lo que salta a la vista en Barcelona es ese trazado ortogonal, sumamente ordenado de sus calles obra de Ildefonso Cerdà y la arquitectura lírica, alocada, del Modernismo. Este contraste explique acaso nuestro carácter, mezcla de orden y de exceso, «el seny i la rauxa», como decimos en catalán, y que queda simbolizado en esa manzana del Paseo de Gracia, conocida con el nombre de la Manzana de la Discordia, donde dentro de su forma geométrica, típica del plan Cerdà, se encuentran las obras dispares de Gaudí, Domenech i Montaner y Puig i Cadafalch.

El estilo modernista, también llamado según las latitudes







Art Nouveau, Modern Style, Liberty, estilo 1900, Secession, Jugendstil y que en sus inicios encontramos a John Ruskin y el Prerrafaelismo inglés, es la última consecuencia del Romanticismo.



Este movimiento tiene en Barcelona, sorprendentemente, una fuerza extraordinaria y es una demostración del atractivo que ha tenido para algunos de nosotros mirar hacia el norte de Europa. La moda a finales del siglo XIX, de un neogoticismo de tipo vertical y de terminaciones agudas, en antinomia con el genuino gótico horizontal catalán, la pasión por Ricardo Wagner, el temprano y entusiasta interés por la obra de Henrik Ibsen y de Friedrich Nietzsche, el Art Déco dinámico, escenográfico y barroco de José María Sert, la aparición del grupo «Dau al Set» y «L'assaig de càntic en el temple» de Salvador Espriu, podrían ser algunos de los ejemplos que corroboran esta idea.



Diferentes razones hicieron que el Modernismo marcara de una manera tan destacada a la ciudad y que, aún hoy, a pesar de las destrucciones practicadas sobre todo en los primeros años del régimen anterior, sea éste su estilo dominante.

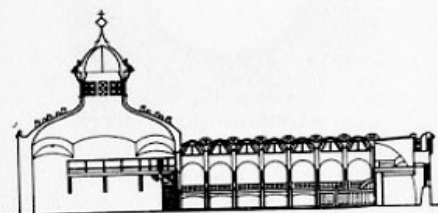


En el origen de este despertar cultural está primero el hecho de que en 1854 se demolicieran las murallas, posibilitando con ello la imparable expansión de la ciudad. Segundo, la aprobación por Real Decreto del 31 de mayo de 1860, del Plan de Ensanche que proponía el ingeniero Ildefonso Cerdà. Plan de una gran modernidad que hacía posible una expansión indefinida con su trama sin jerarquías y facilitaba, con visión profética el tráfico vial en una época en la que no existía aún este problema. El proyecto de Cerdà, que se oponía al presentado por el arquitecto Rovira i Trias, de concepción más teatral, sólo ha tenido el infortunio de no ser realizado en todos sus detalles, y hubiera hecho de Barcelona una ciudad urbanísticamente modélica. A pesar de su imperfección este ordenamiento facilitó la construcción de la nueva arquitectura. Tercero, el empuje que dio a la ciudad la Exposición Universal de 1888 que se celebró precisamente en el primer gran parque urbano que tuvo la ciudad condal, gracias a la cesión de los

terrenos de la ciudadela militar. Aunque en esta exposición el espíritu que imperara fuera todavía el Eclecticismo historicista y el Realismo, algunos detalles, como las farolas y otros elementos ornamentales diseñados por Gaudí, en aquel entonces ayudante de Josep Fonserè, y sobre todo el restaurante de la Exposición de Domenech i Montaner, unos de los primeros edificios «Art Nouveau» de Europa, anunciaban ya el estallido modernista. Estilo que muy pronto invadiría la ciudad, patrocinado por la enriquecida burguesía, y que era fruto de la industria textil y siderúrgica. Cuarto, el renacimiento cultural con unos nombres destacados de arquitectos, escultores, pintores e intelectuales que, junto a unos artesanos extraordinarios, hicieron posible unas obras mezcla de virtuosismo e imaginación. Y quinto, el de que en Barcelona trabajó y dejó casi toda su obra el genio del Modernismo: Antoni Gaudí.

Gaudí tiene, sin duda, las características del genio. Genio es el artista, que no solamente representa a su época sino que además anuncia lo que vendrá. Miguel Ángel pre-barroco, Rembrandt pre-romántico o Goya pre-expresionista, son claros ejemplos de estos pocos creadores que aceleran el curso de la historia. En Gaudí encontramos de una manera más o menos embrionaria muchas de las innovaciones de la plástica del siglo XX. Además, aunque Gaudí es históricamente un modernista, en una visión más amplia es un pre-surrealista y muchas de sus obras, especialmente a partir del 1900, podrían ser consideradas acabados ejemplos de Surrealismo: los finales de las torres de la Sagrada Familia, la escultura blanda y viscosa de la fachada del Nacimiento, las estrellas de la Via Láctea esculpidas en piedra y las formas óseas del mismo templo; la sala hipóstila del Parque Güell; su invento de «collage», estos objetos exiliados tan queridos por los surrealistas ortodoxos; el dragón de hierro de la Finca Güell, las «tibias» de la casa Batlló, así como el lago vertical de su fachada y el dragón del tejado; y finalmente los «guerreros» fosilizados de la azotea de la Pedrera, son las únicas realizaciones tridimensionales, monumentales, de lo que ya podríamos denominar Surrealismo.





Como arquitecto, Gaudí lleva a sus últimas consecuencias las estructuras resultantes de los materiales resistentes a la compresión. Con la inclinación de los soportes, con los arcos catenarios y parabólicos o con la continuidad del muro-tejado, resuelve de manera definitiva la transmisión de las cargas de las cubiertas directamente al suelo.

Las características columnas inclinadas, que a primera vista podrían parecer el capricho de un excéntrico, son precisamente el resultado de un estudio muy preciso, cuya finalidad es que la presión de los arcos y de las bóvedas quede totalmente absorbida en las columnas, sin que se precisen gruesas paredes, contrafuertes o arbotantes.

Si éste es el último peldaño de la arquitectura tradicional, es por agotamiento de este tipo de construcción y por las formas que de ella resultan, el inicio de la nueva arquitectura fruto del uso de materiales continuos. Materiales que como las estructuras metálicas o de hormigón armado han permitido, en nuestro siglo, cubiertas de una boca de luz de amplitud nunca lograda hasta el momento. Así pues, Gaudí no solamente hace de puente entre dos siglos, sino también entre dos maneras de construir.

