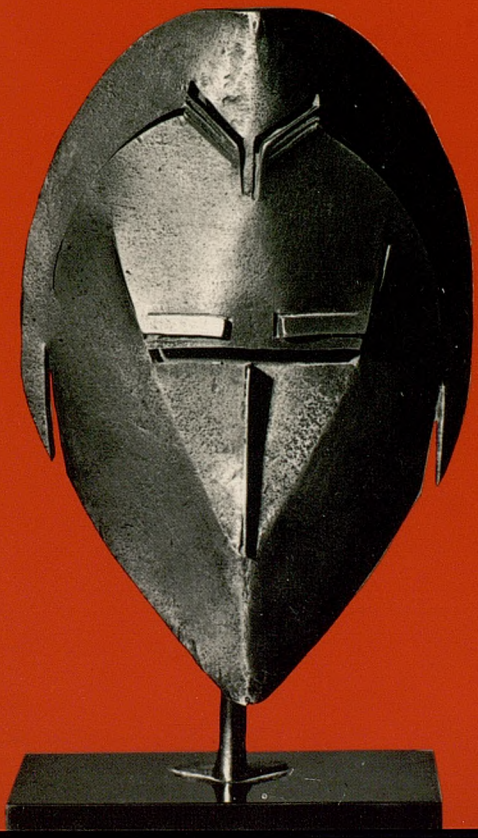
VICENTE AGUILERA CERNI

julio González

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



julio González

VICENTE AGUILERA CERNI

De la Asociación Española
de Críticos de Arte
De la Association Internationale
des Critiques D'Art

julio González

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia
Imprime: Gráficas Alonso Pacorro, 14 Madrid-19
Depósito Legal M. 27.063 - 1971

EL ESCULTOR

Desde los años 40 hasta hoy, la historiografía crítica del arte contemporáneo ha elevado a Julio González hasta el rango de las grandes figuras, valorándolo como uno de los puntos clave, tanto en la evolución de las tendencias modernas como en su poder para captar y expresar la versión artística de nuestro mundo. No fue ese tipo de artista mundano, brillante, fácil y autopromocionado que tanto abunda en el censo reciente de los vericuetos galerísticos al uso. Fue justamente lo contrario: silencioso, recatado, tímido, lento, lleno de dudas, interiorizando las experiencias para madurarlas hasta que, hacia el final de su vida, se desbordó lo acumulado en un torrente de constantes creaciones.

González encarna una confluencia histórica, situándose en el tránsito entre los problemas vigentes a finales del siglo XIX y el repertorio de soluciones que caracterizan la aventura del siglo XX. Perteneciendo origina-

riamente a un clan artesano, llegó a elaborar uno de los lenguajes formales más adecuadamente representativos del mundo mecanicista e industrializado. La presencia de la revolución industrial y su impacto sobre las concepciones artesanales, gravitó sobre su etapa juvenil en Barcelona, resolviéndose el conflicto con la decisión familiar de marchar a París, eligiendo la senda y la esperanza del «arte». Sin embargo, el dominio de los medios operativos de su formación artesana nunca dejó de estar presente en su obra, incluso cuando hizo sus mayores y más audaces conquistas idiomáticas.

Esto quiere decir que para la interpretación de su obra es fundamental tener en cuenta la subyacente presencia del modernismo. La coyuntura modernista ambientó su base formativa. La supervivencia de los métodos artesanales en la época de la industrialización, unida a la voluntad artística, formaron parte de la fuerza interior que impulsó a Julio González. No puede decirse en modo alguno que fuera un secuaz del modernismo, pero sus concepciones de fondo estaban presentes en él y contribuyen a iluminar la interpretación de su obra.

Como veremos más adelante, el «dibujo en el espacio» constituye una de las principales aportaciones de González a la escultura moderna. Dibujar en el espacio era construir la obra mediante líneas y planos sólidos que establecían la estructura del conjunto en colaboración con el aire, que pasaba a ser un material de igual rango que el hierro. De esta colaboración, de las sugerencias que de ella emanaban, surgía la cualidad significativa y simbólica de la estructura. Por otra parte, en no pocas de sus obras compactas, lo sinuoso y mórbido se relacionaba con el sentido curvilíneo grato a las concepciones tan difundidas por el «Art Nouveau». Vale la pena recordar que el culto de la línea, su ligereza y sutilidad, su fluidez y dinamismo, se aliaban en

el arte modernista con el uso de la ornamentación como función estructural y arquitectónica indisolublemente unida a la formación del significado simbólico. En lo esencial, la modificación introducida por Julio González consistió en asimilar no pocas concepciones de índole constructivista y mecanicista, en vez de las panteístas que alentaban en el modernismo.

No sería correcto tratar de aplicar de modo literal estos enriquecimientos, pero sería igualmente equivocado ignorar la necesaria presencia de los ingredientes predominantes en todos los aspectos de la actividad artística durante su época formativa. En cambio, sólo podemos dar un valor anecdótico al momento —1909— en el que trabajó con Paco Durrio.

El eje de la producción de González se establece, en definitiva, como una búsqueda de los caminos por los que el arte podía encontrar las fórmulas operativas y las soluciones formales capaces de unir las posibilidades del hacer manual y las exigencias y horizontes de la época mecánica. Si el máximo desarrollo del modernismo tuvo lugar entre 1895 y 1905 poco más o menos, ello quiere decir que en el centro de esa década estuvo situado su traslado a París y que contempló muy de cerca el brillante estallido modernista en Barcelona y el auge del «Art Nouveau» en París. Sin embargo, repitámoslo, la vena modernista no actuó en González como suministradora de soluciones concretas, sino como factor casi oculto que luego daría resultantes completamente modificadas y originales.

En definitiva, los estilos sobreviven así en la obra de quienes los modifican e incluso destruyen. Porque el modernismo, como reconocen hoy solventes sectores de la crítica, no fue una «anomalía» transicional entre la revolución industrial y la elaboración de las doctrinas racionalistas y funcionalistas del diseño (entendido en sentido amplio), sino una

corriente estilística de raíz barroca y simbólica, plenamente definida, con antecedentes propios perfectamente trazados en la historia y con características muy peculiares. Por tanto, reúne todas las condiciones que fundamentan un estilo desde una actitud cultural, desde una total concepción de la vida. En el mundo industrial, quiso llevar el recuerdo y los símbolos de la naturaleza a los ambientes y objetos de la existencia humana. De ahí surgieron unas soluciones formales e idiomáticas de tipo «compensatorio» y antimecanicista. Desde una situación idéntica, González forjó el lenguaje y los procesos de simbolización acordes con la era tecnológica, pero sin abandonar los ritos de la tradición artística.

Ahora nos parece indispensable considerar el factor modernista entre los que compusieron la «situación originaria de González, lo mismo que la problemática derivada de las tensiones entre el arte y la máquina, el artesanado y la industria. Sin embargo, el arte de Julio González fue asimilando otros plurales contenidos que explican la complejidad interior de una producción y de unos lenguajes siempre diáfanos. Desde la influencia de Joan, su hermano mayor, le llegó el influjo de la poética realista de la escuela de Barbizon, lo mismo que el impresionismo con espíritu realista le llegó a través de Degas. Esto inspira el contenido de buena parte de la primera producción dibujística y pictórica de Julio González, si le añadimos los ecos de Puvis de Chavannes y hasta las más distantes resonancias de la pintura y la escultura impresionistas. No obstante, desde su llegada a París, estuvo viviendo de cerca las intensas transformaciones del mundo artístico: el abandono del impresionismo, la decadencia del «Art Nouveau», la influencia de Cézanne y Picasso, «los Fauves», el cubismo, el constructivismo y el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo. Al lado de las rupturas culturales, las contradiccio-

nes procedentes de la revolución industrial y de la guerra, los traumatismos llegados desde la historia y los dramas íntimos.

Hasta 1927, aproximadamente, pudiera decirse que González, dentro de su mundo absorto y silencioso, había estado ahondando sus raíces en el pasado. Pero estas raíces nutrían su proyección hacia el futuro. La herencia artesana, el dibujo y la pintura, las esencias realistas que en el fondo no abandonaría nunca, sustentaron su asimilación de otras complejas influencias que eran, precisamente, las que estaban promoviendo las vanguardias.

