

En 1928, Pablo Picasso, que carecía entonces de experiencia en el trabajo del hierro, pidió ayuda a su amigo Julio González para afrontar el encargo de un monumento funerario al poeta Guillaume Apollinaire. En el transcurso de cuatro años abordaron la creación de un proyecto de escultura desmaterializada, cuya inspiración obtuvo Picasso de un pasaje de la novela de Apollinaire *El poeta asesinado*.

La historiografía tradicional del arte ha considerado esta colaboración entre ambos artistas como el momento en el que se produce la «invención» de la escultura abstracta en hierro. La tendencia hacia la desmaterialización de la escultura y el nacimiento de la escultura en hierro fue, sin embargo, un largo proceso que se inició con la práctica escultórica cubista y que implicó en mayor o menor medida a distintos artistas en el París de los años veinte y treinta.

Las trayectorias creativas de Picasso y González fueron bastante diferentes, aunque culturalmente próximas. Amigos desde muy jóvenes, ambos vivieron en la Barcelona modernista de principios del siglo XX, trabajaron en París durante las tres primeras décadas y mantuvieron un vínculo que solo rompería la muerte de González en 1942. Su colaboración artística se estudia en esta exposición teniendo en cuenta esa formación e inquietudes comunes, así como el impacto que dejó en sus respectivas obras. En el caso de González, este trabajo conjunto dio lugar a una serie de esculturas desmaterializadas, a una línea creativa que «le permite potenciar la fantasía y la imaginación como claves de su poética personal» —en palabras de Tomàs Llorens—; en el de Picasso, supuso el aprendizaje de las posibilidades del trabajo de forja y de la soldadura en hierro, así como la realización de algunas de las esculturas más relevantes del pasado siglo, como *Mujer en el jardín*.

Julio González, Pablo Picasso y la desmaterialización de la escultura es el último gran proyecto de Tomàs Llorens, uno de los más lúcidos y emblemáticos historiadores del arte de nuestro país, fallecido en junio de 2021. Comisariada junto a su hijo Boye Llorens, esta muestra culmina una línea de investigación a la que el historiador dedicó una parte central de su trabajo durante buena parte de su trayectoria.

Picasso 1942: homenaje a Julio González

Julio González falleció repentinamente en su casa de Arcueil el 27 de marzo de 1942. Los únicos artistas que asistieron a su entierro fueron Pablo Picasso y Luis Fernández en un contexto insólito: la capital francesa estaba ocupada por las tropas alemanas y la vida artística había prácticamente desaparecido. Apenas una semana después, Picasso realizó una serie de naturalezas muertas que, en sus propias palabras, representaban «la muerte de González»; es el caso de la *Cabeza de toro* con la que se abre la exposición. Se trata de una *vanitas* —género que presenta una reflexión sobre la fugacidad de la vida— y de un homenaje póstumo al amigo y a su obra; no hay más que contemplar la pureza estructural del cráneo pintado, que remite a las esculturas de González.

Además, ese cráneo —con sus evidentes connotaciones en la cultura española— nos conduce a otro homenaje algo posterior: el ensamblaje del manillar y el sillín de bicicleta que lleva también por título *Cabeza de toro*. Ambas obras sirven como evocación no solo de la amistad, sino también del respeto y la admiración que existió entre los dos artistas, cuya colaboración constituye uno de los episodios más interesantes del arte moderno.



Picasso, González y el modernismo catalán tardío (Barcelona, c. 1896-1906)

Julio González y Pablo Picasso se conocieron en Barcelona a finales del siglo XIX en el contexto del modernismo tardío. En estos años, la ciudad fue escenario de distintos debates que tuvieron un fuerte impacto tanto en sus respectivas trayectorias como en las de otros artistas de su generación como Isidre Nonell, Joaquim Mir, Pablo Gargallo, Ricard Canals o Carles Mani. Por un lado, comenzó a ponerse en cuestión la difusa línea que separaba las bellas artes y las artes decorativas, con el consiguiente renacimiento de las segundas, en especial la forja del hierro. No hay que olvidar que los oficios ligados a la construcción y acondicionamiento de interiores viven entonces una importante expansión animada por el auge de la arquitectura modernista.