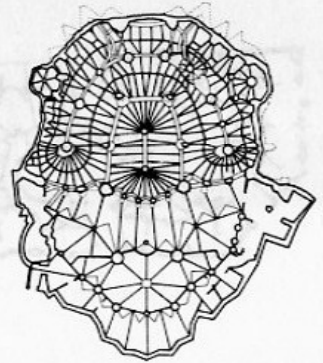
Otra de las características del Gaudí arquitecto es el uso de superficies curvas que, si bien están de acuerdo con las formas típicas del Modernismo, son empleadas para aumentar la resistencia como en el pabellón-escuela de la Sagrada Familia. Pero hay que destacar especialmente la utilización de las superficies alabeadas: los célebres paraboloides hiperbólicos (superficies curvas regladas). Estas formas de gran ductilidad dan a los espacios arquitectónicos una extraordinaria flexibilidad y permiten a la luz resbalar por la continuidad de sus superficies sin el corte de las molduras.

Como todos sabemos, la actividad de Gaudí no reside únicamente en la arquitectura, ya que también nos sorprende como diseñador de objetos varios y su obra interesa además desde el punto de vista escultórico y pictórico.

Como escultor encontramos los ejemplos más extraordinarios en la «casa Milà», popularmente conocida como «la Pe-

drera» y muy especialmente en las chimeneas, bocas de ventilación y accesos a la azotea. Esta azotea, construida entre 1906 y 1910, que tiene como precedente remarcable los coronamientos del Palacio Güell de 1886, es un verdadero museo de esculturas abstractas al aire libre. Las formas en espiral de la azotea coinciden paradójicamente con las realizaciones futuristas. Sus hierros nos hacen pensar en la importancia que más tarde tuvo este material en Gargallo y Julio González. El paraboloides hiperbólico constante en Gaudí nos recuerda el empleo que Pevsner hizo mucho más tarde, a partir de los años 30, de esta forma geométrica. La fachada, con el juego de sus concavidades y convexidades, produce un efecto plástico que no volveremos a encontrar hasta los años 40 en Henry Moore. Es digno de tener en cuenta el uso que hace Gaudí de técnicas tan poco ortodoxas como los vaciados hechos directamente del natural que nos recuerdan a los hiperrealistas o a los artistas del Pop-Art y el empleo de la fotografía para estudiar el volumen de las esculturas o para invertir la imagen de la sorprendente maqueta hecha con cordeles y saquitos de perdigones. Esta maqueta, que el arquitecto llamó estereostática, le sirvió para encontrar de una manera analógica, la inclinación de los soportes de la capilla de la Colonia Güell en Santa Coloma de Cervelló. Fue destruida durante la Guerra Civil y realizada de nuevo en Alemania en la cátedra del profesor Frei Otto de Stuttgart.

Las formas que adoptan los cordeles que soportan los pesos a escala de las presiones previstas de las bóvedas son, al invertir la imagen, las que tendrán que adoptar los arcos y los pilares. Este ingenioso método empírico que trabajando a tensión resuelve, al ser invertido, las formas que en realidad trabajarán a compresión es, además, un sistema que hace que toda la estructura quede conectada y que cada una de sus partes responda al peso que pueda producirse en cualquier punto del edificio. Sería difícil encontrar en la historia de la arquitectura, sobre todo considerando que este edificio está aún dentro del sistema de construcción pétreo, un ejemplo tan definitivo de estructura homogénea. Tanto su planta como



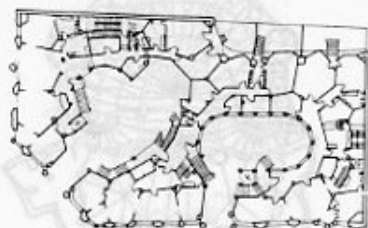
sus alzados hacen pensar en la perfecta anatomía de un ser orgánico.

Gaudí sentía un afecto especial por la piel de sus obras; esto hizo que la riqueza de texturas sea extraordinaria. En los elementos ya mencionados del terrado de la casa Milà se puede observar el contraste de superficies mates y brillantes, ya sea en las concavidades o convexidades o en el original recubrimiento de la parte alta de las chimeneas con cristales de botella.

Esto nos lleva al Gaudí pintor, con el muro de la iglesia de la Colonia Güell recubierto con escoria de fundición, que se anticipa a las texturas brutalistas del que más adelante, después de la segunda Gran Guerra, se llamará pintura informalista. Pero allí donde el Gaudí pintor es más sobresaliente es en el Parque Güell, proyecto de ciudad jardín y que dejó inacabado como tantas obras de nuestro arquitecto. Allí el banco ondulado, tal vez la pintura abstracta más larga del mundo, junto con otros elementos del mismo parque, como los rosetones de la sala hipóstila o las paredes y cubiertas, las almenas y las cúpulas de los pabellones de la entrada, son una muestra sorprendente de composiciones abstractas con una impresionante riqueza policroma y textural. En estos recubrimientos podemos ver una de las innovaciones técnicas de la plástica del siglo XX, acaso la única técnica verdaderamente nueva del arte moderno: el collage. El collage fue utilizado por primera vez y de una manera exhaustiva por Gaudí, como podemos ver en sus mosaicos realizados con platos, tazas, trozos de botella, muñecas de porcelana o baldosas rotas.

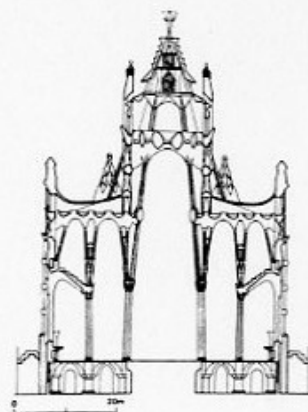
Antoni Gaudí empezó en 1906 su obra maestra, la casa Milà, pero precisamente en este mismo año nacía en Cataluña un movimiento de signo contrario al Modernismo que, con Eugenio d'Ors a la cabeza, adoptó el nombre de «Noucentisme».

Gaudí quedaba cada vez más aislado y se recluyó en la Sagrada Familia (1) que, como la tumba de Julio II para Miguel Ángel, le persiguió toda su vida desde los treinta años y que también, como el Buonarroti, dejó inacabada. En esta última época fue considerado por los noucentistas y más tarde por los vanguardistas del GATCPAC como un personaje excéntri-



co, intemporal, una pura curiosidad, incluso un mal arquitecto. Aunque nunca perdió la veneración del pueblo llano, sus últimos años fueron difíciles. Él mismo iba a mendigar para poder continuar trabajando, hasta que ya desaparecido (falleció en 1926), las corazonadas clarividentes de Salvador Dalí pusieron un acento apasionado sobre su nombre.