Cuando González se dedicó abiertamente a la escultura (aunque realizara también numerosísimos dibujos que en rigor eran proyectos escultóricos), es muy significativo comprobar cuáles eran entonces sus contactos humanos, entre los que vemos aparecer los nombres de Dalí, Breton, Eluard, Tanguy, Miró y otros impulsores de la revolución surrealista. De otro lado, Magnelli y Torres-García personificaron su relación con la postura de tipo constructivista que le llevó a incorporarse en 1932 al movimiento «Cercle et Carré». Estas influencias dialécticas opuestas nos explican la peculiar polivalencia que se sintetiza en la obra de González y que le otorga una singularidad poética verdaderamente única en el arte moderno.

Desde el punto de vista de las actitudes culturales, convivían dos posturas contrapuestas ante el mundo técnico. El surrealismo, en cuanto apertura hacia lo interior en busca de una dimensión de libertad contra las imposiciones tecnificadas. Y el contructivismo como factor corrector en el ámbito del diseño y como núcleo elaborador de proyectos para la configuración del futuro. El primero aparecía como una repulsa implícita que comportaba al mismo tiempo cierta confianza en la metamorfosis humana, una transformación que debía gestarse en los

últimos abismos de la subjetividad, en lo subconsciente y hasta en lo anómalo. El segundo confiaba en una modificación llegada desde fuera, desde la forma de los objetos, la configuración de los ambientes y el predominio de la norma. De ahí que esas convivencias, al instalarse en Julio González como fundamento cultural de una poesía plástica, relegaran en él a segundo término el tema de la figuración y la «abstracción». Esta era para él una polémica marginal. En definitiva, del mismo modo que también asimiló algunos factores formales procedentes del cubismo y del purismo, su interés iba principalmente hacia lo que tuvieron de captación de las situaciones culturales, en el sentido en que podían hacerlo, es decir, como metáforas para la interpretación de las nuevas concepciones del espacio y del tiempo aportadas por la ciencia moderna.

Sin ser nunca un cronista de las situaciones históricas, González estuvo sensibilizado y despierto, no sólo para captarlas, sino para vivirlas como problema entrañable. Así sucedió cuando el solar de su tierra natal se vio ensangrentado por la guerra civil española. Entonces hizo una de las más hermosas esculturas del arte moderno: «La Montserrat», símbolo de supervivencia y símbolo también de que sus formulaciones idiomáticas no dependían de recetas superficiales sino de los recursos formales más aptos en cada caso para expresar y traducir su voluntad poética.

SU ESCULTURA

Julio González nació en Barcelona el año 1876. Murió en Francia, durante la ocupación alemana, el 27 de marzo de 1942.

Entre estas dos fechas se desarrolló su existencia, pero su vida solamente puede adquirir pleno sentido considerándola como parte de una tradición familiar que le precede y le continúa.

La historia comienza con una típica familia de artesanos barceloneses en la segunda mitad del siglo XIX. En la Rambla de Cataluña, junto al pasaje de la Concepción, estaba la «Metalistería Artística», taller de orfebres y forjadores, regentado por Concordio González, un artesano nacido en 1832.

Concordio tuvo cuatro hijos: Joan, Pilar, Lola y Julio. Falleció en 1896, a los sesenta y cuatro años de edad. Su muerte planteó el problema de la continuación del negocio, pues Joan, que entonces tenía veintiocho años, había recibido una educación fundamentalmente artística y carecía de la salud indispensable para hacer frente

al trabajo que representaba la continuación de la empresa. Julio ,el hermano menor, tenía entonces veinte años.

Joan, que había estudiado con Julio en la Escuela de Bellas Artes, se convirtió en el jefe del grupo familiar, influyendo decisivamente, sin duda, en la determinación de vender los talleres para trasladarse a París, determinación en la que debió pesar tanto su formación en los ambientes artísticos como su precaria salud y el latente conflicto entre el arte y la industria, condición fundamental en la Barcelona de la época.

Desde el primer momento, la vida de Julio debe ser considerada teniendo en cuenta la presencia de su hermano mayor. El carácter de Julio fue siempre retraído y humilde, casi estigmatizado por una excesiva modestia. Joan era su modelo, el ejemplo a seguir, el que tomaba las decisiones porque se había convertido en el guía de la familia. Era una relación de dependencia que en algunos momentos casi llegaría a ser enfermiza. Por otra parte, los González tenían profundamente arraigado el sentido de formar un grupo, casi un clan, característica que solamente acentuaba un modo de ser compartido con otras familias de pequeñas comunidades dedicadas al cultivo de la artesanía artística.

También es preciso considerar que Joan (conocido de sus contemporáneos y luego olvidado tras su temprana desaparición) era un artista brillante, lleno de facilidad que contrastaba con la lentitud y las dudas que atormentaron a Julio durante la mayor parte de su existencia.

La familia se trasladó a París en 1900. Diríase que la fecha tiene valor simbólico, situada justamente en el tránsito entre dos siglos. Joan era, en cierto modo, un ejemplo típico de la culminación del siglo XIX. Julio estaba llamado a ser uno de los artistas más lúcidos y premonitorios del XX. Del mis-

mo modo, el estilo de vida y el talante romántico de Joan, pese a la fuerte presencia del influjo de la Escuela de Barbizon en su pintura, pertenecían a la herencia de una tradición humana y artística completamente distinta a la de nuestra centuria.

Una vez en París, la familia tomó contacto con muchos de los amigos de Barcelona que, como ellos, estaban viviendo la aventura parisiense (Roig, Picasso, Hugué, Casanovas, Gargallo, Sabartés...) y otros como Maurice Raynal y Max Jacob.

Julio comenzó a exponer en el «Salón de los Independientes», siempre siguiendo los pasos de Joan. Entonces, Julio estaba trabajando en el campo del dibujo y la pintura.

La familia tenía que soportar no pocas dificultades económicas. Joan se iba debilitando paulatinamente, hasta caer decisivamente enfermo, lo que le hizo regresar a Barcelona, aprovechando la circunstancia de que su íntimo amigo Joaquín Torres-García le había encargado cuatro esculturas de ángeles en madera para la iglesia de San Agustín. Mientras tanto, Julio siguió trabajando en París, si bien estuvo una temporada en Bourgogne, en casa del abuelo de Edgar Varèse.

El 31 de marzo de 1908 Joan murió en Barcelona, cuando solamente tenía cuarenta años. Julio viajó inmediatamente, pero ya no podía hacer sino visitar la tumba de su hermano.

De regreso en París, tuvo que hacer frente a los problemas de supervivencia, pero sobre todo se vio forzado a superar el estado de postración y la sensación de desamparo en que le había sumido la muerte de Joan. Fue una época de soledad, de abatimiento y repliegue sobre sí mismo. Hay noticia de que en 1909 trabajó con Paco Durrio. En general, se había alejado de todos sus amigos. Pedía a su madre y a sus hermanas que regresaran a su lado, pues se hallaban en Barcelona, donde habían abierto un taller

de modistería. Su situación moral se vio agravada por fracasos sentimentales: otra soledad, solamente rota por la presencia de una hija, Roberta, que estaba en el campo donde se atendía a los cuidados de su crianza.

En vísperas de la Guerra Europea, la familia se reunió de nuevo en París. Cuando comenzó la contienda viajaron a España, pero en 1915 volvieron a estar juntos de nuevo.

Desde este instante, Julio debió asumir el papel y el espíritu de Joan, cuya fuerza vehemente atravesaría el muro de las generaciones y reaparecería en la fuerte y apasionada personalidad de Roberta, que estaba llamada a ser la continuadora y guardadora del legado de los González.

Como veremos, Julio González nunca se sintió desvinculado de su tierra. El catalán era el idioma familiar y hogareño, pero en su correspondencia alternaba el uso del francés con el de lengua vernácula. Conservando sus raíces, tenía una segunda patria. De ahí que quisiera sumarse al esfuerzo de guerra de los franceses y trabajar —entre 1916 y 1917— como obrero en las industrias Renault. El hecho tuvo extraordinaria importancia para su porvenir artístico, pues no sólo aprendió las técnicas de la soldadura autógena, sino que tomó contacto directo con el significado y el potencial de posibilidades formales existentes en el mundo nacido de la industrialización.