Por otro lado, la defensa de un arte que respondiera a las necesidades sociales de su tiempo se tradujo en una evidente preocupación de los creadores e intelectuales por los problemas sociales de la modernidad. Así, muchos de estos artistas se implicaron en la situación de los desamparados, los pobres y marginados. En el registro estético, casi todos ellos se alejaron pronto del simbolismo incipiente y abogaron por un naturalismo y un cierto primitivismo en el que resonaban los ecos de Puvis de Chavannes, Gauguin, Auguste Rodin y particularmente el Greco, tal y como puede apreciarse en las populares gitanas de Nonell, las obras del «período azul» de Picasso, *Los degenerados* de Mani o en la *Pequeña maternidad con capucha* de González.



Precedentes de la desmaterialización de la escultura: cubismo cristalino y purismo (París, c. 1918-1925)

Tradicionalmente se ha considerado que González llegó a la desmaterialización de la escultura por medio del cubismo de Picasso. Sin embargo, se sabe que los dos amigos, ya establecidos en París, perdieron el contacto entre 1904 y 1921. Este hecho conduce a pensar que, aunque González pudiera haber visto *a posteriori* las esculturas cubistas donde el malagueño apuntaba hacia cierta desmaterialización —realizadas en 1912-1914—, sería la influencia de los cubistas tardíos, agrupados bajo el denominado movimiento purista surgido en 1918 —entre ellos, Amédée Ozenfant, Albert Gleizes, Henri Laurens o Juan Gris—, lo que condujo al artista catalán a la investigación en torno a la escultura metálica y a la desmaterialización de los volúmenes.

Los primeros relieves que realiza González con planchas de hierro en torno a 1927 son excelentes ejemplos de estas exploraciones. La búsqueda de armonía visual y de transparencia, entendida como negación de la materialidad, así como la preferencia por los «objetos tipo» —botellas, jarras, fruteros...— propios del purismo —presente, por ejemplo, en *La jarra blanca* de Ozenfant—, tienen claras resonancias con estas obras de González, como demuestra *Naturaleza muerta II*.

IV

La desmaterialización en la tradición cubista (París, c. 1924-1930)

La búsqueda de la «transparencia» fue una de las mayores preocupaciones del movimiento moderno a finales de los años veinte y comienzos de los treinta. En el campo de la escultura metálica, son numerosos los autores ligados a la tradición cubista que, antes que Picasso y González, trabajaron en esa dirección. Pablo Gargallo, gran amigo del artista catalán, el primer Giacometti o Jacques Lipchitz pasaron del cubismo de bulto redondo a la realización de obras cuyos volúmenes se reducen a un juego de planos y líneas, y en las que el vacío juega un papel fundamental.

Ya en la escultura cubista por antonomasia, la *Guitarra* realizada por Picasso en 1924 —por las mismas fechas en las que se le encargaba el monumento a Apollinaire—, se observa esa tendencia a la desmaterialización de los volúmenes. También la encontramos en la más cubista de las esculturas de González, *El arlequín* (c. 1930), donde no hay ni masas ni volúmenes cerrados.

V

La colaboración de González con Picasso (París, 1928-1932)

¿Cómo dar forma a la nada?, se preguntó Picasso cuando le encargaron realizar un monumento que conmemorara a su amigo el poeta Guillaume Apollinaire tras su muerte en 1918. Esta cuestión, a la que el artista no daría respuesta hasta casi diez años más tarde, fue inspirada por un pasaje de *El poeta asesinado*, novela más o menos autobiográfica del escritor. Cuando el poeta Croniamantal —que no es otro que Apollinaire— muere, El pájaro de Benin —que encarna a Picasso— anuncia que va a erigirle una estatua. «¿Una estatua de qué? —pregunta Tristouse, la novia del difunto—. ¿De mármol?, ¿de bronce?» «No —contesta El pájaro de Benin—, tengo que esculpirle una profunda estatua de nada, como la poesía, como la gloria...»

Para dar forma a la nada, Picasso pensó en una escultura de hierro, transparente, y para ello recurrió a su amigo de juventud, Julio González, «en cuyas manos los metales se hacían tan dúctiles como la mantequilla». La colaboración entre ambos tuvo lugar a lo largo de varias sesiones en el período 1928-1932, y dio como resultado un conjunto de esculturas metálicas en las que la fuerza creativa del malagueño tomaba forma gracias al dominio de la técnica por parte de González.