A pesar de los dramáticos días de 1936, en que se destruyeron parte de la Sagrada Familia, los planos y las maquetas, y de que una vez acabada la Guerra Civil, el nuevo régimen no simpatizaba con el recuerdo del artista por su catalanismo, Gaudí es hoy en todo el mundo reconocido como uno de los grandes creadores de los últimos tiempos y su obra pertenece al patrimonio de la Humanidad.



Il me semble que les grands artistes ont tous une vie racontée la même histoire.
Jean Renoir



ORSON WELLES

Tenía lugar hace ahora 50 años un hecho crucial en la joven historia de la cinematografía: en el verano de 1940, Orson Welles empezaba «Ciudadano Kane». Sin esta película, el arte de representar el movimiento por medio de la fotografía, no sería hoy lo que es.

Así pues no es extraño que esta película esté siempre en la lista cuando los críticos hacen una rigurosa selección de obras de la ya impresionante historia de este medio artístico que nació prácticamente con el siglo.

Pero lo que aquí quiero destacar es que esta obra maestra fue el primer trabajo cinematográfico que realizó Welles (2). Por su calidad y originalidad es como si el primer cuadro pintado por Velázquez hubiese sido Las Meninas o la primera escultura de Miguel Ángel hubiese sido La Noche, de la capilla de los Medici. Quizá Marcel Proust podría parecer a primera vista con *A la Recherche du Temps Perdu* un caso parecido, pero no es lo mismo ya que Proust ya había escrito antes, aunque su obra anterior sea poco conocida, y la «Recherche» es un gran «fresco» formado por ocho libros que llenan casi toda su vida de escritor (3).

El caso de Orson Welles es único ya que, si bien su creatividad ya se había demostrado en el teatro y en la radio, fue con «Ciudadano Kane» que inició su verdadera profesión.

Después de firmar el contrato con la R.K.O. y pisar por vez primera los estudios de Hollywood, Welles pronunció la conocida frase: «Este es el más maravilloso tren eléctrico que un chico haya podido soñar jamás.»

Primero empleó el tiempo para familiarizarse con los mecanismos del plató, ávido de saberlo todo acerca de la técnica, y también se hizo visionar las cintas que le pondrían al día de todo cuanto el cine había logrado hasta entonces. De esta manera, este creador cerebral y apasionado de 25 años (4) adquiría las únicas cualidades que pueden ser aprendidas: la historicidad y la técnica. La otra condición fundamental

*Il me semble que les grands
artistes ont, toute leur vie,
reconté la même histoire.*

Jean Renoir

de toda obra de arte, la creatividad, cualidad intransferible, ya había demostrado poseerla.

Seguidamente, en colaboración con Herman J. Mankiewicz empezó el guión, e inició el rodaje el 30 de julio de 1940 ante toda la prensa californiana. Al día siguiente el «Motion Picture Herald» titulaba al artículo que le dedicó de esta manera: «Silencio, un genio trabaja».

Era verdad, su obra sugiere todas las características de la genialidad: el uso de la cámara enfática que agiganta los personajes nos recuerda a Miguel Ángel; los vigorosos contrastes de luz y sombra nos hacen pensar en Rembrandt; el espectacular y agobiante barroquismo, que no está solamente en la escenografía sino sobre todo en el ritmo, en la esencia de la narración y en la potente plasticidad de las imágenes, nos evoca al Gaudí abstracto; las deformaciones expresionistas la exageración de las perspectivas que crean un clima metafísico y la potenciación de los a menudo mediocres argumentos impuestos (5) que en sus manos se transforman en dramas shakesperianos, hacen de Orson Welles uno de los míticos creadores de la mitad del siglo XX junto con Le Corbusier, Picasso, Henry Moore, Saul Steimberg o Igor Strawinsky.

«Ciudadano Kane», que fue rodado en quince semanas con actores de teatro y con un laborioso montaje que duró nueve meses, es el resultado de muchas innovaciones, de muchas audacias formales.

La valentía de Welles la encontramos ya en el guión, al cambiar el orden cronológico de los hechos llevando hasta la última consecuencia el flash-back. El uso de los grandes angulares que distorsionan las imágenes, acentúa la perspectiva y exagera todavía más los efectos de otro de los hallazgos de Welles: la profundidad de campo. Evidentemente todo esto tiene una estrecha relación con los célebres decorados «con techo», lógico resultado también del empleo del contrapicado. Otra de sus características es el plano-secuencia que junto a la sobriedad en el uso de los primeros planos, recuerda al hombre proveniente del teatro.

El argumento, a medio camino entre la intriga policíaca,

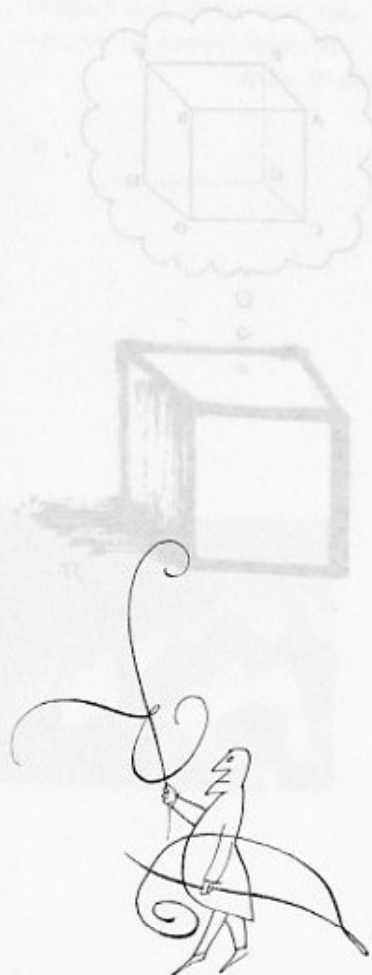


do sus grabados con frases explicativas. Steinberg elimina totalmente el texto para contarnos lo que en la imagen ya está expuesto con toda evidencia.

Sus obras están especialmente pensadas, a pesar del interés de los galeristas en comercializar sus originales, para ser reproducidas en publicaciones impresas (7), actualizando lo que ya Durero, Rembrandt, Piranesi o Goya hacían con sus buriles y aguafuertes: popularizar el arte realizando una obra pensada para su difusión seriada.