Durante los años que siguieron a la guerra, se fue ampliando el círculo de sus amistades, entre las que se encontraban no pocas personalidades de primera fila en el desarrollo del arte moderno, como Villon, Salmon, Despiau, Modigliani y Brancusi. Sin embargo, su vida seguía siendo retirada, discreta y solitaria. Aún no se había colmado el vacío que dejó en él la ausencia de Joan. Necesitaba encontrar la conciencia de su propia misión, el hallazgo de sus posibilidades. Aunque ya había realizado una producción importan-

te, hasta 1927-1930 no descubrió definitivamente, con los fundamentos de su lenguaje, la fuerza y la decisión, interiores que necesitaba para realizarse a sí mismo definitivamente. Participó en diversas exposiciones. En 1933, su nombre aparece en la sala de los «Cahiers d'Art.» de París, y en el Salón de Otoño de Madrid con el «Grupo de Arte Constructivo». En 1934 hizo una exposición individual en la «Galerie Percier» de París, bajo los auspicios de Maurice Raynal, participando también en otras exposiciones con Laurens, Picasso, Miró, Arp. etc. Hasta 1937 siguió exponiendo y aumentando sus contactos con las personalidades rectoras de los grupos constructivista y surrealista.

El año 1937 tuvo especial importancia por razones artísticas y familiares: hizo «la Montserrat» para el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París y contrajo matrimonio con su compañera Marie Thérèse. La familia trasladó su domicilio a Arcueil. Mientras tanto, Roberta conoció a Hans Hartung, con el que se casó en 1939.

Había conseguido la estabilidad. Pero la segunda Guerra Mundial arrastró al nuevo grupo familiar, que se vio forzado a trasladarse a un pueblecito llamado Les Bouyges, en Lot. Antes de que terminara 1939, Hartung —que había sido internado en septiembre— pudo pasar en diciembre al Norte de Africa para incorporarse a la Legión extranjera, reuniéndose por poco tiempo con los González en 1940, aprovechando el armisticio. En 1941, Julio y Marie Thérèse regresaron a París, mientras Hans y Roberta debieron quedarse con Pilar y Lola, en la zona libre, por la amenaza de la Gestapo.

Julio González murió, repentinamente, el 27 de marzo de 1942.

Esta es la escueta biografía de un hombre sencillo, sin más acontecimientos que los domésticos y los que afectaron a muchos millones de personas.

Su verdadera historia se desarrolló en el ámbito espiritual, en la intimidad de su vida interior, de sus afectos y del penoso hallazgo de la confianza en sus propias posibilidades. Los factores fundamentales fueron, como es fácil ver, la tradición artesana de su familia, el ejemplo de Joan, su trabajo, su hija y su esposa. Todo lo demás pertenece a las asimilaciones históricas y culturales, hacia las que estuvo intensamente sensibilizado, pero que sólo darían fruto tras largas maduraciones y dudas.

IDEARIO

Julio González fue siempre un hombre silencioso y humilde. Esto quiere decir que nunca hizo publicidad de sus opiniones y que apenas si se atrevió a defenderlas como propias. En una época en la que los artistas han utilizado habitualmente métodos netamente publicitarios, procurando por todos los procedimientos subrayar la singularidad de sus más o menos reales aportaciones, González enmudecía, pensaba y, en no pequeña medida, le dominaba una excesiva modestia casi lindante con los sentimientos de inferioridad. Correspondería a un análisis psicológico el estudio de su relación con Joan, el hermano mayor al que admiraba y quería sin límites. Pero también sería preciso tener en cuenta la extraña peculiaridad de sus relaciones con Pablo Picasso, amigo suyo de toda la vida y por el que siempre sintió una devoción sin reservas.

Sabemos que Julio González no sólo realizó esculturas de Picasso,

sino que le enseñó totalmente las técnicas de la escultura, en especial las del hierro. Esto sucedió sobre todo entre 1930 y 1932. Pues bien, Julio escribió hacia 1930 una serie de textos en los que exponía la totalidad del ideario escultórico correspondiente a su producción más madura, con observaciones claramente referentes a su situación personal, pero resulta asombroso comprobar que atribuía a su amigo puntos de vista que jamás fueron de Picasso y que, en cambio, sintentizaban perfectamente el contenido de su gran aportación a la escultura contemporánea. Hasta en el título quiso eliminarse a sí mismo: en el encabezamiento decía hablar de «Picasso escultor y las Catedrales».

Picasso nunca hubiera hablado del artista como alguien que «se siente solo, tiembla, teme, desconfía. ¡Busca!, pero su lucha se encontrará recompensada en su soledad.»

«En pocos años, encuentra lo que buscaba en las brumas de su inconsciente. Entonces crea, inventa formas, planos, oposiciones de planos, perspectivas distintas, formas en el espacio. Continúa pintando, pero sólo piensa en la escultura. Para él, cada color sólo es el medio de diferenciar un plano de otro, la luz de la sombra, las formas entre sí.»

«Con el fin de conferir a su obra el máximo de potencia y de belleza, quien hace una estatua está obligado a contar con el contorno exterior para conservar una masa bella. En el sentido de esta masa está lo que le hace concentrar su atención, su imaginación, su ciencia, de modo que se pueda conservar toda su fuerza. Así colaboran el arquitecto y el pintor en la escultura, suprimen, acusan, endulzan ciertas formas en beneficio de la masa. Por ejemplo, en la escultura tradicional una pierna está formada por un solo bloque, pero en la escultura que utiliza el **espacio** como material, esta misma pierna puede concebirse **vaciada,** dibujada

por un **trazo,** formando igualmente el todo en un solo bloque. En la escultura tradicional se tiene horror de los huecos o **vacíos.** La nueva forma de escultura los utilizará al máximo, habiéndose convertido en materiales indispensables.»

«Se puede objetar que esta escultura dibujada en el espacio está limitada en sus posibilidades. Como en la tradicional, sus medios de expresión son igualmente amplios, aunque distintos. El escultor de Oceanía que sólo disponía de un tronco de árbol para tallar su totem, se veía obligado a pegarle los brazos al cuerpo, lo que originaba su fuerza y su belleza. Con medios rudimentarios conseguía expresarse plenamente. Del mismo modo, el artista negro hacía las piernas demasiado cortas a su fetiche sentado, pues el tronco de árbol no le permitía otra cosa. Nosotros, los civilizados, que lo aislamos todo del bloque, ¿qué es lo que más admiramos en un torso, sino el propio tronco del árbol?»

En estas frases vemos expresada una de las ideas centrales de Julio González: la utilización del espacio como material escultórico, cuya realización se concreta mediante el «dibujo en el espacio».

Otro aspecto esencial reside en el procedimiento para acceder de lo representado a la significación.

«Una estatua de mujer puede ser simplemente **una** mujer, es una representación de la naturaleza que puede verse desde todos los lados. Pero si en una determinada actitud tiene en la mano una rama de olivo, ya no es una mujer, se ha convertido en el símbolo de la paz. Convertida en símbolo, no le déis la vuelta, porque al no verse el atributo ha vuelto a ser una mujer. Entonces, este arte que se creía perfecto ya no lo es, puesto que se trata de representar una idea abstracta, a causa de la plenitud de su materia. Sólo algunas líneas o planos

pueden dar importancia al atributo. Esas líneas esenciales proyectadas en el espacio en beneficio del símbolo, le conferirá el máximo de eficacia, su entera realidad.»

Esta frase expresa el sistema mediante el cual Julio González instalaba su arte en el terreno de las significaciones simbólicas, en cuanto objetos materiales cuyo significado brota de un acuerdo establecido a nivel social. Lo denotado, el lenguaje básico, es la materialidad de la escultura, su entidad como objeto constituido principalmente, en lo producido a partir de 1927-30, por el hierro y el espacio.

Es interesante subrayar que las citas antecedentes son **inéditas** y que nos han sido gentilmente facilitadas por Roberta González, con quien el autor tiene contraídas no pocas deudas de gratitud.

En el catálogo de la exposición de obras de Julio González exhibidas en la «Galerie de France», de París, en 1959, fueron dados a conocer otros fragmentos.

