



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

JULIO GONZÁLEZ **ESCULTURAS Y DIBUJOS**

1980

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Julio González



Fundación Juan March

Castelló, 77. Madrid-6

Julio González





67. *Estudio de ropaje*, 1910-18
29,7 × 20,8 cm.

La Fundación Juan March quiere expresar su agradecimiento a:

Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid.

Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.
Ministerio de Cultura

Museo de Arte Moderno. Barcelona. Ayuntamiento de Barcelona

Musée National d'Art Moderne. (Centre Georges Pompidou). París

Galerie de France. París

Colección Carmen Martínez y Viviane Griminger. París

Colección Hans Hartung. Antibes, Francia

Fondation Maeght. Saint-Paul-de-Vence, Francia

Galería Theo. Madrid

Colección Pedro Vallenilla, hijo. Caracas

Y otros coleccionistas particulares

que han hecho posible la realización de esta exposición.

Cubierta: *Cabeza llamada «el túnel»*, 1933-35
46 cm. (Número 33 del catálogo)

Contracubierta: *Los enamorados n.º 2*, 1933-35
44 cm. (Número 34 del catálogo)

© **Fundación Juan March**, 1980

Fotomecánica: DIA, S. A.

Fotografías: Oronoz

Fotocomposición e impresión: Julio Soto

Ctra. Madrid-Barcelona, Km. 22,600 - Torrejón de Ardoz. Madrid

I. S. B. N.: 84-7075-153-0 - Depósito Legal: M-1459-1980

Diseño catálogo: Diego Lara

Textos: Germain Viatte, 1979

Traducción: Mercedes Blázquez

Julio González

Esculturas y dibujos

Enero-Marzo 1980

FUNDACION JUAN MARCH

Castelló, 77 - Madrid-6



Julio González y su escultura *Mujer ante el espejo*, 1936-37

Libertad: el grito de Julio González

¿Dónde encontrar la liberación? Hay seres que se encierran en la incertidumbre y en la duda, a falta de alguien que les responda y de la estimulante atención de los demás. Basta que, por algún signo cruel del destino, se derrumben las estructuras en que se basa su formación y desarrollo, para que se sientan apartados, reducidos y autolimitados al horizonte inmediato de sus capacidades y de su sensibilidad. Sin duda era ésta la situación de Julio González cuando, tras la muerte de su hermano Joan en 1908, se hundió en la melancolía, limitándose a desarrollar sus capacidades técnicas, a hacer surgir con temblorosos tanteos de ciego los tiernos rostros de sus semejantes, o a modelar frágiles estatuillas de amor y de dolor. Sin embargo, todo parecía conducirlo a participar en la exaltante aventura que se vivía entonces en París, a comienzos de siglo. Cuando llegó, en 1900, de aquella Cataluña renaciente y abierta al mundo, se vio alentado por la esperanza de su familia, totalmente consagrada al arte, por un medio intelectual y artístico coherente y dinámico, y por el despertar, visible en todas partes, de aquellos padres fundadores del arte moderno, misteriosamente llegados del mundo entero para encontrarse en terreno parisino. Los conocía a casi todos, y a veces, como en el caso de Brancusi, Torres García o Picasso, se convirtió en su amigo.

¿Fue quizá poco favorable para la afirmación de su identidad, en los primeros momentos, aquella formación artesana superior que poseía y que había permitido la renovación de la generación precedente, reuniendo, no sin contradicción, la llamada nostálgica y romántica de la naturaleza con la expansión industrial de una nueva sociedad liberal? ¿Contribuyó quizá a confinarle en una visión restrictiva y anticuada de las «artes menores», al proporcionarle los medios inmediatos de subsistencia? Sus primeras obras de orfebrería, escultura y pintura, si bien muestran ya una fuerte sensibilidad, acorde, como la de su amigo Manolo Hugué, con la *Renaixença* de las tierras catalanas, siguen vinculadas, en todo caso, a los logros formales y espirituales del post-impresionismo.

Es sabido (1) que Picasso reanudó su contacto con Julio González en 1928. Pronto frecuentó con asiduidad su estudio de la calle Médéah, n.º 11, y se convirtió en atento observador de las posibilidades expresivas del hierro, de las que González poseía un dominio asombroso. Aunque ya desde 1927 González había realizado algunas obras más liberadas en las que, con un sentimiento purista de la forma, jugaba con planos de chapa cortados a cizalla, este encuentro fue sin duda absolutamente determinante para él. Se puede imaginar la oposición fecunda de ambos caracteres: la concen-

(1) Werner Spies, *Picasso sculpture*, Thames and Hudson, 1972, pp. 72-73.

tración taciturna, la seriedad y el dominio técnico de González y la invención prodigiosa, el humor y la desenvoltura inspirada de Picasso. En un hermoso texto, «Picasso y las catedrales», González nos habla de su admiración por las esculturas de Picasso, a cuya realización había contribuido, y de la inspiración súbita de lo que debía ser en adelante su misión como artista, su propio papel. Y, en efecto, fue esa revelación de sí mismo y de las posibilidades renovadoras del hierro, su material de trabajo, lo que le permitió emprender, con más de 50 años, una extraordinaria carrera de consumado escultor, que ejercería más tarde innumerables influencias.