Es difícil, acaso por su misma evidencia, explicar en qué consiste la gran calidad de la obra de Steinberg. Su dificultad reside sobre todo en que el contenido y la forma están fusionados de tal manera que son prácticamente imposibles de analizar por separado. Destaquemos, de todas maneras, algunas de sus particularidades, aunque la operación de aislar sus elementos corra el peligro de empobrecer el conjunto.

Es especialmente original el empleo del «collage» que en muchas ocasiones no consiste en añadir elementos preexistentes pegados al dibujo, sino utilizando elementos que ya están en el soporte, empleando papeles impresos, pautados o cuadriculados, pentagramas, etc. Otra de sus especiales características es el empleo de fotografías donde el dibujante ha completado previamente con su personal trazo el objeto fotografiado. Algunas veces su original versión del «collage» consiste en estampar sobre el papel los convencionales timbres de goma. El empleo de grabados antiguos, de temas arquitectónicos o de mobiliario, que modifica con ironía y transforma con unos simples toques de su pluma, es igualmente otra de sus características. Naturalmente esta técnica no tiene nada que ver con lo que Max Ernst hizo en su libro *Une semaine de bonté*, donde el ensamblaje de grabados antiguos crea un clima de pesadilla, barroco, denso y agobiante. Steinberg, por el contrario, le da siempre un aire de ligereza y simplicidad, logrando su mensaje en el mínimo de elementos. De existir una cierta relación entre Max Ernst y Steinberg sería por ser el primero, junto con Salvador Dalí, el máximo exponente del Surrealismo, tendencia muy próxima al dibujante que hoy glosamos.



Su inspiración va desde los «graffiti» de los lavabos públicos hasta las obras de Paul Klee y su comicidad parte de lo inesperado, de lo absurdo. El juego del «trompe-l'œil», su simbolismo lleno de irónica fantasía y su investigación del inconsciente, hace de él un artista dentro de la órbita del Surrealismo que, junto al Expresionismo y al Constructivismo, son las tres grandes corrientes donde se engloban la multitud de «ismos» aparecidos en los últimos cien años.

La cantidad de series de dibujos distintas en el conjunto de la obra de Steinberg es extraordinaria. De hecho se le puede considerar inventor de nuevos géneros gráficos como el de las máscaras, el de las huellas digitales o el de los ex-votos. Hacia los años 50 aparece la serie de falsos certificados, pasaportes, diplomas, manuscritos y fotografías. Esta obsesión por la imitación de documentos le viene, posiblemente, de la turbulenta época que le tocó vivir, sobre todo la de su juventud en la Italia de Mussolini. Es especialmente remarcable la serie iniciada a finales de los 60, basada en profundizar, siempre de una manera puramente gráfica, el sentido de las palabras. No por ello debemos olvidar la serie de los bodegones, empleando la técnica mixta de fotografía y dibujo, la del efecto óptico de los cuadros en perspectiva y la serie de los paisajes compuestos de timbres de goma, la de los mapas inventados, la del paso del tiempo a través de un mismo personaje. Es digno de tener en cuenta que a pesar de la diversidad temática, su personalidad siempre queda patente, hecho sólo equiparable a la obra de Picasso, a quien se le puede comparar también por su gran fertilidad artística.

Steinberg nos puede servir de ejemplo para hacer un repaso de las cualidades fundamentales que una obra de arte tiene que tener indefectiblemente.

Primero, la correlación entre materia y forma, virtud imprescindible y que se muestra con toda claridad en Steinberg. Todas las partes de su obra están siempre estrechamente relacionadas con el soporte del papel, el trazo, el arabesco, la impresión, la mancha, la huella digital...

Segundo, la intencionalidad de todos los elementos, que en





Steinberg, como en una maquinaria de relojería, no le falta ni le sobra nada. ¡Qué lección para muchos «artistas» de nuestra época, autores de tantas producciones vacías de contenido, tantas arbitrariedades! Estas obras apoyadas por ciertos profesionales de la crítica, con su «literatura» trascendente hasta la cursilería hicieron exclamar a Vladimir Nabokov: «El arte es difícil, lo fácil son los garabatos y monigotes que se ven a menudo en las exposiciones».

○ Tercero, la historicidad, que hace del arte un documento de su contemporaneidad y que tenemos en este cronista de excepción que es Steinberg, un ejemplo definitivo. Él retrata con severidad, no exento de ternura, los defectos del hombre de nuestro tiempo, sobre todo del hombre urbano y especialmente de la sociedad americana.

○ Cuarto, la creatividad, esta virtud fundamental e intransferible sin la cual la obra no posee originalidad, no aporta nada y en consecuencia no tiene razón de existir, nos es ofrecida por Steinberg con prodigalidad, fruto de su aguda observación y de su imaginación desbordante.

○ También podríamos considerar una cualidad importante de su obra el de ser siempre un medio para contarnos algo, recuperando para el arte el papel que siempre había tenido: ser un medio de comunicación.

○ La arquitectura, la cinematografía, el dibujo... En cierta manera he soslayado la escultura, mi verdadera profesión. ¿Qué puedo yo decir de ella? Su proximidad me convierte en un juez parcial y tengo que confesar que he aprendido más de las artes que no practico. Ellas, con su compañía desinteresada, hacen que su ejemplo sea más válido, su consejo aceptado con más facilidad, su mensaje acogido con mayor placer. Además, en el fondo, lo que diferencia a las artes es sólo la técnica y, si me apuran, la función que se les ha encomendado, dos de sus capítulos no de los más relevantes. Finalmente, debo reconocer que me sería bien difícil añadir algo sobre escultura después del discurso que en esta misma sala pronunció, el 29 de noviembre de 1987, el escultor José Luis Sánchez, de cuyo documentado, ejemplar y apasionado texto entresaco estas lí-

neas: «Conmover nuestra mente con un poema nos obligará a leerlo; para emocionarnos con una melodía, iremos a una sala de conciertos o tendremos que pulsar el artilugio que la reproduzca; para perdernos en el interior de un cuadro examinaremos nuestros pasos a un museo o visitaremos una exposición. La escultura, además de todo eso, nos saldrá al paso, nos la encontraremos de forma inopinada ante nuestros ojos. Y éstos la podrán ver con la indiferencia con que se observa a un ser ajeno, o mirarla con la curiosidad e intención de un encuentro amical o amoroso. Tanto la escultura como la arquitectura son artes evidentes e inevitables.»