«Proyectar y dibujar en el espacio con ayuda de nuevos medios, aprovechar este espacio y construir con él como si se tratara de un material adquirido de nuevo, tal es toda mi tentativa.»

«La importancia del problema a resolver aquí no es sólo el obtener una obra armoniosa, un conjunto perfectamente equilibrado; no, sino obtener ese resultado por la unión de la materia y del espacio, por la unión de las formas reales con las formas imaginadas y sugeridas por puntos establecidos, o bien por perforaciones. Esas formas deben estar confundidas y vueltas indivisibles unas de otras como lo son entre sí el cuerpo y el espíritu.»

«En la inquietud de la noche las estrellas parecen indicarnos puntos de esperanza en el cielo. Esta flecha inmóvil nos indica igualmente un número

sin fin. Estos **puntos** en el infinito han sido los precursores de este nuevo arte: **dibujar en el espacio.**»

Como puede verse, los párrafos aquí entresacados se refieren a sus propias concepciones escultóricas. El hecho de que quisiera darles carácter anónimo, o bien que las presentara como ideas ajenas, sólo puede ser interpretado como un gesto inspirado por una modestia, más que excesiva, lindante con lo enfermizo.

Por otra parte, estas declaraciones de principio definen la más importante aportación de Julio González a la escultura contemporánea, pero no explican las nociones estéticas de **toda** su producción, ya que el conjunto de su obra se caracteriza por la diversidad e incluso la simultaneidad de distintos puntos de vista.

OBRA

Si la culminación del proceso artístico de Julio González fue esencialmente una progresiva conquista de la libertad creadora, ello quiere decir que su existencia de artista estuvo constantemente marcada por las dudas y las vacilaciones. Por otra parte, su producción estuvo constantemente afectada por los acontecimientos familiares, como lo demuestra el período de abatimiento que siguió a la muerte de Joan y la poderosa influencia que ejerció sobre él.

Para un hombre tan humilde y honesto —e incluso atormentado por la inseguridad—, los ejemplos que veía en torno suyo más bien frenaron que estimularon su producción. Durante años se creyó incapaz de parangonarse o de competir con tan brillantes y agresivas personalidades, incluyendo, naturalmente, a los que tenía más próximos: su hermano Joan, tan firme en sus propias convicciones, y el siempre deslumbrante y avasallador Pablo Picasso. Poco después de

1904, conoció a Brancusi. Modigliani ya había resuelto en 1910 su estilización y sintetismo escultóricos. El «manifiesto realista» de Gabo y Pevsner, declaración programática del contructivismo, se publicó en 1920. El «sistema dinámico-constructivo de fuerzas» de Moholy-Nagy y Kemèny era de 1922. En 1925 irrumpió el surrealismo. Este resumido escalonamiento de fechas, nos sitúa ante el año 1927, el momento en el que Julio González comenzó a dar los frutos de sus lentas asimilaciones y de la libertad interior lograda con tanto sufrimiento. Luego, en 1932, el solitario acompañó a Torres-García en el grupo «Cercle et Carré» y se adhirió en 1934 al movimiento «Abstraction-Création». Entonces ya podía salir de su encierro para dar a la historia del arte los mensajes y soluciones que había venido madurando.

En líneas generales —dando a estas clasificaciones el limitado valor que pueden tener—, su obra puede dividirse en varios períodos. El primero comenzaría con el paso del siglo XIX al XX, terminando con el comienzo de la Guerra Europea. El segundo duraría hasta 1927. El tercero, hasta su muerte en 1942, teniendo en cuenta la importancia de los contactos de grupo establecidos en 1934.

Hasta ahora, se ha destacado con frecuencia el influjo de Degas y Puvis de Chavannes. Se ha puesto menos énfasis al evocar la influencia de los dibujos de Maillol. Sin embargo, el factor verdaderamente esencial en el primer González, el que quiso ser dibujante y pintor, fue Joan, y a través suyo los artistas y corrientes que influyeron en él. La razón de este silencio no se debe a ninguna falta de perspicacia por parte de nadie, sino al hecho de que las obras de Joan habían permanecido en el olvido hasta su exhumación en París el año 1965, ya que quedaba muy lejos la retrospectiva que le dedicó treinta y nueve años antes el «Salón de los Independientes». Hoy sabemos que la influencia de Joan no sólo es-

taba justificada por el hecho de ser el hermano mayor y dotado de una fuerte personalidad, sino también porque era, sin lugar a dudas, un artista importante al que sólo la muerte y diversas circunstancias posteriores que no vienen al caso, pudieron arrebatarle la merecida nombradía.

Con anterioridad a 1927, hay una interesante serie de obras de González en las que se aprecia, en tono menor, la presencia de la cultura impresionista tal como la vemos aparecer en las esculturas de Rodin, Bourdelle y Medardo Rosso, o en las producciones escultóricas de pintores como Degas, Renoir o Matisse. El clima sensual y dramático, las formas móviles y sinuosas ponen de relieve que sus nociones dominantes en esos momentos estaban reflejando ciertos aspectos característicos del «Art Nouveau». Por otra parte, los trabajos de orfebrería' y joyería que hizo entonces mantuvieron sus conexiones con la tradición artesana que contribuía a mantenerle relacionado con el antecedente modernista. El intervalo de la Guerra Europea le familiarizó con nuevas técnicas para el trabajo de los metales, lo que le permitiría desarrollar más tarde la serie de obras realizadas en el espíritu neocubista y purista.

Si la «Cabeza de Lola» (su hermana), existente en el museo de Arte Moderno de París y realizada hacia 1914-20, se inscribe en una aplicación dulcificada de la estética que mezclaba elementos del impresionismo y del modernismo, el grupo con campesinas ejecutado entre 1930-32 en plancha de hierro, aplica nociones estilizadas procedentes de la experiencia purista. En cambio, la recia «Cabeza de Joan», también hecha con planchas de hierro soldado sobre las mismas fechas, pone al descubierto una clara superación de la influencia cubista y la indudable formulación de un lenguaje inconfundiblemente personal. De 1930 es la «Cabeza en hierro pulido», existente en una colección particular de

París, donde el sintetismo formal y el mayor refinamiento de la realización conviven con cierto aire entre enigmático y humorístico.

A partir de estos momentos, en el último período, parece evidente que el estudio de las obras exige utilizar con suma prudencia el orden cronológico. En el período más intensamente creativo de su vida, Julio González simultaneó modalidades distintas que en rigor respondían a la necesidad de expresar aspectos distintos de su mundo poético. Esto se aprecia tanto en las esculturas como en las pinturas y en los numerosos dibujos. De otra parte, la disyuntiva entre lo figurativo y lo no figurativo carecía totalmente de sentido para él. Lo importante eran las distintas gradaciones de acercamiento a los datos inmediatamente reconocibles, según el tipo de imagen que construía, así como el diálogo y la interacción entre los materiales utilizados, el metal y el espacio.

Vale la pena llamar la atención sobre la copiosa serie de dibujos que, además de ser el desbordamiento de su imaginación proyectando esculturas que sólo podría realizar en la cantidad limitada que le permitirían el tiempo y las posibilidades prácticas, eran verdaderas obras autónomas, completas, autosuficientes. Muchos de estos dibujos eran ejecutados en color, constituyendo un arte pictórico que ampliaba de modo original sus medios expresivos. No obstante, también poseen un valor inapreciable para extender el campo de interpretación y entendimiento de su poética escultórica.

Las directrices fundamentales de su plural concepción de la escultura, incluyen, naturalmente, las obras lineales más estrictamente explicativas de su «dibujo en el espacio». Con ellas conviven otras de simple concepción, de estructuras y planos esquemáticos, en los que se percibe la inspiración mecanicista. En otros casos, extremaba la simplificación,

llevando hasta sus últimos límites un proceso de síntesis. Hay otra serie en la que aparecen simultáneamente sugerencias heterogéneas, estableciéndose metáforas e insinuadas metamorfosis, construcciones y ecos figurativos que establecen un modo de hacer perteneciente a la dimensión de libertad y a las aperturas procedentes del surrealismo, pero aplicadas de modo personal. Por último, la línea figurativa proclama igualmente una maestría que hallaría su culminación en obras como el «Torso» del Museo de Arte Moderno de Nueva York o «La Montserrat» del Stedelijk Museum de Amsterdan.

