



Personnage aux formes blanches (Personajee de formas blancas, 1937
Lápiz, pluma, tinta, pastel y collage sobre papel Canson ocre , 32,7 x 25 cm



Julio González

en la colección del IVAM

IVAM
GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I ESPORT

Patrocina



CORTS VALENCIANES

INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN

18 FEBRERO

Guillem de Castro, 118 - 46003 Valencia
Tel. 96 386 30 00 - Fax 96 392 10 94 - E-mail: ivam@ivam.es

<http://www.ivam.es>

De martes a domingo de 10 a 20 horas
Domingo, día del Museo, entrada gratuita
Lunes cerrado



COMUNIDAD SEDE



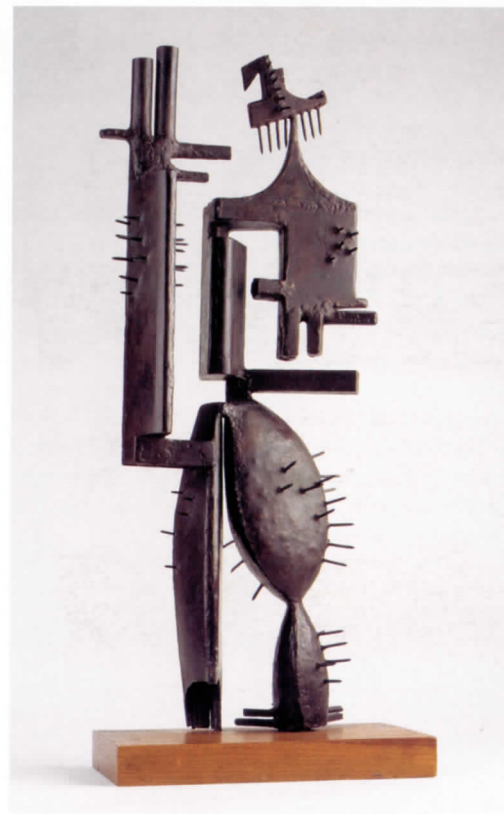
VALENCIA
32nd AMERICA'S
CUP

JULIO GONZÁLEZ. LA COLECCIÓN DEL IVAM

Julio González (Barcelona, 1876 - París, 1942), es uno de los principales escultores del siglo XX. Su obra, no muy numerosa, está distribuida entre los mayores museos de arte moderno: destacan las colecciones del Musée National d'Art Moderne (París), del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), y del Museum of Modern Art de Nueva York. La colección más importante de Julio González es la del IVAM, que consta de 120 esculturas, 20 pinturas y 70 dibujos. El IVAM conserva también obra de Joan González (Barcelona, 1868-1908) –hermano de Julio–, y de Roberta (París, 1909 - Monthyon, 1976), hija de Julio González. La selección que aquí se presenta se propone como una muestra representativa de la totalidad de la carrera artística de Julio González.



Julio González en su estudio en Arcueil con *Femme au miroir* (Mujer ante el espejo), 1937



Homme Cactus I (*Monsieur Cactus*) (Hombre Cactus I [Señor Cactus]), 1939
Hierro forjado y soldado, 65,5 x 27,5 x 15,5 cm

SALA 1

DE BARCELONA A PARÍS (CA. 1900-20)

Julio González nació en Barcelona, ciudad en la que su padre, Concordio, estaba establecido como orfebre y forjador. Durante su juventud trabajó en el taller de su padre, junto a su hermano mayor, Joan. El taller González era uno de los más prestigiosos de la ciudad; en 1892 recibió una medalla de oro en la Exposición Internacional de Artes Aplicadas. Julio y Joan completaron su formación asistiendo a cursos de dibujo del Cercle Artístic de Sant Lluc. Pronto comenzaron a participar en la vida artística de Barcelona, animada entonces por el intenso movimiento de renovación cultural conocido como modernismo.