La variedad de propuestas y exploraciones con las que se afrontó el proyecto se aprecia en las obras presentadas en esta sala, entre ellas, *Cabeza*, *Cabeza de mujer*, *Cabeza de hombre* o *Figura: proyecto para un monumento a Guillaume Apollinaire*, la que mejor se ajustaba al encargo. *Mujer en el jardín* es, por su parte, la escultura más destacada de las realizadas en colaboración; una obra que nunca se colocaría en el lugar al que estaba destinada y que Picasso conservó en su castillo de Boisgeloup junto a otra versión que pidió a González, en este caso, realizada en bronce forjado.

VI

González: exploraciones en la escultura metálica (París, 1930-1932)

Aunque Picasso y González compartían la tendencia general a la desmaterialización, sus respectivas poéticas y lenguajes escultóricos eran muy diferentes. La experiencia de trabajar con Picasso causó una profunda impresión en González, pero su trayectoria creativa fue completamente independiente de la del malagueño, como demuestra la obra que realizó entre 1930 y 1932, durante los años en los que aún colaboraba con Picasso.

En su trabajo individual, González no abandonó la investigación en torno a la desmaterialización de la escultura, pero tampoco se dirigió solamente hacia la abstracción, como ha querido ver la historiografía del arte. Por el contrario, durante los años treinta combinó en su investigación cierto realismo —presente en sus campesinas y en su posterior evolución hacia *La Montserrat*— con una tendencia hacia lo primitivo, onírico y fantástico —que podemos contemplar, por ejemplo, en sus máscaras de hierro—, así como con lo aprendido del cubismo tardío. Estos aspectos, conjugados, darán como resultado un trabajo que, como señala Tomàs Llorens, «intensificará la tendencia a la desmaterialización, como condición necesaria para liberar la imaginación creadora, y la formulará como “dibujo en el espacio”». Este es el concepto que representa la desmaterialización llevada al extremo, expresada a través de volúmenes descritos o sugeridos por el juego de formas planas o lineales ejecutadas en metal.

La aproximación a la abstracción

La obra de Julio González ha sido frecuentemente relacionada con el arte abstracto que se hacía en París durante los años treinta. Fue entonces cuando surgieron los proyectos de agrupación artística Cercle et Carré, Art Concret y Abstraction-Création, entre otros, cuyo *leitmotiv* era defender la continuidad del movimiento moderno a través de la abstracción y por oposición al surrealismo emergente. González se aproximó a Cercle et Carré de la mano de uno de sus fundadores, Joaquín Torres-García, al que le unía una estrecha amistad desde su juventud en Barcelona y con el que también trabajaría en París. Cuando Torres-García concibió el proyecto, invitó a González a que formara parte del grupo y el escultor asistió a algunas de las reuniones preparatorias.

En el contexto de estas investigaciones, *El beso I* marca el grado más alto de abstracción que iba a alcanzar González. Dos óvalos hechos de pletina de hierro, rostros en esencia abstractos, se funden en un beso. Una serie de rectángulos superpuestos se entrecortan y crean una composición de volúmenes abiertos carentes de masa, aéreos. Es posible que esta obra estuviera destinada a la única exposición de Cercle et Carré, celebrada en 1930. González, sin embargo, decidió no participar en ella, demostrando su preferencia a no comprometerse con ninguna doctrina artística, en coherencia con la apertura de sus exploraciones en varias direcciones al mismo tiempo.

Lo primitivo, lo grotesco y lo fantástico: máscaras

La máscara fue uno de los géneros escultóricos predilectos de Julio González. Cuando, a finales de los años veinte, el artista se embarca en la aventura de la nueva escultura en hierro, las máscaras constituyen durante dos o tres años la línea principal de su investigación.

En una carta de 1927 al historiador Feliu Elias, González manifiesta que, además de la escultura moderna francesa, le interesa la escultura arcaica, una expresión que, a la luz de la serie de máscaras que llevó a cabo en estos años, debe entenderse como el arte de las culturas primitivas, que tan estrechamente se asoció al desarrollo artístico de la modernidad.

En las máscaras de González, inspiradas en la escultura africana u oceánica, aparece por primera vez un lenguaje fantástico y grotesco que ha quedado como una de sus aportaciones más distintivas al arte moderno. Realizadas con una sola lámina de hierro recortada, desgarrada y agujereada, en ellas consigue generar un efecto de intensa fantasía por medio de la desmaterialización escultórica. Se exponen junto a estas esculturas dos piezas que pertenecieron a la colección de Picasso: una figura procedente de Nueva Guinea y una máscara veneciana de Pulcinella, que contienen similares connotaciones en torno a lo maravilloso, lo onírico y lo grotesco.