Si la cronología tiene un valor relativo, la determinación de los eventuales «estilos» tampoco ayuda demasiado para penetrar en el universo poético de González. Los datos del mundo exterior sólo eran para él un punto de partida, pero la clave siempre residía en el diálogo entre el objeto —referencial o realizado— y la conciencia. Los materiales eran apoyos puestos al servicio de una traducción para hacer accesible aquel diálogo. Entonces, su tarea se asemejaba a la del traductor que busca palabras, denominaciones, para descubrir la equivalencia de algo ya existente trasladándolo a un contexto distinto. Si eligió este oficio de «traductor» fue precisamente porque era fundamentalmente humilde y no le interesaba demasiado la actitud del «artista» que pretende suplantar el poder creador de la divinidad. La «obra» parecía ser para él algo que ya estaba hecho y que sólo era preciso descubrirlo, dándole forma y relacionándolo con el mundo circundante y con las conciencias ajenas. La constitución del objeto no era el fin: era el comienzo de una nueva existencia independiente.

Traducciones y denominaciones se sumaban y acoplaban, se constituían materialmente para representar una idea, una noción abstracta mediatamente obtenida de la realidad. Nos encontramos, pues, en

el terreno de los símbolos. Estos objetos materiales que encarnan nociones abstractas, tienen en el hierro —y, excepcionalmente, durante su período maduro, en otros materiales— su significado primario, su denotación, correspondiente a un código básicamente operativo. Sin embargo, su producción no tiene un solo aspecto, ya que hizo convivir distintos sistemas, diversos lenguajes, que totalizan una obra plural.

Es cierto que su aportación más original a la escultura moderna fue el «dibujo en el espacio», pero este hallazgo tuvo complejos orígenes que nos obligan a considerar su producción desde los primeros momentos de su vida artística. Ahí es, precisamente, donde aparece la presencia del «Art Nouveau», cuyo sentido de la forma, unido al virtuosismo artesanal, encarnaba un predominio de la línea y una intersección entre los métodos puramente manuales y ciertas técnicas de tipo industrial. Del mismo modo, tales soluciones, teniendo a la vez carácter descriptivo y simbólico, estaban puestas al servicio de la evocación del mundo natural. La diferencia entre estas nociones y las conseguidas por González, residía en el alejamiento del sentido ornamental propio del «Art Nouveau», que González sustituyó por la estricta búsqueda de denominaciones y equivalencias, fueran o no figurativas.

Obras como el retrato de su hermana Lola en cobre repujado, hecho aproximadamente entre 1914 y 1920 (coincidiendo con otros trabajos, muchos de ellos para ser realizados definitivamente con fundiciones), expresan el momento de más directa influencia de la escultura impresionista y modernista. En este período, el más duro de su vida, hizo dibujos, pinturas y trabajos de artesanía artística, gravitando sobre él, como ya hemos indicado, aparte la influencia de Joan, las de Degas, Despiau, Puvis de Chavannes y otras afines existentes en los círculos que había conocido.

Mientras tanto, había transcurrido su etapa como obrero en la Renault, la Guerra Europea, la experiencia cubista y la aparición del purismo iniciado por Ozenfant y Jeanneret en 1918 y difundido entre 1920 y 1925. Hacia finales de esta época, hizo las «Dos campesinas» en plancha de hierro y otras producciones similares probablemente anteriores.

Simultáneamente, sobre 1930, había hecho una serie de cabezas que ya eran una completa asimilación personal de las experiencias del cubismo y el purismo. La «Cabeza de Joan» y otra en hierro pulido, representan la verdadera iniciación de uno de sus lenguajes más peculiares. No obstante, sus trabajos de esta época en piedra compacta y otros para vaciados en fundición, constituyen un grupo aislado que se inicia seguramente poco después de 1932 y se prolonga con obras como «El encapuchado» y «El religioso», hechas hacia el final de su vida, pudiendo decirse lo mismo del «Torso» de 1936 que se conserva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Dentro de las más conseguidas producciones hechas durante este último período, es posible aislar dos caminos principales.

El primero arranca de obras como «La Cabeza de Joan», encarnando la síntesis de lo que asimiló procedente del cubismo y del constructivismo, alcanzando un tipo original de representación en el que intervenían elementos de lenguaje de tipo mecanicista. «La Cabeza llamada El Túnel» y «Los enamorados», ambas de 1933-34, aproximadamente, son posiblemente su cúspide.

El segundo camino es el que tiene su origen indirecto y lejano en el modernismo, convirtiendo en líneas de fuerza, en «dibujo en el espacio», la ornamentación y el simbolismo modernistas. Trabajos como el «Don Quijote» de 1930 existente en el Museo de Arte Moderno de París, anuncian ya los elementos básicos del dibujo espacial, que en otros

trabajos («Mujer peinándose», del Museo de Arte Modernos de París) plantean, con la inserción de planos, una más compleja y expresiva organización del espacio.

Sumando ambos caminos y uniendo las distintas corrientes artístico-culturales, el proceso del «dibujo en el espacio» desembocó en un modo magistral de elaborar metáforas enriquecidas por la herencia surrealista. Tal es el caso de los «Hombres cactus». Por último, sus versiones de «La Montserrat» ejemplifican, más que un retorno al realismo (pues los «Hombres cactus» son posteriores) un modo inevitable de traducir su sensibilitación hacia la historia. «La Montserrat» del Stedelijk Museum de Amsterdam y la «Máscara de Montserrat gritando» del Museo de Arte Moderno de París, por ejemplo, son dos modos de materializar una reacción humana, entrañable, ante la guerra civil española, sus padecimientos y sus esperanzas.

En rigor, la obra tan diversa de Julio González tiene un profundo carácter unitario, en el que los significados rebasan lo visto y lo percibido, de modo que cada denominación es el símbolo y la materialidad de una idea poética.

Cuando murió, el 27 de marzo de 1942, quedaron inacabadas una figura con distante referencia figurativa y una dramática cabeza realista, preparatoria para una nueva versión de «La Montserrat».

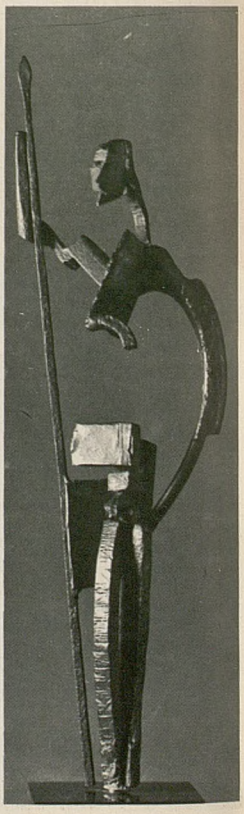
Cabeza de mujer llorando.
Acuarela y pluma. 1941.

Dos campesinas.
1930-32, aprox.
Hierro.

Máscara de Montserrat gritando.
1936.
Hierro.

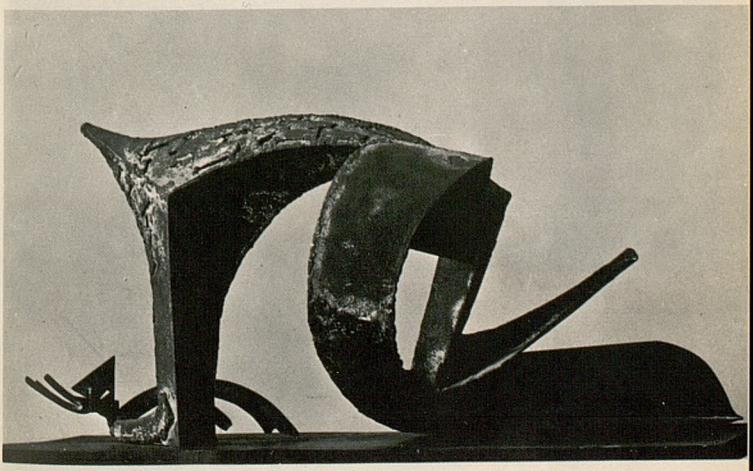
Desnudo acostado.
Pastel.
1918, aprox.

Torso.
1935-36, aprox.
Hierro.