En 1896 murió Concordio González y poco después Joan y Julio decidieron cerrar el taller familiar y, siguiendo el ejemplo de otros artistas catalanes de su generación, trasladarse a París. Tras algunas visitas temporales se instalaron definitivamente en la capital francesa en 1900, año de la Exposición Universal. Sin embargo, los hermanos González siguieron viajando periódicamente por razones de trabajo entre París y Barcelona a lo largo de la primera década de siglo. Joan murió en Barcelona en 1908.

El trabajo de orfebrería fue prácticamente la única fuente de ingresos de Julio González a lo largo de su vida. Fue también su ocupación principal hasta los comienzos de la década de los años veinte. En esta sala se muestra una pequeña selección de objetos de orfebrería de Julio González y de dibujos de Joan González. Tanto en unos como en otros se puede observar cómo la influencia inicial del modernismo va cediendo paulatinamente ante la del novecentismo.

Antes de 1920, a pesar de su dedicación a la orfebrería, Julio González cultivó también la pintura y la escultura. En esta sala se presenta una selección de dibujos, cuadros y esculturas realizadas en ese período. Las influencias del modernismo y del novecentismo pueden reconocerse también en estos trabajos. En el caso de la escultura hay, además, referencias a Rodin, a Gauguin (de cuya obra pudo tener conocimiento detallado a través de su amigo el escultor bil-

Femme allongée lisant (Mujer recostada leyendo), 1930 Bronce cortado y forjado, 12,2 x 26,6 x 6,8 cm



baño Paco Durrio), y a Maillol, el representante más destacado entonces del retorno al clasicismo. Algunos de los temas de estas obras de juventud, como la maternidad o la mujer peinándose, se mantendrán en su obra posterior. También se mantendrán ciertos rasgos de su personalidad artística, como por ejemplo la sensibilidad por los materiales pobres, la austeridad de recursos expresivos o la emotividad contenida.

SALA 2

LA NUEVA ESCULTURA. PLANOS Y VOLÚMENES

A lo largo de los años veinte, al tiempo que intensifica su dedicación a la escultura, Julio González abandona el novecentismo para explorar nuevas formas de expresión plástica. Para ello se vale del cubismo, un lenguaje de cuyo nacimiento ha sido testigo gracias a su antigua relación con Picasso, pero que sólo adoptará de modo tardío y distante. Lo que le interesa del cubismo, en primer lugar, es el análisis de los volúmenes por medio de planos y, en segundo lugar, el tratamiento cubista de la relación entre las figuras y el fondo sobre el que se perfilan. Finalmente, cuando se sienta dueño de su nuevo lenguaje escultórico, Julio González se enfrentará con la transposición de las cualidades del espacio pictórico cubista al espacio real de la escultura.

El tema dominante de Julio González en este período es la figura femenina, un tema habitual en la estatuaria antigua y medieval que González admira profundamente. En cuanto a materiales y técnicas, preferirá las que por oficio y ambiente familiar conoce mejor: la forja de metales.

En esta sala puede verse un grupo de relieves metálicos (latón, hierro, bronce o aleaciones de cobre) ejecutados por Julio González entre 1924 y 1928. Algunos de ellos están inacabados, y conservan trazos del dibujo preparatorio; ello nos permite comprender mejor el proceso de trabajo del escultor. Junto a los relieves se han incluido también algunos dibujos sobre papel, un medio que sirvió frecuentemente a González como instrumento auxiliar para la escultura.

En 1928 Picasso pidió ayuda técnica a González para llevar a cabo una escultura de hierro concebida como monumento al poeta Guillaume Apollinaire. Aunque el monumento nunca se llevó a cabo, la construcción de las maquetas preparatorias fue el inicio de una serie de esculturas metálicas que los dos artistas llevaron a cabo trabajando juntos en el taller de González a lo largo del período 1928-32.

La colaboración con Picasso fue un estímulo importante que permitió a González progresar rápidamente en el camino experimental que había iniciado poco antes. Le permitió también familiarizarse con las construcciones cubistas que Picasso había hecho con plancha metálica, cartón o madera en 1913-14 y, de nuevo, en 1924-25; estas obras le guiaron en sus primeros pasos por el camino de la creación de un nuevo lenguaje escultórico.