«En pocos años encuentra lo que buscaba en las brumas del inconsciente. Y entonces, crea, inventa formas, planos, oposiciones de planos, perspectivas diferentes, formas en el espacio. Sigue pintando, pero sólo piensa como escultor» (2).

El propio González ha dicho que la primera aportación de su obra como escultor era «proyectar y dibujar en el espacio». En realidad, esta noción no es nueva; desentrañar sus orígenes y resonancias puede resultar interesante. La aportación de Picasso fue sin duda más inmediata; primero en el dibujo y luego en la escultura. Las retículas de líneas punteadas y sus ilustraciones para la *Obra maestra desconocida* (1924), y, posteriormente los apuntes dibujados para las *Construcciones de alambre* de 1928-29, son algo anteriores a la experiencia de su realización efectuada por González. Como *El Estudio*, pintura de 1927-28 (Museum of Modern Art, Nueva York), muestran la preocupación de Picasso por los problemas que, más allá del cubismo, planteaba el constructivismo, y presentan un gran rigor de planos ficticios simétricos, que se manifiesta igualmente en los recortes metálicos de la *Fiesta* de 1928 (3). Por otra parte, la morfología de esta escultura y sus planos desdoblados están probablemente en el origen de la *Cabeza plana: el beso* (4) de González. Pero las esculturas filiformes de González participan de una corriente más amplia que, siguiendo la huella de los movimientos dadaísta y surrealista, tiende a liberar el trazado de la forma, a crear un espacio ficticio no mensurable y sin escala, a asociar el dibujo automático a formas mecanicistas recuperadas o inventadas, a reducir los signos y cargarlos de significaciones nuevas. Los dibujos mecanicistas de Picabia a partir de 1913, las litografías de Max Ernst para *Fiat Modes* en 1919, el estallido del espacio pictórico de los «Campos magnéticos» del «catalán universal» Joan Miró después de 1925, y los dibujos y pinturas automáticos de Masson hacia 1926, por ejemplo, contribuyen a liberar la línea y a proyectarla en un espacio indeterminado. Los «Caligramas» de Apollinaire pueden asociarse también a las fuentes de esta liberación de escrituras, que antes estaban prisioneras. La obsesión por la *transparencia* en la escultura, a partir de los años veinte, prolonga la liberación de los planos en el espacio que los rusos Tatlin, Puni y Rodchenko habían extrapolado de las primeras experiencias de la escultura cubista, hacia 1915.

(2) Citado en Pierre Descargues, *Julio González*, Le musée de poche, enero 1971, p. 34.

(3) Spies, op.cit., pp. 72-73-80.

(4) Fechado hacia 1930 por Aguilera Cerni (*Julio González*, Polígrafa, Barcelona, 1973, fig. 203); los dibujos están fechados hacia 1931-1935 por Josette Gibert (*Julio González, projets pour sculptures: figures*, Carmen Martínez, París, 1975, pp. 30-34).

Igualmente, conduce las investigaciones de los constructivistas rusos, entre los que se encuentran Gabo, Pevsner y los hermanos Sternberg; impregna esos asombrosos modelados líricos del vacío que son algunas de las esculturas de hierro creadas por Lipchitz entre 1928 y 1931 (5), es esencial en el arcaísmo de las primeras figuras de Giacometti (1929) (6) o en el espacio post-metafísico del *Palacio de las cuatro horas* (1932-33). La importancia activa del vacío en la escultura contemporánea no tardará en convertirse en una de sus inevitables convenciones.

(5) Por ejemplo la *Arpista* de 1928, *Pegaso* de 1929, *Melancolía* de 1930, *Ella* de 1931.

(6) Por ejemplo *Hombre* y *Mujer tumbada que sueña*.



43. *Cabeza plana «el beso»*, 1934-36
24,5 cm.

Pero, de hecho, González se interesa poco por el vacío, y es sin duda esta característica lo que más le aleja de las preocupaciones de Picasso en *La mujer en el jardín* (1929-1930) o la *Cabeza de mujer* de 1931. La mayoría de las veces procede, en realidad, como un dibujante-constructor, que traza con precisión el contorno caprichoso de las sombras sobre el rostro de *Roberta al sol* (hacia 1927-1930), esboza el movimiento y los caracteres esenciales de la *Pequeña bailarina* (1933), del *Sueño* (1934) o del *Angel* (1935) del Museo Nacional de Arte Moderno. Su dibujo es estructura profunda. Los numerosos apuntes para la *Mujer peinándose* (hacia 1930-33) del Museo Nacional de Arte Moderno (7) son significativos, a este respecto, en su progresivo depurado del contorno. En un primer momento, González se interesa por el trazado exterior de la silueta, realzando el codo levantado del modelo; acentúa la masa de la pierna apoyada y no retiene más que el contorno de la otra con el gracioso recorte del pie; subraya las articulaciones anatómicas, tobillo, hueco de la rodilla, redondez del vientre, triángulo y círculo de los senos; destaca el plano rectangular del vestido y su dintel de encaje. Luego, el artista ahonda su forma, opone fragmentos de planos reducidos a una indicación esencial, encadena acentos constituidos por curvas y rectas. Únicamente subsiste la suma buscada, su tensión y su fuerza. No se trata, como en Matisse, de conseguir la síntesis arabesca de las sensaciones (8) o, como en Archipenko, de pulir el volumen armónico de una forma purificada. Sólo cuenta el interés estructural de la forma analizada y esos signos, «primeros jalones de la luz ante la inquietud y la muerte», que Tristán Tzara hallaba por entonces (9) en los «papiers collés» cubistas, otro claro antecedente de las concepciones de González, según ponen de manifiesto numerosas esculturas como *Dafne* (1930-33).