Lo primitivo, lo grotesco y lo fantástico: cabezas en profundidad

Julio González sigue explorando el motivo de la cabeza humana durante los primeros años treinta. El lenguaje fantástico y grotesco de sus máscaras continúa muy presente en lo que se conoce como «cabezas en profundidad». Son obras formadas íntegramente por planos y líneas, situados a una cierta distancia unos de otros, sin que existan volúmenes ni masas. Esta composición «en profundidad» permite al espectador percibir, desde un cierto punto de vista y con una iluminación adecuada, rasgos que evocan la apariencia de una cabeza humana. Se trata, por tanto, de una suerte de obras «virtuales»: solo el movimiento del observador hace que la imagen inmaterial surja o se disuelva como un espejismo.

Entre estas cabezas, que subrayan el interés de González por las posibilidades que le brinda la desmaterialización escultórica, destaca *Cabeza llamada «La suiza»*, posiblemente la más abstracta de este grupo. Por su parte, *Cabeza en profundidad* y *Cabeza de ojos grandes* tienen una composición similar, pero, en la segunda, el gran orificio de los ojos, generando una penumbra, incorpora el vacío como medio de expresión.

Nuevas cabezas fantásticas: juegos de luz y sombra

A los años 1932-1933 pertenece otra serie de obras relacionadas con el tema, ya estudiado por González en años anteriores, de la cabeza. En ellas, el artista vuelve a la investigación en torno al volumen utilizando ahora como recurso expresivo principal el contraste lumínico entre las formas planas y los espacios huecos.

Los enamorados II es, dentro de este grupo, la obra que de modo más vigoroso utiliza dicho contraste. Frente a una estructura cilíndrica que genera un fondo oscuro se sitúa una plancha recortada de perfil quebrado que evoca la unión de dos rostros en un beso. La línea del perfil y el volumen de la cabeza se alejan así de su contexto natural, pero lo evocan poéticamente combinándose de una manera nueva y sorprendente. *Cabeza llamada «El túnel»* vuelve a incidir en el tema del beso, pero aquí la fusión de los rostros la sugieren dos triángulos flotantes dispuestos ante el interior sombrío del «túnel». En esta obra, González explora también las posibilidades expresivas de la luz a través del tratamiento del hierro, en cuya superficie alterna texturas martilleadas con otras pulidas suavemente, algo que se aprecia asimismo en *Cabeza llamada «La pequeña trompeta»*.

Femme à sa toilette: metamorfosis y desmaterialización de un motivo clásico

Julio González trató el motivo de la *toilette* en muchas ocasiones a lo largo de su carrera. El tema está tomado de la obra de Edgar Degas, un artista al que González admiraba profundamente. Como al maestro impresionista, lo que le interesa al catalán es captar la singularidad del gesto. Sus representaciones más tempranas de este tema datan de la primera década del siglo XX. Se trata de una serie de dibujos protagonizados por la figura de una mujer peinándose con los brazos levantados y las manos detrás de la cabeza.

Dos décadas más tarde, González retoma este asunto con gran intensidad, tal y como muestra el conjunto de dibujos que podemos contemplar en esta sala y que permiten entender el proceso de concepción de una de sus obras más destacadas: *Mujer peinándose I*. En ellos, la figura femenina se somete paulatinamente a un intenso proceso de simplificación geométrica. El resultado es una escultura cuyo lenguaje de volúmenes desmaterializados y de planos vacíos delimitados por líneas constituye el gran descubrimiento estilístico de González y una de sus más importantes aportaciones a la escultura en hierro del siglo XX.

Campesinas

El tema de las mujeres del campo inmersas en escenas rurales o centrado en la figura de la campesina aislada es probablemente el que más abunda en la obra de González y se inspira en una tradición que tiene su origen en Jean-François Millet y Camille Pissarro.

Los dibujos de campesinas que aquí presentamos tienden a la planitud y a la simplificación geométrica, y las figuras, tratadas como siluetas, anticipan la escultura *Mujer llamada «Los tres pliegues»*. Una plancha de hierro recortada forma la silueta frontal de una mujer con atuendo de campesina y falda larga. Faltan la cabeza, los brazos y los pies. Sus texturas materiales, los cortes y las soldaduras del hierro dejados «en bruto» conviven con la rigidez primitivista, de raíz arcaica o vagamente egipcia, de la figura.