A lo largo del período 1928-30 González pasa del relieve a la escultura tridimensional. La mejor expresión de ese proceso de transición es una serie de máscaras de hierro. La máscara, un género artístico característico de las sociedades preindustriales, había sido un

tema favorito de inspiración entre los artistas cubistas desde antes de la Primera Guerra Mundial. En el grupo de máscaras que González lleva a cabo en 1928-30, lo que importa son sobre todo las posibilidades formales que la máscara ofrece como objeto que, siendo esencialmente bidimensional, evoca la tercera dimensión. La elegancia y variedad de ideas técnicas y formales que pueden verse en las siete máscaras que se reúnen en esta sala, muestra el grado de madurez que la escultura de Julio González había alcanzado en torno a 1930. Junto a las máscaras se muestra también una pequeña escultura, *Les Amoureux I* (Los enamorados I), que prepara al espectador para las esculturas tridimensionales reunidas en la sala siguiente.

Masque d'adolescent (Máscara de adolescente), ca. 1929-30. Hierro forjado, cortado y curvado, 32,6 x 17,5 x 3 cm



A partir de 1930, con esculturas como *L'Arlequin* (Arlequín) de la que aquí se presenta una fundición en bronce (el original de hierro forjado está en la Kunsthhaus de Zürich), Julio González formula un lenguaje escultórico que supone probablemente la mayor revolución formal llevada a cabo hasta ese momento en el campo de la escultura. Como se ha dicho muchas veces, esa revolución consistía en substituir las masas y volúmenes llenos de la escultura tradicional, por un nuevo lenguaje hecho de planos, líneas y vacíos. La utilización activa del vacío y del espacio sería el equivalente escultórico de la función activa que el espacio pictórico cubista ejerce en la configuración de las figuras que contiene.

En un escrito dedicado a Picasso (del que en vida de González se publicó sólo un pequeño fragmento), el escultor se refería a la utilización del espacio mediante la expresión "dibujar en el espacio". La expresión ha hecho fortuna y ha quedado asociada definitivamente al nombre de Julio González. Como explicó en su día Rosalind Krauss "dibujar en el espacio" sería algo parecido a lo que hacemos cuando construimos la figura de un león, por ejemplo, rellenando imaginariamente los trazos que unen entre sí unas cuantas estrellas del firmamento. Haciendo algo parecido con la varilla cuadrada de hierro que designa el perfil de una cabeza y las seis varillas que designan una cabellera agitada por el viento, podemos imaginar en *La Chevelure* (La cabellera) la figura de una cabeza femenina en movimiento. En el caso de *Les Amoureux II* (Los enamorados II) —una de las obras más importantes y difíciles de esta sala—, el perfil violentamente quebrado de una plancha plana de hierro nos invita a imaginar la línea que separa dos rostros unidos (casi maclados) por un beso; el volumen ovoide tendría la doble función de evocar la forma de una cabeza humana y de proporcionar una sombra oscura que refuerza la visibilidad del perfil.

A veces la escultura resultante de ese proceso está muy alejada de la figura que le sirve de punto de partida. Esto ha dado pie a que la escultura de Julio González se haya clasificado a veces como abstracta. Sin embargo, González rechazó siempre esta etiqueta. Quizá podríamos entender mejor la intención del artista si en lugar de hablar de *abstracción* hablamos de algo que podríamos denominar (por analogía con un término de la poética tradicional) *elisión*. La abstracción impone un proceso en el que las particularidades que nos permiten reconocer una figura se van borrando hasta conseguir que dejemos de verla como tal. La elisión, en cambio, sería un proceso que tendría como propósito subrayar uno o varios rasgos particulares mediante la supresión de todos los demás, forzándonos así a un reconocimiento activo, y por tanto mucho más intenso, de la figura a partir de muy pocos rasgos. Así como Ovidio describe la escena en que Europa, raptada por Júpiter, es arrastrada mar adentro evocando sólo el eco de su voz y el ondear de sus vestiduras agitadas por la brisa, así también en el perfil roto de un torso vacío —*Grand profil de paysanne* (Gran perfil de campesina)— reconocemos, como en una punzada instantánea de la memoria, la figura de una campesina que se aleja de nosotros, quizá para siempre.