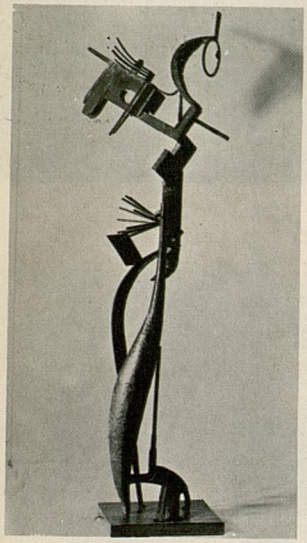


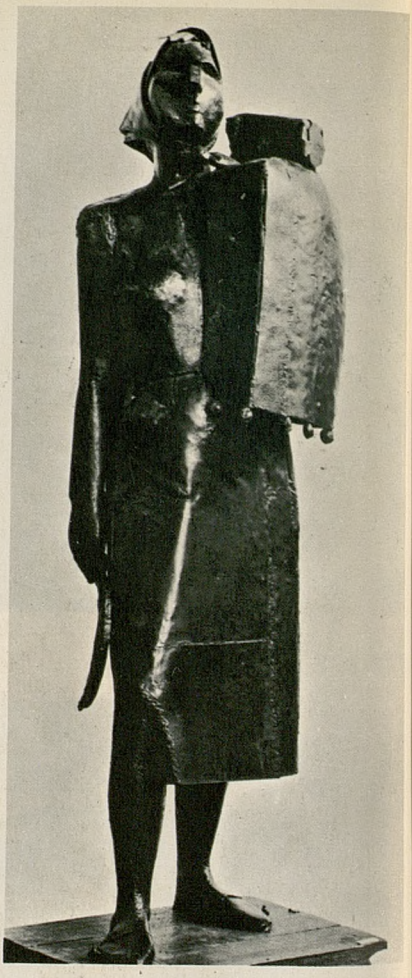
Don Quijote.
1930, aprox.
Hierro.

Gran personaje alargado.
1934, aprox. Hierro.



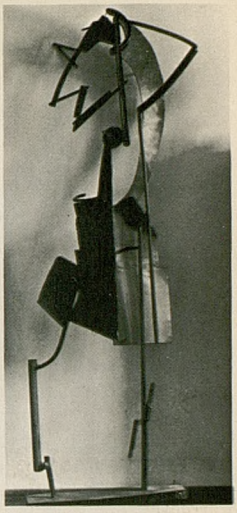
Mujer del espejo.
1936-37, aprox.
Hierro.

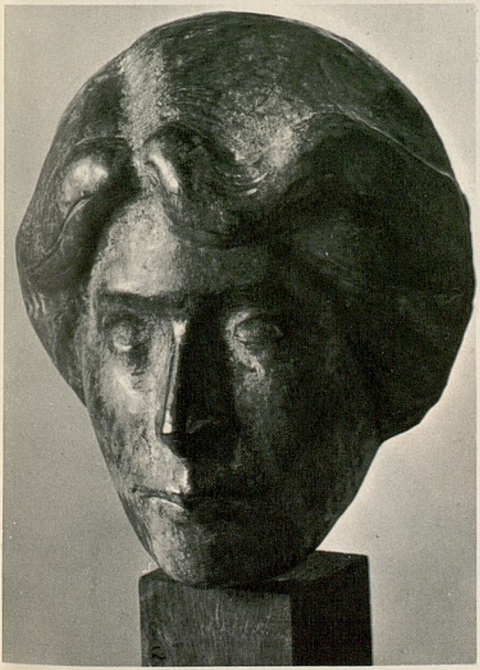




La Montserrat.
1936-37.
Hierro.

Mujer peinándose
1930-33, aprox.
Hierro.



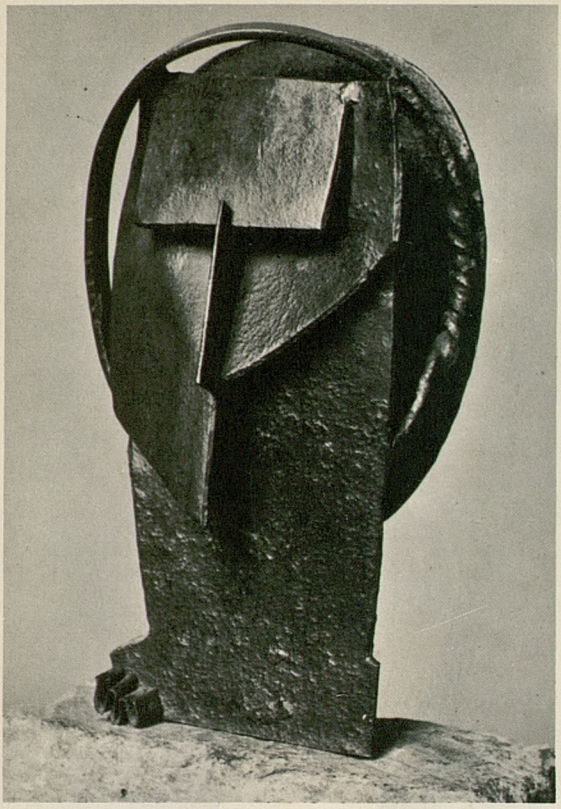


Cabeza de Lola,
hermana del artista.
1914-20, aprox.
Cobre repujado.

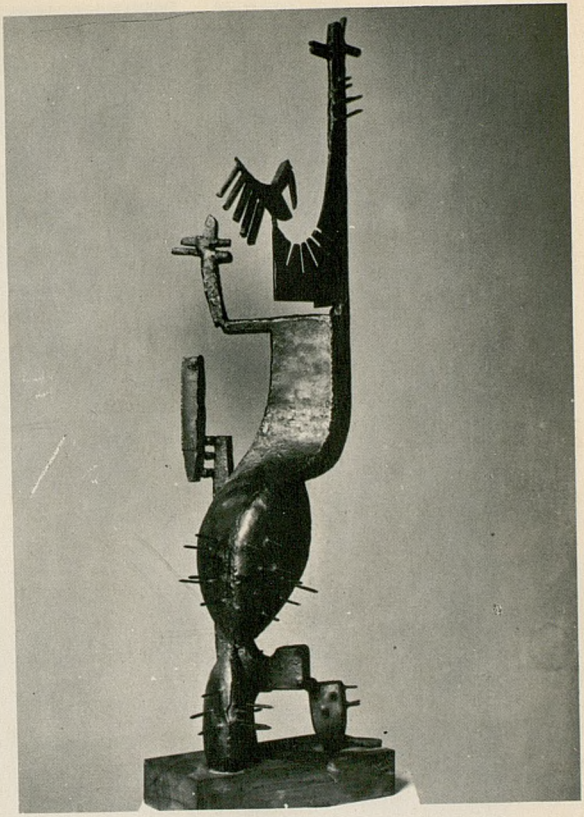
Personaje erguido, amarillo y blanco.
Papeles pegados, pluma y lápiz.
1937.

Cabeza en blanco, naranja
y amarillo.
Papeles pegados y pluma.
1937.

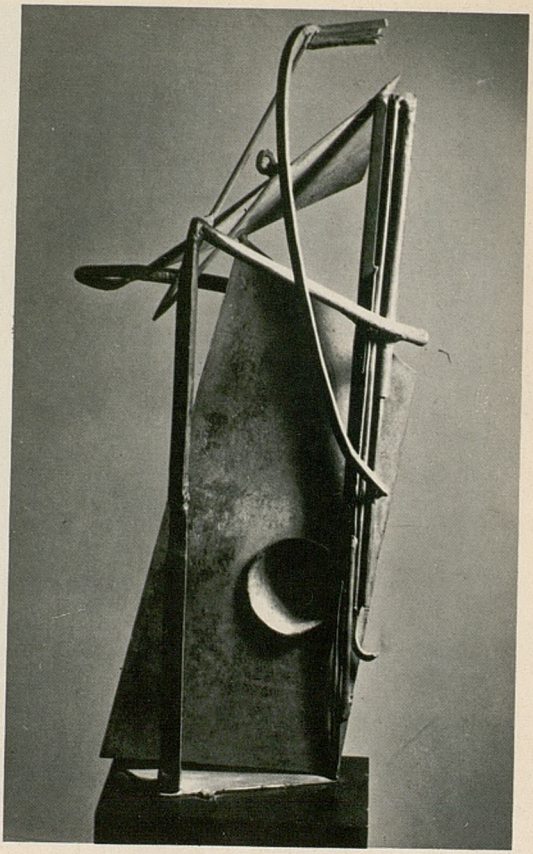

1937
21-3



Cabeza de Joan.
1930, aprox.
Hierro.