El forjador catalán consigue entonces el arquetipo universal y alcanza una dignidad que rechaza toda anécdota. Aparta la redundancia visual descriptiva a la que cedieron con frecuencia los virtuosos del hierro forjado, incluso a veces el propio Gargallo. González era consciente de este peligro, que se ve alentado con frecuencia por el gusto natural del público. «Que el público comprenda o no, el artista no debe hacerle ninguna concesión. Además, ¿por qué comprender? ¿Acaso comprendemos la Naturaleza? Y, sin embargo, el público le rinde continua admiración. Lo bonito en el arte produce el bibelot» (10).

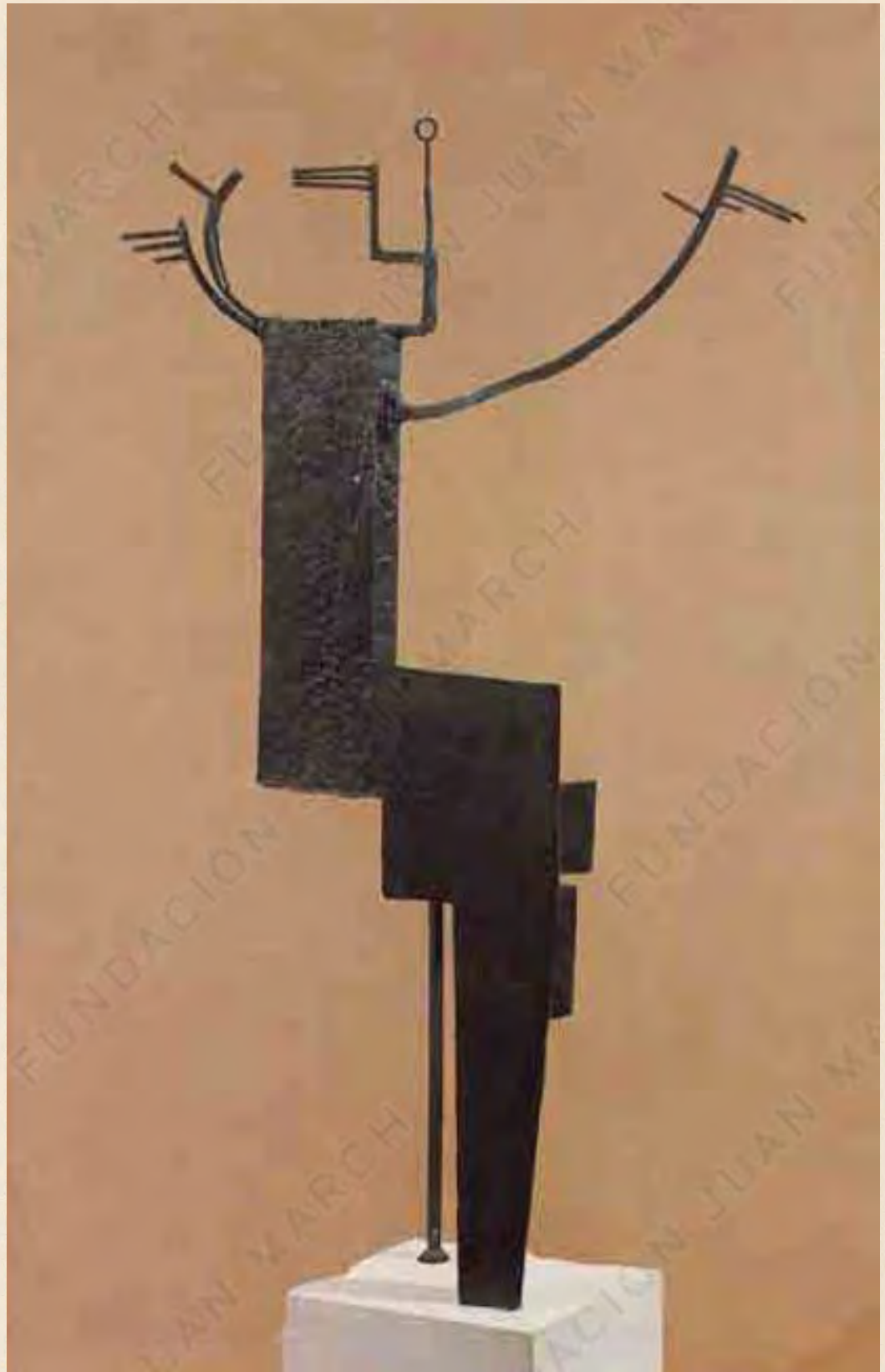
Vicente Aguilera Cerni ha insistido en las relaciones de González y el purismo, y en los contactos que, gracias a su viejo amigo Torres García, pudo tener con aquella reunión bastante heteróclita, pero capital para la difusión de las ideas, que fue el grupo *Abstracción-Creación*. Sin duda,

(7) Cf. Josette Gibert, *Julio González, Femmes à leur toilette*, Carmen Martínez, París, 1975, pp. 43-50.