NOTAS

(1) Durante los 43 años que Antoni Gaudí trabajó en el templo de la Sagrada Familia, su estilo evolucionó y por eso este monumento representa él solo una síntesis de su obra. En él encontramos su primer estilo historicista, la cripta y el ábside; el eclecticismo de transición, el claustro del Rosario; el más desenfadado Modernismo, la fachada del Nacimiento y el último Gaudí abstracto y pre-surrealista, las torres y el proyecto de la fachada de la Pasión.

(2) Dos trabajos cinematográficos anteriores de Welles no tienen ningún peso en el conjunto de su obra. Fueron «The Hearts of Age» de 1934, que dura sólo seis minutos y «Too much Johnson» de 1938, que no llegó a ser presentado en público y fue destruido por el incendio que tuvo lugar en la casa de Welles de Madrid en agosto de 1970.

(3) También se podría pensar en *El nombre de la rosa*, pero no me atrevería en calificar esta atractiva primera novela de Umberto Eco de obra maestra por varias razones: por no estar yo suficientemente calificado para juzgarla, porque creo que su aparición es aún demasiado reciente y porque su deslumbrante irrupción como «best-seller» quita lucidez a su valoración.

(4) Orson Welles nació el 6 de mayo de 1915 en Kenosha, cerca de Chicago, Wisconsin, y falleció el 10 de octubre de 1985.

(5) «The lady from Shanghai», film que Welles realizó para lucir a su esposa Rita Hayworth, estaba basado en una novela comercial de Sherwood King. Impuesta por la Columbia Pictures es, a pesar de la mediocridad del libro, una de las obras de Welles de más contenido simbólico.

«Touch of Evil», título original de «Sed de mal», es la adaptación libre de una novela bastante mediocre de Whit Masterson. En esta película Welles perfecciona los hallazgos plásticos de sus obras anteriores y saca los máximos resultados expresivos con el objetivo de 18,5 mm.

(6) «Cuidado Kane» se estrenó para la prensa el 9 de abril de 1941 en Nueva York y Los Ángeles simultáneamente y el primero de mayo del mismo año, en Nueva York, para el público.

(7) Además de la infinidad de dibujos aparecidos en diversas revistas como Vogue, Harper's, Bazaar, Flair y especialmente en el New Yorker, Steinberg ha publicado varios álbumes de dibujos entre los que destacan «All in line» de 1945, «The art of living» de 1949 y «The Passeport» de 1954.

CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ

SEÑORES ACADÉMICOS:

A seis kilómetros de León, por la senda de los peregrinos, se llega al Santuario de la Virgen del Camino. Por esta senda entraba y salía Europa, con la esperanza de haber encontrado junto al sepulcro de Santiago. El viajero se siente sorprendido al contemplar una estirada cruz, que parece impulsada al cielo. DEL

EXCMO. SR. D. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ

en espíritu. Son los Apóstoles reunidos con la Virgen. Guardan una puerta, también de bronce, en que se conjugan figuras, relieves y lettereros: más misterio que añadir a este caminar esperanzado.

Aquí me personé un día de octubre de 1961, poco después de inaugurado el monumento. La fama se había esparcido y quería conocer la obra de cera; la admiré, pero no pude conocer al autor. Nunca imaginé que a éste, el académico que hoy recibimos, habría de dar la bienvenida en nombre de la corporación.

En la ruta internacional que lleva a Santiago de Compostela se sitúa esta obra preclara de un escultor catalán, hijo de Barcelona. El encargo fue resultado del triunfo en un concurso. Sabia previsión del comitente. Los trabajos importantes requieren competir. Le había precedido en la ruta otro catalán, Gaudí, en la cercana Astorga. ¿Será casualidad que Subirachs haya querido invocar en su discurso a Gaudí? Hay motivos que no se recetan. Tal vez ni el mismo.

Hablar de Cataluña es hablar del Mediterráneo; y si la referencia es a la escultura, con más motivo. No hay escritor que haya pasado por alto el mediterraneismo del arte catalán, sobre todo en su escultura. Se cumple también en Subirachs, pues se formó al lado de Casanovas. El biógra-

SEÑORES ACADÉMICOS:

A seis kilómetros de León, por la senda de los peregrinos, se llega al Santuario de la Virgen del Camino. Por esta senda entraba y salía Europa, con la emoción de haber estado junto al sepulcro de Santiago. El viajero se siente sorprendido al contemplar una estirada cruz, que parece impulsada al cielo. Si se detiene dará vista a un muro-vidriera, en el que unas hieráticas figuras de bronce le hablarán en un lenguaje distante, metafísico. Las figuras se descarnan para arrebatarse en espíritu. Son los Apóstoles reunidos con la Virgen. Guardan una puerta, también de bronce, en que se conjugan figuras, relieves y letreros: más misterio que añadir a este caminar esperanzado.

Aquí me personé un día de octubre de 1961, poco después de inaugurado el monumento. La fama se había esparcido y quería conocer la obra de cerca; la admiré, pero no pude conocer al autor. Nunca imaginé que a éste, el académico que hoy recibimos, habría de dar la bienvenida en nombre de la corporación.

En la ruta internacional que lleva a Santiago de Compostela se sitúa esta obra preclara de un escultor catalán, hijo de Barcelona. El encargo fue resultado del triunfo en un concurso. Sabia previsión del comitente. Los trabajos importantes requieren competir. Le había precedido en la ruta otro catalán, Gaudí, en la cercana Astorga. ¿Será casualidad que Subirachs haya querido invocar en su discurso a Gaudí? Hay motivos que no se recelan. Tal vez ni él mismo.

Hablar de Cataluña es hablar del Mediterráneo; y si la referencia es a la escultura, con más motivo. No hay escritor que haya pasado por alto el mediterraneismo del arte catalán, sobre todo en su escultura. Se cumple también en Subirachs, pues se formó al lado de Casanovas. El biógra-

fo de nuestro escultor, Corredor-Matheos, establece una primera etapa con las obras que respiran este clasicismo, de formas llenas, de desnudos graciosos, que se remontan a Maillol.