Hombre-Cactus núm. 2.
1939-40, aprox.

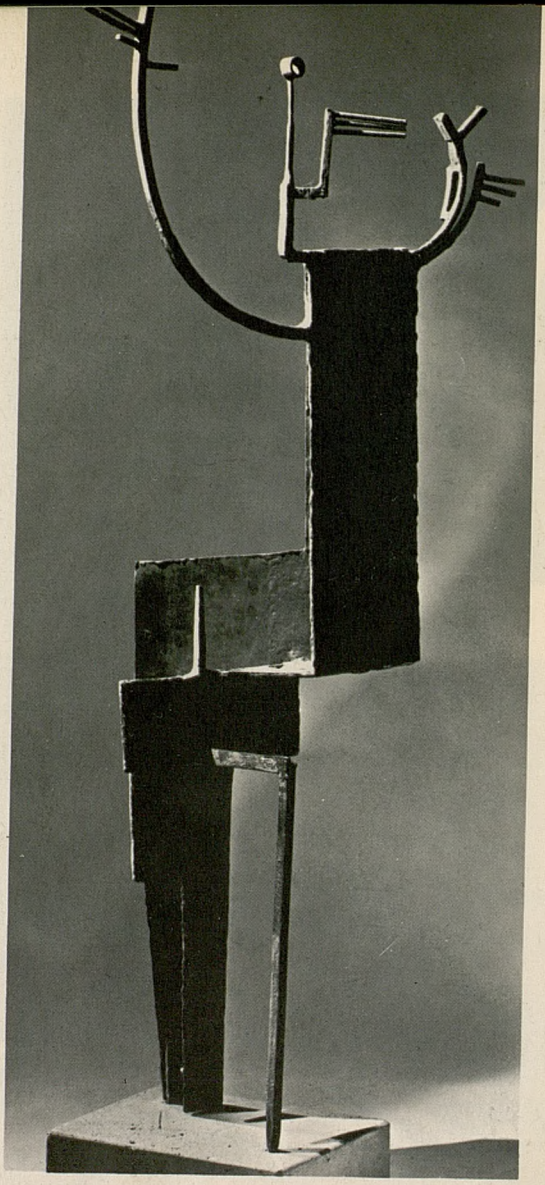


El beso.
1930-34, aprox.
Hierro.

Personaje sobre fondo color ladrillo.

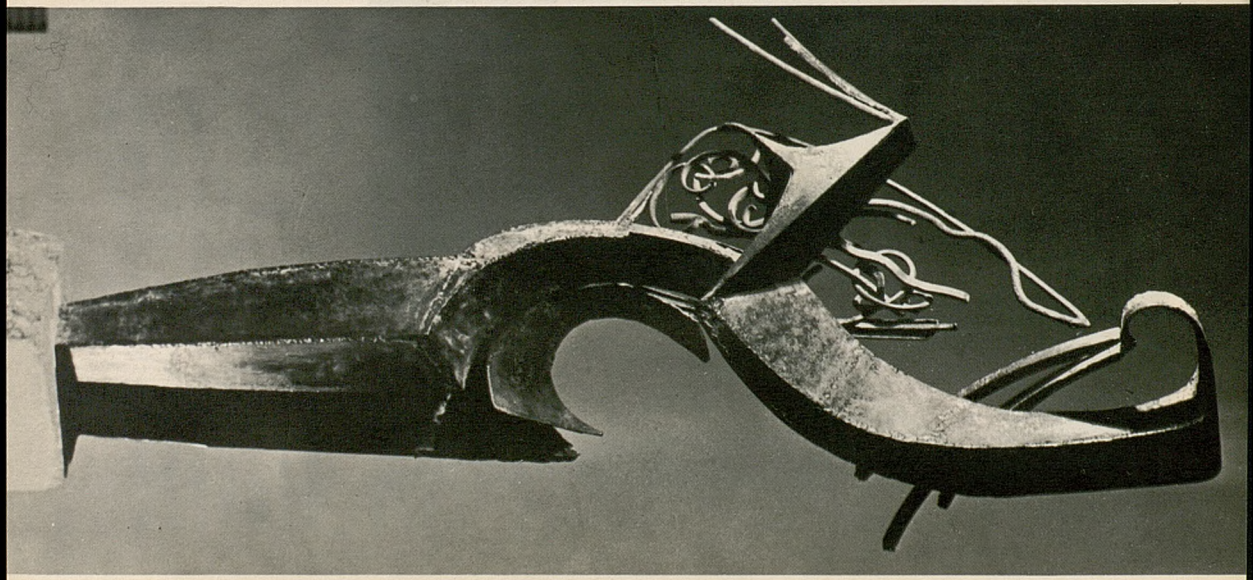
Acuarela y pluma.
1941.

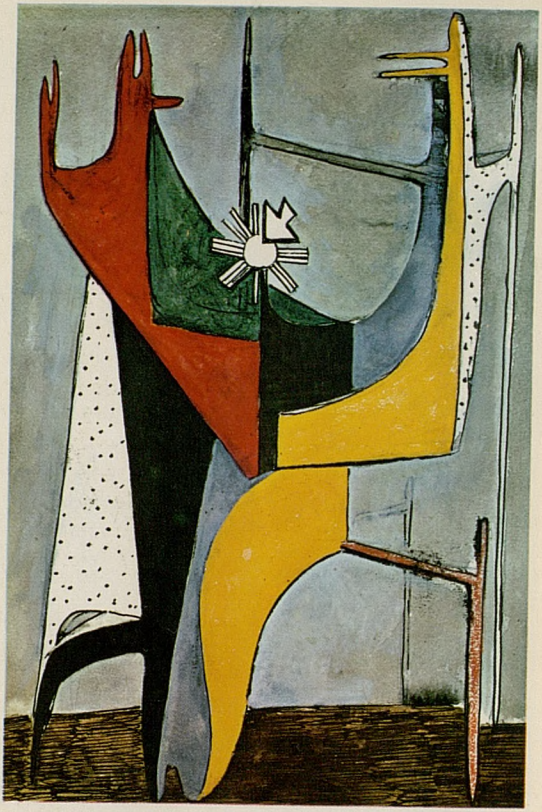
La vajilla.
1906-12, aprox.
Colección particular París.
Lápiz, acuarela y pastel.



Dafní, 1937, aprox. Hierro.

Mujer peinándose.
1936.
Hierro.





Personaje extraordinario.
Acuarela, pluma y lápices de colores.
1941, aprox.

HERENCIA

El legado de Julio González constituye hoy una de las más preciadas aportaciones del arte español a la cultura artística de los tiempos modernos. Nuestros adjetivos poco añadirían a la suma de reconocimientos que le ha dedicado la crítica universal, antes y después de que su nombre se instalara definitivamente en el censo privilegiado de los forjadores de la modernidad.

En 1934, Maurice Raynal dijo: «González podría ser llamado el plástico del vacío.»

En 1952, Jean Cassou escribió: «Julio González debe ser considerado como uno de los maestros de su tiempo y uno de los precursores del nuestro.»

En 1956, A. C. Ritchie afirmaba: «Esto es lo que debe a España el arte del siglo XX: la proteica imaginación de Picasso; el refinamiento y la probidad intelectual de Gris; el humor y la fantasía de Miró; la dignidad, la grandeza y la nobleza espiritual de González.»

Por las mismas fechas, Marcel Brion subrayaba «el amor al material, la docilidad y la humildad de un admirable artesanado, una voluntad plástica dirigiendo la imaginación y la fantasía», como los «caracteres principales de este artista».

Según Gaya Nuño —1957—, utilizó «libertades cubistas para llegar a lo abstracto».

En 1958, Werner Hofman recordaba cómo logró González, «contradiciendo todas las leyes de composición armónica, constituir conjuntos coherentes, aunque llenos de disonancias, dotados de férrea monumentalidad».

Para Hilton Kramer —1961—, «sus innovaciones y aperturas le dan un puesto excepcional en la historia del arte».