Para incorporar el espacio a la forma de la escultura, Julio González se vale del juego de la luz y de las sombras, algo que puede verse bien si se examinan los dibujos y se comparan con las esculturas correspondientes. En este juego de creación y descomposición de formas,



Les amoureux II (Los enamorados II), ca. 1932-33. Hierro forjado y soldado, 44 x 17 x 20,8 cm

la sombra juega de dos maneras. Por una parte, puede ser un fondo sobre el que se dibuja el perfil de un torso, un rostro, un gesto. Por otra parte, puede valer como volumen virtual, una especie de complemento intangible que hace que una forma recortada en un plano se perciba como figura tridimensional. Muchas veces una misma sombra realiza estos dos juegos a la vez; así puede verse por ejemplo en *Tête dite "Le tunnel"* (Cabeza llamada "el tunel"), incluida en la sala anterior.

Pero, más allá de estas funciones formales, la sombra puede funcionar también por sí misma, con valor semántico propio. La asociación metafórica "cuerpo"/"sombra" abraza también lo nocturno y todo lo que el mundo de la noche connota. La sombra del interior de *Le Cagoulard* (El encapuchado) es una sombra contra la que se recortan en negativo la forma de unos ojos que forman un rostro esquemático como una máscara; pero es también el vacío interior de un yelmo corintio abandonado, la manifestación de una ausencia obsesiva, el aura de una imagen que nos llega desde más allá de las fronteras del tiempo. La cabeza de *Marie-Thérèse dormant* (Marie-Thérèse durmiendo), un cuadro pintado probablemente en el mismo período que *Le Cagoulard*, tiene la misma forma que esta escultura; las sombras son la noche, y el mundo nocturno es lo desconocido, lo inaccesible, lo impenetrable, el sueño y todo lo que en el sueño se esconde.

Tras el período de experimentación con el espacio que hemos resumido con el lema *dibujar en el espacio*, Julio González aborda, en torno a 1934, unas nuevas vías de búsqueda que le orientarán hacia valores propios de la estatuaria tradicional; valores de masa, volumen y superficie. Este deslizamiento puede entenderse, en términos formales, como una vía de investigación distinta, quizá contraria, a la de los primeros años treinta. Pero se puede entender también a la luz de una cadena de asociaciones metafóricas entre los términos: *volumen cerrado, sombra, noche y materia*. Las obras que mejor responden a esta nueva vía de investigación son, además de *Le Cagoulard*, *Femme assise I* (Mujer sentada I), *Femme assise II* (Mujer sentada II), (de las que se muestran aquí versiones en bronce fundido) y un conjunto de cabezas hechas en piedra calcárea que la mayor parte de los especialistas datan en torno a 1934-36, pero que fueron realizadas probablemente a lo largo de un período de tiempo más largo.



Flor (crisantemo), ca. 1890-1900. Hierro forjado, 28,3 x 7,1 x 4,6 cm. Donación Carmen Martínez y Viviane Grimminger



Flor (crisantemo), ca. 1890-1900. Hierro forjado, 33,5 x 8,2 x 4,6 cm. Donación Carmen Martínez y Viviane Grimminger

Sala 5 TIEMPOS DE GUERRA. ÚLTIMAS OBRAS (CA. 1936-42)

Aunque Julio González residía en París desde comienzos de siglo, se mantuvo siempre espiritualmente próximo a Cataluña y a España. La Guerra Civil Española y a continuación la Guerra Mundial, que trajo consigo la ocupación de París por las tropas alemanas, fueron acontecimientos determinantes para su obra. En 1937 fue invitado a participar en el Pabellón de la República Española en la Feria Universal de París. Aunque inicialmente había pensado presentar *Femme au miroir* (La mujer ante el espejo), finalmente cambió de idea (probablemente por indicación de los organizadores del Pabellón) y presentó *La Montserrat*. Ambas esculturas fueron realizadas simultáneamente a lo largo del período 1936-37, pero parecen marcar dos líneas estilísticas diferentes y aun contrapuestas.