(8) Henri Matisse, *Notes d'un peintre sur son dessin en Ecrits et propos sur l'art*, Hermann, París, p. 160: «Tengo entonces el sentimiento evidente de que mi emoción se expresa por medio de la escritura plástica. En cuanto que mi trazo emocionado ha modelado la luz de mi hoja blanca, sin privarle de su cualidad de blancura enternecedora, ya no puedo añadirle ni quitarle nada. La página está escrita; ya no es posible ninguna corrección».

(9) Tristán Tzara, *Le papier collé ou le proverbe en peinture*, Cahiers d'art, 1931, n.º 2, pp. 61-73.

(10) Respuesta de Julio González a una encuesta de los *Cahiers d'art* (n.º 1-4, 1935, p. 33).



18. *Dafne*, 1930-33
142 cm.

aquellos contactos le permitieron asimilar y sobrepasar la experiencia cubista, sin haberla conocido en realidad. Por algunos de sus aspectos –verticalismo, acentuación de los elementos significantes y constructivos– su obra prolonga las experiencias más interesantes de la escultura cubista, por ejemplo, las «Construcciones» de Laurens (11), para alcanzar un rigor arquitectónico que recuerda la obra abstracta de Gabo (12) o las esculturas espaciales contemporáneas de Vantongerloo. No hay que olvidar que a González le gustaba tomar como regla el número áureo. Por la evidencia perentoria de su simplicidad, la perfección de sus relaciones armónicas y el rigor homogéneo de su construcción, obras como la *Cabeza: túnel* (1933-35), la *Máscara de sombra y luz* (1934-35), *El Hombre gótico* (1935) o el *Personaje tumbado* (hacia 1937) se nos aparecen ciertamente como los más bellos logros de la escultura moderna. Se comprende que estas obras hayan marcado tanto a la generación abstracta de la segunda postguerra. Contaron mucho para la mayor parte de los artistas del hierro, desde Colla y Paolozzi hasta Muller y César, el propio Tinguely y sobre todo Jacobsen, en Europa; desde Stankiewicz hasta David Smith y sus seguidores, en América.

Sin duda, y gracias a los lazos familiares que unieron a González y Hartung, y a la amistad que sintió por Henri Goetz, contribuyeron también a la formación de los pintores de la abstracción lírica, tendencia que se afianzó después de 1945, pero cuyos orígenes son, como es sabido, claramente anteriores a la guerra, al menos en lo que a Hartung se refiere. David Smith nos ha dejado el testimonio (13) del impacto que produjeron en su evolución las primeras reproducciones de las obras de González y de Picasso, que vio en los *Cahiers d'Art*, y de su vinculación personal a las esculturas del catalán, una de las cuales, máscara de inspiración primitiva, le había regalado en 1934 el artista americano de París John Graham (14). Aparte de la «inteligencia sensible de los materiales y de las proporciones», que él mismo intentó explorar tan magníficamente, David Smith había recibido con la obra de González la revelación de la posibilidad que se abría ante el escultor de sublimar la factura artesanal y de transfigurar el material más vulgar; y, sobre todo, aquella liberación del concepto del Arte encarnado por la pintura, que el propio González había conquistado tan arduamente.

Sabido es el alto valor que González atribuía a la realización perfecta de sus esculturas, en el plano técnico. En este aspecto seguía siendo un maestro forjador, y hasta se le ha reprochado su preocupación por disimular la brutalidad originaria de sus materiales mediante una preparación demasiado cuidada. González buscaba, en efecto, la nobleza, la unidad, la corrección formal y espiritual, y no imaginaba que se pudiera adoptar, como hicieron más tarde los «nuevos realistas», la fascinación canalla del desperdicio o la moda «junk» del desecho. No aceptaba guiños alusivos,

(11) Publicadas en el n.º 4 de los *Cahiers d'art* de 1930.

(12) Compárese la oposición entre círculos y planos en la *Columna* de Gabo, de 1923, y la *Cabeza con aureola* de González (hacia 1930-33).

(13) David Smith, *González: first master of the torch*, Art News, febrero 1956.

(14) Cf. catálogo de la exposición David Smith, Fogg Art Museum, 1966 y Washington Gallery of Modern Art, 1967, p. 63, fig. 75.

cualesquiera que fuesen, y, contrariamente a Picasso, era poco propenso al humor sorprendente del objeto encontrado. Sus innumerables dibujos, apuntes y proyectos para esculturas frecuentemente no realizadas, son a este respecto, explícitos: nunca se hace alusión en ellos, por «collage» o figuradamente, a eventuales recuperaciones. Sólo aparece, incansablemente, la persecución de una reducción radical de lo real a sus elementos esenciales, a sus signos cualificados. Signos de expresión y juegos formales a veces recurrentes al cabo de muchos años: pensemos, por ejemplo, en las borlas de la toquilla del niño de la *Montserrat* (1937) que ya aparecen, veinte años antes, exactamente iguales, adoptadas como rima visual. Así, el objeto recuperado, bastante raro por otra parte, sólo se utiliza porque corresponde a una necesidad formal de la construcción. Tal es el caso del grueso tornillo que, en la *Mujer con cesta*, parece constituir uno de esos nudos que, igual que las perforaciones, según González, pueden caracterizar una forma.