Desde aquella primera exposición de 1948 en la Casa del Libro de Barcelona ha transcurrido mucho tiempo, el suficiente para que Subirachs nos permita tomar la medida al desafío que en las artes ha realizado la escultura. El espíritu de lucha del Renacimiento dio lugar a aquella polémica de las artes, en que terciaron Leonardo y Cellini y envolvieron a pintores y escultores. Hoy esta cuestión no se debate en escritos, pero se expresa en las cifras de las subastas. No quisiera entrar en cuestión tan vidriosa, aunque sí me importa resaltar el papel asumido por los escultores del siglo XX, porque es materia que afecta a nuestro artista.

La renovación de los materiales y de las técnicas constituye una de las peculiaridades de la escultura del siglo XX. En este campo Subirachs ha actuado con un espíritu abierto a todo propósito innovador. Hierro, bronce, piedra, fibrocemento, cristal, madera, mármol, barro cocido, gres, cuerda, dejan visible la naturaleza propia de los temas y muy especialmente la textura. La función y la personalidad anidan en el material, que adopta por otro lado formas características. La escultura ha sabido aceptar el reto de la arquitectura en lo que afecta a la moderna tecnología, y no se ha quedado a la zaga de ninguna renovación.

En esta competitividad arquitectura-escultura hay que contemplar la irrupción de la última en la desmesura de la escala. El carácter habitualmente intimista, de objeto doméstico, que ha poseído la escultura, se quiebra cuando hace incursión en el jardín, la plaza pública y el espacio sin límite. La escultura tiene que refugiarse en lo colosal para reclamar su presencia. La huida del realismo requiere el reforzamiento de la imagen como objeto encontrado. Diríase un retorno a los gigantes de la Antigüedad. Lo mismo que un edificio reclama la monumentalidad como compensación a la renuncia al adorno, la escultura ha de potenciar la conquista del espacio, la caída en el vacío, mediante la intensificación de lo volumétrico, que se resuelve en composiciones de fuertes aristas. Para comprender este mensaje de la escultura, precisa acudir al «Homenaje a México» realizado por Subirachs en 1968 con motivo de la Olimpiada celebrada en esta ciudad. Está concebido como dos pirámides que se contraponen, cargadas de simbolismo (España y Méjico), incidiendo sobre dos bandas representativas del mundo cultural. Como único material usó el hormigón,

en dos tonos. Lo que importa considerar es el colosalismo de la escultura, que se eleva a nueve metros y medio y que consumió 160 toneladas de hormigón. Los rotundos volúmenes afirman la potencia del monumento situado en el descampado.

○ Pintura y escultura se disputan los amplios lienzos murales. Edificios universitarios, aeropuertos, estaciones de ferrocarril y templos, solicitan de Subirachs hacer paneles en que la figura y la inscripción hermanan sus esfuerzos. Decora con las Tablas de la Ley la Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona; y en esta misma ciudad hace el mural del metropolitano en la estación Diagonal. De grandes proporciones son los murales del Aeropuerto de Barajas en Madrid y de la Estación de Sans, en Barcelona.

○ En 1970 acomete las instalaciones para tigres y leones en el Parque Zoológico de Madrid. El encargo lo podía haber recibido un arquitecto. Lo obtuvo Subirachs por su habilidad para apoderarse de los grandes volúmenes en el espacio. ¿Es escultura o arquitectura? La ruptura de las fronteras en el arte justifica estas incursiones del escultor en temas habitualmente arquitectónicos. Las huellas del encofrado prestan singular belleza a los muros, que se alzan como acantilados o se recurvan formando graciosas ensenadas de hormigón armado.

○ Mas no renuncia a la eterna realidad del hombre. Lo estudia como arquetipo, en sus masas y proporciones. Mas se proyecta al ensueño, sobre todo cuando recurre al cuerpo femenino. Y en este punto forzoso es mencionar a otro catalán, Dalí, porque existe un Subirachs surrealista. Sin duda su aplicación al dibujo es lo que mejor permite hablar de tal surrealismo. La playa, con su curvada superficie arenosa concluida en elevado promontorio; la *Cariátide* rematada en capitel corintio, la *Leda* (Homenaje a Bernini), señalan puntos de acercamiento entre Subirachs y Dalí.

○ En 1973 visitaba Subirachs a Henry Moore en su taller de Herst. La irresistible oleada que despertó el movimiento orgánico protagonizado por Moore, de alguna manera despertó el entusiasmo de Subirachs. Esas superficies alabeadas, cóncavo-convexas, nos trasladan a un mundo esencial de la pareja humana, que en posición sedente desafía al tiempo. Pero Subirachs tiene respuesta propia y hace incisivas las superficies, con agudos cortes. Y es que por doquier emerge la corriente expresionista, que apunta a señalar el fondo trágico de la existencia humana. Esta tensión no le abandona ni en los momentos en que la huida de la realidad pone alas

a su fantasía y le proyecta hacia la abstracción. *Evocación marinera* (La Barceloneta, Barcelona) podrá ser un ancla, timón o hélice, pero sobre la superficie ajardinada en que se erige, hace recordar un animal prehistórico con amenazante gesto.

Una insaciable curiosidad le ha llevado a plantearse la escultura como el banco de pruebas de la realidad visible. Quiere decirse que la múltiple configuración de los objetos y de las superficies, las tensiones, el movimiento, las incrustaciones y los ensamblajes se elevan a la categoría de problemas escultóricos trascendentes. El desalojamiento del ser humano tiene que conducir a una ocupación por medio de un tema de la simple realidad. Increíble la cosecha extraída del tema de la cuña, que de mero resorte utilitario del hombre es elevado a la condición de objeto artístico. Pero la cuña asume su protagonismo cuando penetra en otro objeto, lo que obliga a una asociación de materias y formas diferentes. El tema ocupa a Subirachs entre 1960 y 1962, lo que indica que la evolución de su creatividad abre y cierra continuamente periodos. En otros momentos estudiará los ensamblajes, que se oponen a la tarea quebradora de las cuñas. El reverso de una pintura, con sus cuñas, colas de milano y grapas, ofrece en muchas obras antiguas el más sugestivo efecto, y eso que la tarea se hizo para la ocultación, ya que lo que se contemplaba era la pintura. Y de igual suerte protagoniza la suma del tornillo y la superficie que abrió en la madera. Positivo y negativo, bola y concavidad, es otra feliz asociación. ¡Y qué fecundidad en el tema de la esfera! Esfera y muro constituyen el tema de la obra que hizo para el Museo al Aire Libre de la Castellana.