La práctica de esta temática, que tiene su origen en el modernismo y el *noucentisme* catalán, comporta connotaciones ideológicas: implicaba el rechazo de la formación académica del artista, con el trabajo de estudio, para ir a buscar una realidad «viva»; suponía también una visión idealizada de la naturaleza, y respondía, finalmente, al influjo de un nacionalismo ruralista que veía en la tierra de Cataluña y en sus campesinos el fundamento de su vitalidad como pueblo. Todas estas ideas serán claves para comprender el trabajo posterior de González en torno a *La Montserrat*.

Dibujar en el espacio

Para lograr la desmaterialización de la escultura, González siguió tentativamente varios caminos diferentes. El último y más fructífero fue lo que él mismo llamó «dibujar en el espacio», entendido como la práctica de una obra cuyos volúmenes se describen o sugieren mediante el juego tridimensional de formas planas o lineales ejecutadas en metal, principalmente en hierro.

Deslumbramiento, inscrita en el tema de la mujer peinándose, es el primer ejemplo logrado de «dibujo en el espacio» en la producción del escultor, que en otras obras, como *Pequeña cabeza del triángulo* o *Cabeza llamada «El bombero»*, retoma sus investigaciones en torno a la cabeza humana a través de este nuevo lenguaje.

La obra más importante de esta tendencia es *Gran maternidad*, inspirada en las maternidades góticas, concretamente en la Virgen que preside la entrada al claustro de la catedral de Notre-Dame de París. En la escultura de González, un gran arco ligeramente inclinado evoca la irradiación luminosa de la cabeza. La dislocación del eje vertical en el centro de la figura sugiere el *contrapposto* de la Virgen gótica, mientras que un estrecho cono oblicuo formado por cuatro varillas imita esquemáticamente los pliegues del manto. En la parte superior se encuentra el lugar del Niño ausente, eco del mutilado modelo medieval.

VII

Picasso: el taller del escultor (Boisgeloup, 1930-1932)

Durante los años de colaboración con González, Picasso, al igual que su amigo, continuó trabajando de forma independiente. En 1927 había conocido en plena calle a una muchacha llamada Marie-Thérèse Walter y tres años después compró un castillo en Boisgeloup, cerca de Gisors, en la Alta Normandía. En este *château* de piedra del siglo XIX disfruta del espacio necesario para instalar talleres de todo tipo, tanto de escultura como de grabado. Es entonces cuando el artista abandona la problemática de la desmaterialización que había abordado junto a González para centrarse en otra línea de trabajo donde el volumen, la rotundidad de las formas y la materia cobran todo el protagonismo. Son los años en los que realiza esas esculturas de bulto redondo y cierto aire que retrotrae al neolítico inspiradas en Marie-Thérèse, entre ellas la *Cabeza de mujer* que se presenta en esta sala.

VIII

Picasso y González: testimonios de guerra (París, 1937-1944)

La Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial no pudieron menos que suponer un punto de inflexión en la obra de González y Picasso —como de tantos otros artistas—, cuyo arte siempre tuvo ese sentido de compromiso. Es el período de *Guernica* y de las «mujeres llorando» para el artista malagueño, como también de *El hombre del cordero*, la gran escultura realizada bajo la ocupación alemana en París. Son los años de *La Montserrat* y de los *Hombres Cactus* para González. El diálogo entre las poéticas personales de los artistas se hace, si cabe, más evidente. Tanto *El hombre del cordero* como *La Montserrat* tienen rasgos primitivos y monumentales a la par que humanos y heroicos, y, sobre todo, ambas obras mantienen un carácter fuertemente mediterráneo. Las mujeres llorando son, al igual que *La Montserrat*, trasunto de la Piedad y de las Dolorosas de la tradición cristiana. Claramente inscritas en su época, estas obras parecen querer ofrecer algún tipo de respuesta a la barbarie.

Pequeña Montserrat asustada es la última escultura terminada de González que se conoce. Corresponde a unos meses difíciles para el escultor, que, debido a la guerra, carece de materiales para soldar hierro, lo que le lleva a realizar, de forma paralela a su trabajo escultórico, numerosos dibujos. Además de en las distintas versiones de esta «bien plantada», González estuvo trabajando en una serie de «hombres cactus»; son figuras que transmiten un espíritu muy próximo al de las *Metamorfosis* de Ovidio, motivo que también está muy presente en la obra picassiana de aquellos años.