La búsqueda de la «más pura plasticidad», que González apreciaba tanto en el Greco, no enmascara nunca la ambición fundamental del artista, que consiste en significar con la mayor intensidad a los seres, en su fragilidad y en su grandeza, en su humanidad cotidiana y en la gravedad de su destino. Pero ya no se trata, como en sus primeras obras o en las de Maillol, que le servían de ejemplo, de desentrañar el cuerpo inmortal de figuras simbólicas escogidas, despojadas de todo aquello que pudiera situarlas en el tiempo, sino más bien de inventar arquetipos expresivos en los que pudiéramos reconocernos, y que aparecen, en su re-creación y en su reconstrucción, a la vez como pertinentes y situados fuera del tiempo.

Como toda su generación, Julio González se interesó seguramente por el descubrimiento de las artes primitivas, ampliamente difundidas por las revistas de arte. La manera en que ponían de manifiesto, en sus expresiones salvajes, los denominadores comunes y distintivos del cuerpo humano, los caracteres significativos de la función o el uso de los atributos, venía a confirmar la voluntad de González de conseguir un lenguaje plástico que fuese, a la vez, universal y expresivo. Subrayemos, por ejemplo, el considerable lugar que ocuparon en los *Cahiers d'Art* de 1929-1930, las pinturas rupestres de Africa y Europa (15). Alargamiento, deformación, reducción a los signos humanos esenciales, esquematización de las herramientas y de las acciones, son otros tantos caracteres que corresponden a la búsqueda de algunos artistas contemporáneos, y en particular de González. Los signos utilizados por González permiten identificar «rasgos expresivos», ojos, cabello, dientes, y destacarlos de otros elementos arquitectónicos que restituyen los semiplanos de un rostro o el movimiento de una nuca. En una obra de esencia dramática –y el dramatismo pronto se justificará por los horrores de la guerra civil española, y luego del conflicto internacional– estos componentes, desgajados de un lenguaje de reducción sintética, desempeñan el mismo papel que el trabajo más tradicional desarrollado en piedra (1934-36) o en bronce. La *Cabeza* (hacia 1935) del Museum of Modern Art de Nueva York y la *Montserrat gritando* (1937), tan

(15) Especialmente el espléndido artículo de Léo Frobenius sobre *L'art de la silhouette*, *Cahiers d'art*, 1929, n.º 8-9, pp. 397-401.

extrañamente diferentes en su formulación, pertenecen de hecho al mismo registro. Nos hacen pensar en las cabezas expresivas de los siglos XVI y XVII. Por ello, creemos que no hay que identificar de manera demasiado literal las distintas búsquedas del vocabulario surrealista. No se trata en modo alguno de hacer cosas «extrañas» o «extravagantes» o de hacer «ciencia ficción», como podrían sugerir algunos títulos atribuidos a posteriori a ciertos dibujos de González. Los «seres inauditos», según expresión de Bernard Dorival, no tienen fundamentalmente nada en común con el antropomorfismo alucinante de los ensamblajes automáticos de Dalí, o el descifrado de las imágenes inconscientes de Max Ernst, surgidas de las manipulaciones del azar. Incluso en la serie de hombres-cactus, las estructuras biomórficas utilizadas son conscientemente adoptadas como equivalentes plásticos de la expresión dramática buscada: la desesperación, la imploración, la invocación, la maldición. Trascienden al individuo desgarrado, permiten simbolizar en una imagen limitada y sintética los ultrajes sufridos por un pueblo, su inmoción. El tema del sacrificio de España y de Europa, traspasadas por el destino, aparece varias veces en los dibujos de 1941 (16).

Es curioso que algunos dibujos realizados por Julio González en 1936 sitúen a un personaje abstracto, ensamblaje anguloso de planos geométricos recortados irregularmente, ante una candorosa ventana abierta a un cielo adornado a veces con una graciosa maceta (17). Podríamos descubrir, en ello, la imagen de una interrogación estética y moral comparable a la que por entonces se planteaba Jean Hélion sobre la relación espiritual y formal del artista moderno con lo real (18). Pero no; esta cabeza reducida a lo esencial, la cabeza del hombre universal formada desde siempre y sin embargo única, se vuelve llena de esperanza y desafío hacia el cielo, hacia los goces tranquilos de la vida. Sin embargo, es también la cabeza de un luchador solitario, la de Julio González tal como lo describía hacia 1930 un amigo suyo: «de pequeña estatura, digno, vestido de negro como auténtico mediterráneo, delgado, entrecano, tranquilo y modesto, soñador y desprendido, pensativo como saben serlo los españoles; personalidad atrayente, interiorizada, que inclinaba a la simpatía y al respeto» (19). Julio González sufrió siempre las desgarraduras de la existencia; su obra fue un largo combate por conquistar la independencia del creador sin traicionar la solidaridad y la esperanza fraternas. La interrogación que Julio González formula, a través del escultor y del hombre, es la de la libertad.