La *Femme au miroir* se sitúa en la trayectoria de las investigaciones iniciadas casi diez años atrás. En ella se reúnen, en una gran síntesis, temas figurativos que Julio González había tra-

Petite Montserrat effrayée (Pequeña Montserrat asustada), ca. 1941-42. Escayola, 30 x 20,6 x 11 cm





Femme au miroir (Mujer ante el espejo), ca. 1936-37. Hierro forjado y soldado, 203,8 x 60 x 46 cm

tado repetidamente por separado: las mujeres de pie, peinándose o moviéndose, las cabezas descompuestas como una sucesión de máscaras, los torsos desmaterializados, las cabelleras o los espejos. El artista combina estos temas por medio del nuevo lenguaje escultórico que ha venido creando, un lenguaje de varillas y planchas repujadas, forjadas o soldadas, aristas, líneas, planos, huecos, perfiles luminosos, sombras envolventes, texturas cálidas, gestos esbozados y contrapuntos escondidos. El resultado es una estatua arquetípica y, sin embargo, radicalmente nueva; una estatua en la que la tradición clásica de la *figura serpentinata* se transmuta en música abstracta, abismándose en un poderoso ritmo ascendente que estalla en lo más alto. En *La Montserrat* viene a cristalizarse y tomar cuerpo (definitivamente moderno) el más antiguo de los temas de la estatuaria: la madre con el niño. Formalmente esta estatua de hierro forjado deriva del lenguaje de volúmenes, masas y arquitectura de sombras que Julio González había explorado recientemente en las siluetas de campesinas y en las mujeres sentadas, en las cabezas de piedra y en *Le Cagoulard* (véase sala 4).

A partir de 1937 estas dos líneas contrastantes de la escultura de Julio González convergen y se entrelazan, aunque sin llegar nunca a fundirse. Las estrecheces impuestas por la crisis política, económica y artística de esos años se traducen en una disminución del número de esculturas, pero el artista la compensa con un incremento en el número y complejidad de los dibujos. Cuando se examinan conjuntamente los dibujos y las esculturas de esos años, la obra de Julio González parece un espeso tejido de hilos que se entrecruzan. La *Femme au miroir* conduce a una serie de dibujos donde asistimos a la transformación de la mujer en una figura vegetal, hasta que finalmente aparece (en hierro forjado) *Daphné* (Dafne); pero el tema se cruza con el de la bailarina o bacante frenética (*Danseuse à la marguerite* [Bailarina de la margarita]) y sigue evolucionando hasta que se convierte en un hombre cactus danzante, que a su vez se estabiliza dando paso a dos esculturas en hierro, y que influyen también, a través de los dibujos, sobre el tema de la Montserrat gritando, y así indefinidamente, generando un mundo de formas vivas y en movimiento constante. En ese principio de metamorfosis que domina, como un río desbordado, el final de la carrera de Julio González, reconocemos finalmente la fuerza secreta que había alumbrado la revolución escultórica que había iniciado 15 años atrás.

En 1940, con la ocupación alemana, Julio González abandona París y, aunque vuelve a su taller al cabo de unos meses, no le es posible ya trabajar en metal porque carece de combustible para la soldadura autógena y para la forja. Sus últimas obras (el artista muere en marzo de 1942) son dibujos o pequeñas esculturas de escayola que tienen un carácter íntimo, despojado y fragmentario. Son los últimos frutos del gran proyecto artístico de Julio González, el proyecto de crear una escultura moderna capaz de dar testimonio de su tiempo con la misma intensidad con que lo hacía la escultura de las catedrales medievales.