La lista sería inagotable, tan extensa como la bibliografía de quienes han estudiado la escultura contemporánea. Con Picasso, Gris y Miró, Julio González figura entre los españoles que han dado más caminos y más significativas realizaciones al arte de nuestro tiempo. Es la frontera, el punto de referencia, entre un «antes» y un «después» en el arte escultórico.

Si, como esperamos, estamos en vísperas de la llegada de obras de Julio González para el patrimonio museístico del pueblo español, esta mínima publicación sólo puede ser un pequeño anticipo. En todos los niveles —el de los estudios y el de la popularidad— seguimos estando en deuda con este español de dimensión universal. Pronto se remediará, creemos. Pero al mismo tiempo, también será llegado el instante de agradecer a su hija, Roberta González, su generosidad y su dedicación de toda una vida.

RESUMEN BIBLIOGRAFICO

Por orden cronológico:

CAROLA GIEDION-WELCKER: **Modern Plastic Art.** Zurich, 1937.

LEON DEGAND: **Julio González (1876-re: Julio González.** Juin. París, 6 octubre 1946.

JEAN CASSOU: **Julio González. Cahiers d'Art. n.º 22.** París, 1947.

LEON DEGAND: Julio González (1876-1942). Art d'aujourd'hui, n.º 6, enero 1950.

JEAN CASSOU: **Julio González.** Catálogo de la exposición en el «Musée d'Art Moderne». París ,1952.

ANDREW C. RITCHIE: **Sculpture of the Twentieth Century.** The Museum of Modern Art. Nueva York, 1952.

ALEXANDRE KLERX: **Julio González, ouvrier du fer.** Beaux Arts. Bruselas, 15 febrero 1952.

ANDREW C. RITCHIE: **Sculpture of the Twentieth Century.** Catálogo de las exposiciones en el «Philadelphia Museum of Art». «Art Institute de Chicago» y «Museum of Modern Art», de Nueva York. 1952.

PIERRE COURTHION: **González au Musée d'Art Moderne.** XXéme. siècle, n.º 91. París, 7 febrero 1952.

CHARLES ESTIENNE: **Un grand sculpteur: González.** L'Observateur, n.º 91. París, 7 febrero 1952.

ALFRED H. BARR JR.: **Master of Modern Art.** The Museum of Modern Art. Nueva York, 1954.

R. V. GINDERTAEL: **Julio González.** Beaux Arts. Bruselas, 20 mayo 1955.

CAROLA GIEDION-WELCKER: **Contemporary Sculpture.** Nueva York y Stuttgart. 1955.

ALEJANDRO CIRICI PELLICER: **Estudio sobre el arte del siglo XX.** En la «Historia del Arte Español», de Fernando Jiménez Placer. Barcelona, 1955.

P. SEYLAZ: **Julio González.** Catálogo de la retrospectiva en el «Musée des Beaux-Arts» de la Chaux-de-Fonds (Société des Amis des Arts). Agosto-septiembre 1955.

JUAN EDUARDO CIRLOT: **Julio González.** Goya, n.º 4. Madrid, enero 1955.

R. V. GINDERTAEL: **González.** Cimaise, n.º 78. París. 1956.

DAVID SMITH: **Julio González.** «Art News». Febrero 1956.

LEO STEINBERG: **Julio González.** Arts. París, marzo 1956.

LEON DEGAND: **González.** Europäische Bildhauer. Amsterdam, 1956.

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO: **Escultura española contemporánea.** Madrid, 1957.

ALEXANDRE CIRICI-PELLICER: **L'Escultura catalana.** Palma de Mallorca, 1957.

WERNER SCHMALENBACH: **Julio González.** Introducción al catálogo en la Kestner Gesselschaft de Hannover, Museum Haus Lange de Krefeld, Museum an Ostwall de Dortmund y Stadt Museum de Leverkusen. Hannover, 1958.

MICHEL SEUPHOR: **La Sculpture de ce siècle.** Neuchatel. 1959.

WERNER HOFMANN: **Die Plastik des 20 Jahrhunderts.** Frankfurt am Main, 1958. Edición española, Barcelona. 1960.

LAWRENCE ALLOWAY: **Iron Sculpture.** Londres, 1960.

HILTON KRAMER: **González in Perspective.** Galerie Chalette. Nueva York ,octubre-noviembre 1961.

VICENTE AGUILERA CERNI: **Julio González.** Roma, 1962.

HERBERT READ: **A Concise History of Modern Sculpture.** Londres, 1964. Edición española. Barcelona, 1966.

JEAN CASSOU: **Julio González.** Catálogo de la XXXII «Biennale di Venezia». 1964

VICENTE AGUILERA CERNI: **Julio González.** L'Europa Letteraria nº 30-32. Roma, junio-septiembre 1964.

PIERRE DESCARGUES: **Joan González, Julio González, Roberta González.** Catálogo de la exposición «Peintures et Dessins inédits». Galerie de France. París, 1965.

VICENTE AGUILERA CERNI: **Panorama del nuevo arte español.** Madrid, 1966.

CARLOS AREAN, PIERRE DESCARGUES, MAURICIO RAYNAL, CHARLES ESTIENNE: **Joan González, Julio González, Roberta González.** Catálogo de las exposiciones en el Ateneo de Madrid y en el Pa-

lau de la Virreina de Barcelona. Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid, 1968. (Las producciones «Dos campesinas» y «Mujer lavándose», atribuidas en este catálogo a Joan González, son de Julio González).

JOSEPHINE WITHERS, MYRIAM PREVOT-DOUATTE y GILDO CAPUTO, JEAN CASSOU, P. SEYLAZ, ANDREW CANDUFF RITCHIE. WERNER SCHMALENBACH, ALONSO ROIG, CARLOS-ANTONIO DE AREAN, HILTON KRAMER. M. N. PRADEL, ROBERTA GONZALEZ, HANS HARTUNG: **Julio González: les matériaux de son expressión.** Catálogo de las exposiciones en la «Saidenberg Gallery», de Nueva York; «Museo de Bellas Artes» y «Estudio Actual», de Caracas; «Galerie de Montréal», en Montreal; «Gimper et Hanover Galerie», de Zurich; «Gimpel & Sons Ltd», de Londres; «Folkwang Museum», de Essen; «Louisiana Museum» (Dinamarca) y «Galerie de France», de París. París, 1969.

VICENTE AGUILERA CERNI: **Julio González: itinerario de una dinastía.** Edición gran formato y en cuatro idiomas. Barcelona, 1971.

NOTA MUSEOGRAFICA

Esta referencia se limita exclusivamente a las principales colecciones públicas y museos.

ALEMANIA: National Galerie (Berlín), Wallraf Richartz Museum (Colonia), Museum am Ostwall (Dortmund), Hamburger Kunsthalle (Hamburgo), Niedersächsische Landesgalerie (Hannover), Städtische Kunsthalle (Mannheim).

CANADA: Museum of Fine Arts (Montreal).

HOLANDA: Stedelijk Museum (Amsterdam), Rijkmuseum Kröller Müller (Otterlo).

ITALIA: Galleria Nazionale d'Arte Moderno (Roma).

SUECIA: Moderna Museet (Estocolmo).

U. S. A.: Museum of Modern Art (Nueva York), Salomon Guggenheim Foundation (Nueva York) Munson Williams Proctor Institute (Utica).

FRANCIA: Musée National d'Art Moderne (París). Este último Museo posee sesenta y seis obras escultóricas, nueve pinturas, ciento cinco dibujos y veintiún objetos de artesanía artística.

REFERENCIA DE LAS REPRODUCCIONES

El retrato de Julio González pertenece al archivo fotográfico de Roberta González.

Las reproducciones números 1 y 4 son del fotógrafo Henri Guilbaud, París. Son de la «Galerie de France» los números 2 y 13. Los números 5 y 10 son de E. Janet-Lecaisne, París. La número 7 es de Herdeg, París. La número 12 es de François Walch, París, de quien también son las de color.

INDICE

Esta monografía sobre la vida y la obra del escultor Julio González, se acabó de imprimir en Madrid, en los talleres de Artes Gráficas Alonso, el 23 de octubre de 1971.

JULIO
GONZALE

[illegible]