GERMAIN VIATTE

Conservador del Museo Nacional de Arte Moderno. París

(16) Cf. Josette Gibert, *Julio González, projets pour sculptures: personnages*, Carmen Martínez, París, 1975, pp. 121-122, impropriamente llamados «Personajes», «Hombre cactus con libro» o «Personaje protector».

(17) Josette Gibert, *Julio González, projets pour sculptures: figures*, Carmen Martínez, París, 1975, pp. 58-63.

(18) Ya en 1935 Jean Hélion escribía en su prefacio a la exposición *Thèse-Antithèse-Synthèse* organizada en Lucerna por Hans Erni: «La superioridad de la Naturaleza consiste en ofrecer la máxima complejidad de relaciones; hacia ella me dirijo a grandes pasos».

(19) John Graham, citado por David Smith.



68. *Mujer desnuda*, 1914-18
37,2 × 26,5 cm.







8. *Mujer con sombrero*, 1929
20 cm.

◀ 7. *Cabeza aguda (máscara)*, 1927-30
25 cm.

◀◀ 20. *Pequeña máscara aireada*, 1930-35
19 cm.



17. *Mujer con cesta*, 1930-33
180 cm.

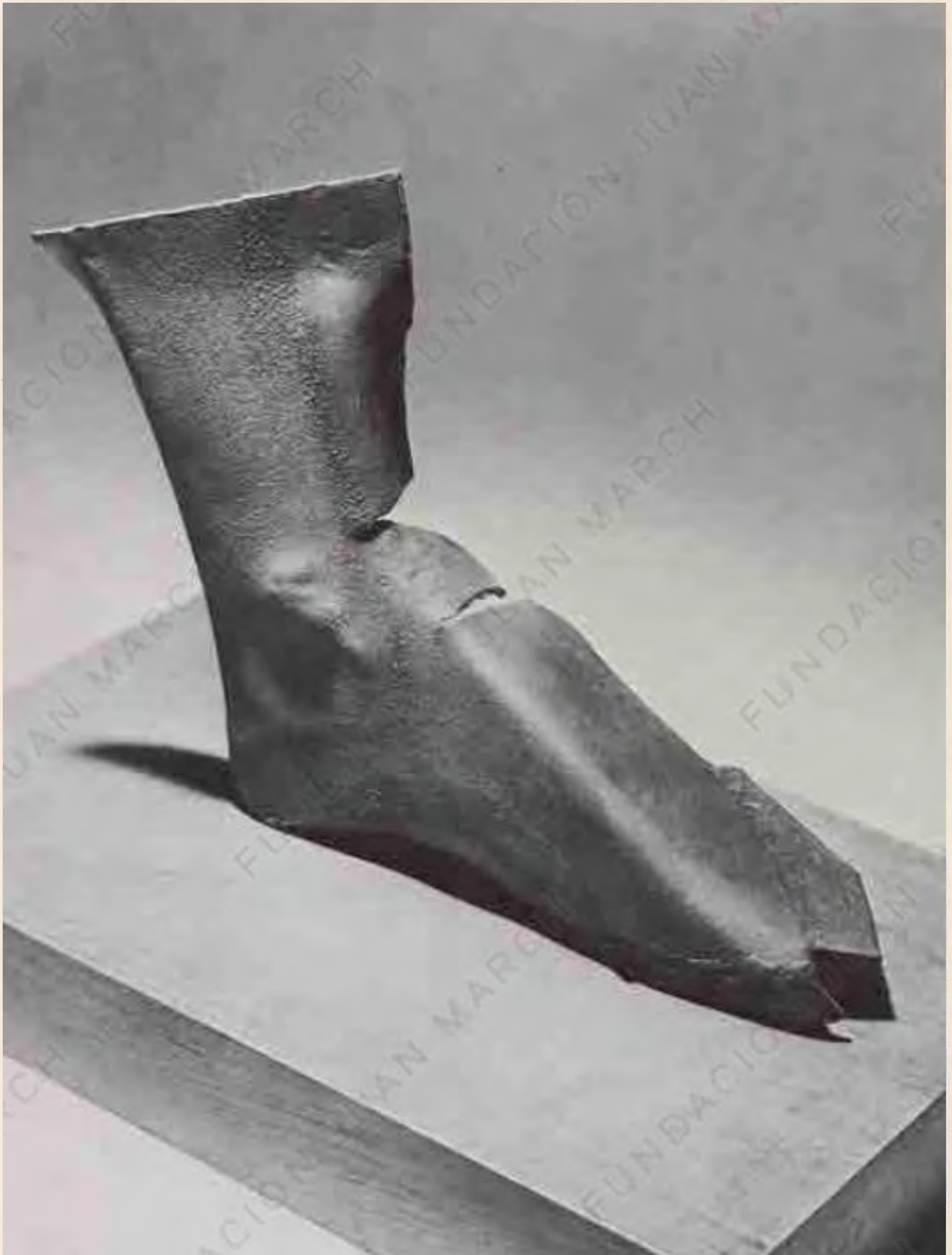


32. *Bailarina con paleta*, 1933
82 cm.



23. *El sueño*, 1931-34
67 cm.





◀ 38. *Gran personaje de pie*, 1934
128,5 cm.