Esta capacidad innovadora no le resta alientos para comprometerse con una de las más delicadas empresas: la continuación de la obra de la Sagrada Familia de Gaudí. Su empresa es la realización de la fachada de la Pasión. El haber sido designado para esta misión se halla de acuerdo con esa identificación entre arquitectura y escultura. Porque, ¿qué es la Sagrada Familia, arquitectura o escultura? Alguien señaló que es escultura para habitar. Es un monumento, un objeto plástico, en que las líneas arquitectónicas y las figuras forman íntima asociación. Los ritmos desplegados por Subirachs en sus frisos, con un sentido catenario, es lo que faculta al escultor para emplearse en estas fachadas figurativas.

Subirachs ha colmado Barcelona de creaciones: mas nos acompañan a Montserrat, a Madrid, Tenerife (*La Huella*), Suiza (*A las Olimpiadas*,

en Lausana), Méjico, Estados Unidos (*Comercio Internacional*, en Dallas) y Seúl (*Monumento de los Juegos Olímpicos*). Hay obra del autor en los museos de Barcelona, Madrid, Bilbao, Sevilla, Vaticano, Birmingham, Amberes, Estados Unidos (Nueva York, Omaha, Dallas, Cleveland, etc.). Ha realizado muchas exposiciones, pronunciado conferencias y publicado escritos. La bibliografía referente a su obra es extensísima y está escrita en los principales idiomas.

Poseíamos las esculturas de Subirachs; ahora nos ha llegado su palabra, su pensamiento. Escultor que ha luchado con la materia hasta darle forma, tiene razón para hacerse la pregunta obligada: ¿qué es el arte? Interesa conocer la respuesta, pues es una autoconfesión del sentido que ha dado a su vida. El arte —señala Subirachs— «es la creación que intenta la perdurabilidad de la forma». El arte es una resistencia a lo pasajero, al desgaste que ocasiona el paso de la vida; viene a ser una protección contra el vacío, contra la Nada. Piensa en la intemporalidad de la obra de arte, que trae consigo el consuelo para su creador de sentirse acompañado. A la fragilidad del hombre se opone la permanencia de la obra más allá de su muerte. Fundamentado pensamiento, si se piensa en el significado de «doble» que tuvieron las representaciones prehistóricas. Crear arte es encarar el futuro. Cuando éste se haga presente, seguirán de pie el *Monumento a Monturiol* y la *Cruz de San Miguel* en Montserrat. Ennoblece a su autor tal manera de pensar respecto a sus creaciones.

El discurso de Subirachs queda vertebrado por una triple visión: el dibujo, la cinematografía y la arquitectura. Ninguna referencia a los escultores. Y da su razón: «he aprendido más de las artes que no practico». Ha tocado la cuestión de la relación entre las artes, pues lo que piensa es que la diferencia entre ellas «es sólo la técnica y, si me apuran, la función que se les ha encomendado». Subirachs habla subido a una atalaya. Hay sinceridad y mucho de verdad en lo que afirma. Mas el testimonio se halla en él mismo, pues se expresa como arquitecto no siéndolo, se acomoda a todas las técnicas del dibujo, realiza aguafuertes, pinta... Frente al exclusivismo y la superespecialización de muchos artistas, él pregona la síntesis, el hermanamiento.

La elección de Saul Steinberg se hace en homenaje a su maestría en el dibujo. Elogia en éste lo que hay de sinceridad, ya que no se puede esconder nada. Es el maestro de la línea («all in line»). Fue un gran inventor, multiplicando los efectos gracias al «collage», las fotografías y las huellas

digitales. Hay que agradecer a Subirachs esta designación de Steinberg como objetivo para exaltar la importancia de los medios gráficos, en los que confluyen intencionalidad, correlación entre materia y forma y originalidad.

Subirachs pregonaba su admiración por Orson Wells y por la cinematografía. Es reconfortante oírlo, ahora que estamos a cubierto en la Academia con un sillón de director de cine ya ocupado. Mas si se ha fijado en Wells se debe a su genialidad precoz, ya que «Ciudadano Kane» irrumpe sin prolegómenos. Quizá no haya otro arte que mejor pueda expresar la interrelación de las artes. Para convencernos Subirachs recuerda que el cine de Orson Wells obtiene con la cámara la desmesura de Miguel Ángel; de la misma manera el claroscuro hace pensar en Rembrandt y la plasticidad de las imágenes tienen algo que ver con el Gaudí abstracto. El aumento de la profundidad del campo visual, los efectos distorsivos del gran angular, la inversión del orden narrativo de delante hacia atrás, no hacen sino probar la inventiva de Orson Wells.

La evocación de Gaudí no requiere justificación: es el medio de donde ha brotado Subirachs. En Barcelona se conjuga el plan urbanístico de Cerdá con la fantasía de Gaudí: razón y capricho codo a codo.

Para un escultor que piensa en la comunicación entre las artes, Gaudí es todo un ejemplo, como recuerda Subirachs en su discurso. La especialidad de Gaudí es la de arquitecto, pero una variada gama de actividades hacen del edificio un soporte para otras artes. En arquitectura la genialidad de Gaudí radica en acabar con la dualidad de elementos portantes y elementos sostenidos. Sus estructuras son continuas, de la cubierta al cimiento. Mas como escultor nos ofrece un museo en la azotea de La Pedrera. En la fachada combina las superficies convexas y cóncavas, precediendo a Henry Moore. La «textura» es un objetivo común de pintores y escultores. Gaudí se anticipa en la Casa Milá. Recubre de escorias el muro de la iglesia de la Colonia Güell, con evidente sentido pictórico. Una pintura abstracta es el banco ondulado del Parque Güell. Y también inicia el «collage» antes que los pintores, sirviéndose de fragmentos de mosaicos. La genialidad de Gaudí —afirma Subirachs— se desprende de la capacidad anunciadora de tendencias y movimientos. Hay en Gaudí una premonición del Surrealismo, como dejan entender las formas óseas de la Casa Batlló y las viscosas esculturas de la fachada del Nacimiento en el templo de la Sagrada Familia.

La Academia abre sus puertas para recibir a un escultor cargado de mé-

ritos, que va a continuar la brillante estela de los maestros catalanes que se incorporaron a nuestra institución. Sólo grandes frutos cabe esperar de su llegada. Tengo la satisfacción y el honor de daros la bienvenida en nombre de la Academia.