◀◀ 45. *El pie*, 1935-36
22 cm.

30. *Cabeza de mujer n.º 2*, 1932-36
20 cm.



28. *Máscara plana n.º 2*, 1932-36
19,5 cm.

44. *Pequeña bailarina*, 1934-37 ▶
22 cm.





48. *Gran busto femenino*, 1936
52 cm.

63. *Las dos manos*, sin año
71 cm.





76. *Abstracto*, 1937
32,1 × 25 cm.

51. *Mujer ante el espejo*, 1936-37 ►
214 cm.





79. *Cabeza extraña*, 1937
25 × 23 cm.



53. *Gran hoz*, 1937-38
51 cm.



◀ 82. *Abstracto*, 1939
21,4 × 7 cm.



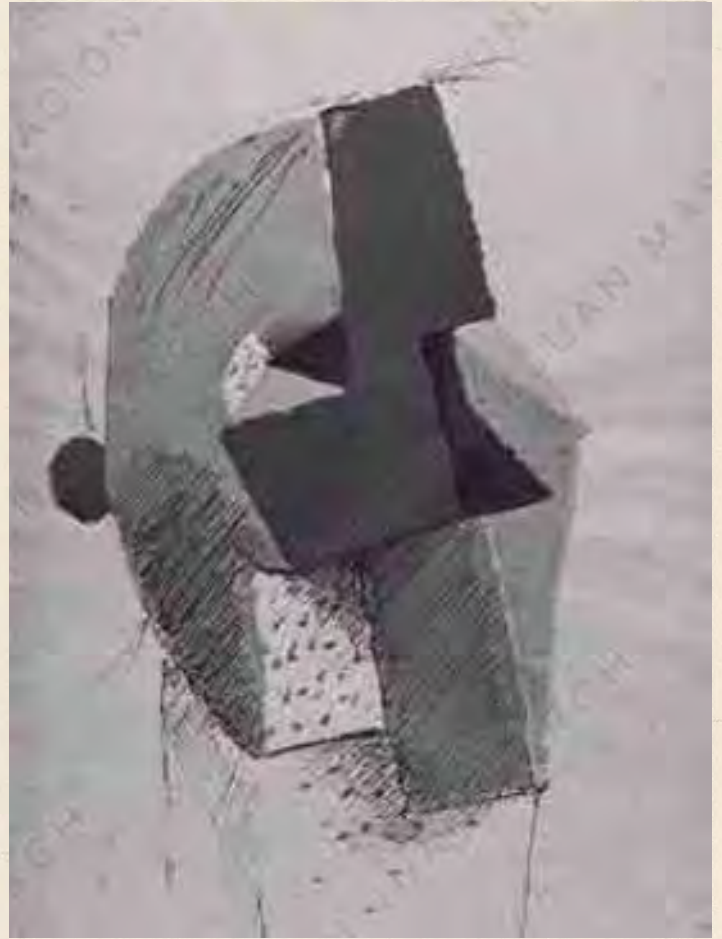
85. *Pena*, 1939 ▶
17 × 9 cm.



83. *Abstracto*, 1939
32,4 × 25 cm.



89. *Máscara primitiva*, 1940
32 × 24 cm.



108. *Cabeza collage*
32,5 × 20 cm.



47. *Montserrat gritando*, 1936
26 cm.





59. *Pequeña Montserrat asustada*, 1941-42
30 cm.

◀ 58. *Cabeza de Montserrat gritando n.º 2*, 1941-42
32 cm.



99. *Abstract*, 1941
24 × 24 cm.

Biografía



1876. El 21 de septiembre nace Julio González en Barcelona, donde su abuelo y su padre estaban establecidos como orfebres. En su juventud, Julio González y su hermano mayor, Juan, aprenden a trabajar los metales en el taller del padre, que era también escultor. Años después, descubierta su vocación de pintores, siguen los cursos de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona.
1892. Hacen grandes progresos en el arte de forjar metales y exponen en la Exposición Internacional de Chicago y en la Exposición de Barcelona obras forjadas que obtienen medalla de oro.
1896. Fallece su padre, Concordio González.
1897. Frecuenta con su hermano las tertulias de la cervecería «Els Quatre Gats».