CURRICULUM VITAE

DEL

EXCMO. SR. D. JOSEP MARIA SUBIRACHS SITJAR

Miembro de la *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*.
Miembro Correspondiente de la *Hispanic Society of America* de Nueva York.
Medalla de *Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya*.
Medalla de la *Universitat Autònoma de Barcelona*.
Chevalier dans l'Ordre de Arts et des Lettres.
Personnalité de l'Année, Paris 1987.
Miembro Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

CURRICULUM VITAE

1927 Nace en Barcelona. DEL
Trabaja de aprendiz en el taller del escultor Enric Casanovas.
1948 Primera Exposición en Barcelona. **EXCMO. SR. D. JOSEP MARIA SUBIRACHS SITJAR**
1951 Beca del Instituto Francés de Barcelona para estudiar en París.
1954-56 Reside y trabaja en Bélgica.
1957 Escultura para la entrada de los Jardines Mundet, Barcelona. Es la primera obra abstracta colocada en la vía pública en Barcelona.
1958 Escultura «Evocación Marinera» en el Paseo Nacional de Barcelona.
1959 Relieve para la fachada de la nueva Facultad de Derecho de Barcelona.
1961 Inauguración del Santuario de la Virgen del Camino, León, donde ha esculpido la fachada, las puertas y toda la escultura del interior. Escultura en el Market Center Award Park, Dallas (E.U.A.)
1962 Cruz de San Miguel en Montserrat (Barcelona).
1963 Monumento a las víctimas de las inundaciones del Vallés, Rubí (Barcelona).
Monumento a Narciso Monturiol, Barcelona.

- Miembro de la *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*.
- Miembro Correspondiente de la *Hispanic Society of America* de Nueva York.
- Medalla de *Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya*.
- Medalla de la *Universitat Autònoma de Barcelona*.
- Chevalier dans l'Ordre de Arts et des Lettres*.
- Personnalité de l'Année*, París 1987.
- Miembro Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- 1927 Nace en Barcelona.
- Trabaja de aprendiz en el taller del escultor Enric Casanovas.
- 1948 Primera exposición en Barcelona.
- 1951 Beca del Instituto Francés de Barcelona para estudiar en París.
- 1954-56 Reside y trabaja en Bélgica.
- 1957 Escultura para la entrada de los Jardines Mundet, Barcelona. Es la primera obra abstracta colocada en la vía pública en Barcelona.
- 1958 Escultura «Evocación Marinera» en el Paseo Nacional de Barcelona.
- 1959 Relieve para la fachada de la nueva Facultad de Derecho de Barcelona.
- 1961 Inauguración del Santuario de la Virgen del Camino, León, donde ha esculpido la fachada, las puertas y toda la escultura del interior.
Escultura en el Market Center Award Park, Dallas (E.U.A.)
- 1962 Cruz de San Miguel en Montserrat (Barcelona).
- 1963 Monumento a las víctimas de las inundaciones del Vallés, Rubí (Barcelona).
- Monumento a Narciso Monturiol, Barcelona.

- 1967 Escultura «La Mesura de l'Espai-Temps», Barcelona.
- 1968 Monumento al Comercio Internacional, Dallas (E.U.A.)
Monumento a la XIX Olimpiada, México D.F. (Méjico).
- 1969 Monumento «Homenatge a Barcelona», Parque de Montjuïc, Barcelona.
Fachadas del nuevo edificio del Ayuntamiento de Barcelona.
Mural de la estación «Diagonal» del Ferrocarril Metropolitano de Barcelona.
- 1972 Instalación de la obra «El otro lado del muro» en el Museo de Escultura al Aire Libre del Paseo de la Castellana, Madrid.
- 1973 Escultura «La Huella», Santa Cruz de Tenerife (Canarias).
- 1975 Monumento en Hospitalet de Llobregat (Barcelona).
Inauguración de la puerta de bronce que comunica el Palacio del Arxiu de la Corona d'Aragó con el Saló del Tinell, Barcelona.
- 1976 Decoración de la «loggia» que une el Palacio de la Generalitat con la Casa dels Canonges, Barcelona.
- 1977 Monumento a Ramón Llull, Montserrat (Barcelona).
Capilla del Santísimo, Montserrat (Barcelona).
- 1979 Friso de la fachada de la nueva estación de Sants, Barcelona.
- 1981 Friso del Aeropuerto Internacional de Barajas, Madrid.
- 1982 Monumento a la Generalitat de Catalunya, Cervera (Lleida).
- 1983 Monumento «Homenatge a Kavafis», Palma de Mallorca.
Monumento a las Olimpiadas, Lausana (Suiza).
Monumento al Presidente Macià, Vilanova i la Geltrú (Barcelona).
- 1984 Monumento a Pau Casals, Sant Salvador del Vendrell (Tarragona).
Instalación de la escultura «Materia-Forma 978» en el vestíbulo del Ayuntamiento de Barcelona.
Instalación de un busto del Presidente Macià en el *Pati dels Tarongers del Palau de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona.
- 1985 El Museo del F.C. Barcelona adquiere la obra «Nova Olímpia».
Realiza dos grandes relieves para la fachada de un edificio del Paseo de Gracia, Barcelona.

1986 Monumento a Salvador Espriu, Santa Coloma de Farners (Gerona).
Monumento al Conde Borrell II, Cardona (Barcelona).

Busto de la pianista Rosa Sabater en el Palau de la Música Catalana, Barcelona.

Escultura de San Jorge en Montserrat (Barcelona)

El 10 de junio, sesenta aniversario de la muerte de Gaudí, se incorpora a las obras del Templo de la Sagrada Familia de Barcelona, para realizar la fachada de la Pasión.

Monumento a los constructores de la catedral de Gerona en Gerona.

1987 Monumento a Corea con motivo de las Olimpiadas.

Colocación de la primera escultura en la fachada de la Pasión de la Sagrada Familia de Barcelona.

1988 Coloca en el vestíbulo de una entidad bancaria de Barcelona una escultura dedicada a Gaudí. 18

Realiza un monumento dedicado a García Lorca en Cadaqués. 21

1989 Monumento a Oriente i Occidente en Seúl (Corea). 26

CONTESTACION DEL EXCMO.

SR. D. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ 29

CURRICULUM VITAE DEL EXCMO.

SR. D. JOSEP MARIA SUBIRACHS SITJAR 39

GAUDÍ, WELLES, STEINBERG
se terminó de imprimir
en los talleres de I.G. Viladot, S.L.
de Barcelona,
el 19 de marzo de 1990,
Festividad de San José