1900. Hacia este año se instala en París la familia González. Julio González se encuentra con Picasso al cual había conocido en Barcelona, y se une al grupo del que forman parte Picasso, Manolo, Max Jacob, Maurice Raynal... Dibuja mucho y realiza numerosos trabajos al pastel, que muestran la doble influencia que en él ejercen por entonces Degas y Puvis de Chavannes. Comienza a aplicar a la escultura su perfecto conocimiento del metal forjado y ejecuta sus primeras máscaras de metal repujado.
1908. Muere Juan González, también pintor y escultor. La pérdida de su hermano y compañero de trabajo, por el que siente un grandísimo afecto, produce en Julio una profunda huella y le hace perder el gusto por el trabajo. Tras algunos meses de inactividad, reanuda el trabajo. Pinta menos, buscando sobre todo la incorporación de los metales a sus investigaciones plásticas. Vive en una soledad casi total, y sólo de tarde en tarde ve a Picasso y a Brancusi. Continúa sus investigaciones, en un clima de dificultades materiales y morales, y durante muchos años vive replegado en sí mismo, trabajando sin cesar y sin sentirse satisfecho.
- 1909-12. Realiza varios viajes a Barcelona.
1918. Trabaja como aprendiz de soldador en un taller de París, aprendiendo la soldadura autógena.
1922. Realiza su primera exposición individual en la Galería Povolovsky de París, exhibiendo pinturas, dibujos y esculturas en hierro, plata y oro.
1925. Forma parte de la Exposición de Artistas Ibéricos celebrada en Madrid.
1927. González por fin encuentra su camino. Abandona la pintura para dedicarse más plenamente a la escultura y ejecuta una serie de «máscaras recortadas» y «naturalezas muertas», sus primeras esculturas en hierro forjado y cortado.
Fallece en París su madre, Pilar Pellicer.
1928. Dominando más y más la materia, y liberado de la influencia cubista que se manifiesta en sus primeras esculturas, trabaja en una serie de «figuras» en hierro y bronce.
- 1929-31. González da rienda suelta a su fantasía que le lleva hacia la abstracción, en una serie de esculturas cuyo tema es más o menos identificable, como «El Sueño» y «El Beso».
1931. Participa, a petición de Picasso, en la realización de un monumento de hierro dedicado a Apollinaire, iniciándose así una colaboración entre ambos artistas.
Toma parte con Fenosa, Torres García, Gargallo, Manolo, Miró, Picasso... en una exposición de artistas organizada por la Casa de Cataluña de París, en la Galería Billiet.
- 1932-34. González no se concentra en las formas, sino en el espacio. Trabaja el metal con increíble flexibilidad y gran atrevimiento, como en «Maternidad» o «El Ángel». Durante el mismo período, realiza numerosas cabezas en piedra, principalmente: «Muchacha orgullosa», «Cabeza de hombre reclinado».
1934. Exposición-manifiesto con Léger, Picasso y Kandinsky, en la «Salle d'art Castelucho Diana».
- 1936-37. Vuelve a las masas más compactas: «Mujer ante el espejo», «Mujer peinándose». Son obras aparentemente abstractas. Sin embargo, González no es un escultor abstracto; persigue siempre su inspiración en el estudio de la naturaleza, y su actitud ante ésta



es muy humilde. Sus numerosas series de dibujos, que parten de la naturaleza para llegar hasta el punto extremo de la interpretación, nos lo demuestran sobradamente.

1937. Se casa con Marie Therèse Roux.

Participa en las exposiciones «Cubismo y arte abstracto» del Museum of Modern Art de Nueva York.

Expone «La Montserrat» en el pabellón español de la Exposición Universal de París.

1939. La forma recupera toda su expresión en obras como «Hombre cactus».

1940. González, debido a las circunstancias, deja inacabadas varias obras en hierro forjado. Espera terminarlas después de la guerra. Regresa con su mujer a París. Realiza varias esculturas en yeso.

1942. A principio de año, González emprende una gran escultura realista y una más pequeña, abstracta, en yeso. No tuvo tiempo de terminarlas.

El 27 de marzo, moría en Arcueil.



105. *Autorretrato*, 1941
24,5 × 16 cm.

Catálogo

Esculturas

1. **Mujer sentada e inclinada**, 1910-14
bronce, 14 cm.



2. **Cabeza del Tío Juan**, 1925-30
hierro, 27,4 cm.

3. **Perfil con sombrero**, 1926
hierro, 25,5 cm.



4. **Máscara acerada**, 1927-29
bronce, 30,5 cm.

5. **El arlequín**, 1927-29
bronce, 42 cm.



6. **Bodegón**, 1927-30
hierro, 21 cm.

7. **Cabeza aguda (máscara)**, 1927-30
bronce, 25 cm.



8. **Mujer con sombrero**, 1929
hierro, 20 cm.

9. **Máscara llamada «el poeta»**, 1929
hierro, 24,3 cm.



10. **Máscara con perilla**, 1929
bronce forjado, 25,6 cm.

11. **Don Quijote**, 1929
hierro, 44 cm.



12. **Cabeza en profundidad**, 1930
hierro, 26 cm.

13. **Frutero**, 1930
hierro, 14,7 cm.



14. **Rostro de adolescente**, 1930
cobre repujado, 21 cm.

15. **Pequeña cabeza de Don Quijote**, 1930
bronce, 12,5 cm.



16. **Máscara de adolescente**, 1930-33
bronce, 32 cm.

17. **Mujer con cesta**, 1930-33
hierro, 180 cm.



18. **Dafne**, 1930-33
bronce, 142 cm.

19. **Máscara de sombra y luz**, 1930-34
bronce, 28 cm.



20. **Pequeña máscara aireada**, 1930-35
bronce, 19 cm.

21. **Joven melancólica**, 1930-36
piedra, 24,5 cm.



22. **Mujer de los tres pliegues**, 1931-34
hierro, 124,5 cm.



23. **El sueño**, 1931-34
hierro, 67 cm.

24. **Montserrat con pañuelo**, 1932
piedra, 29,5 cm.



25. **Cabeza de hombre reclinada (Monthyon)**, 1932-36
piedra, 22,5 cm.

26. **Cabeza de mujer reclinada**, 1932-36
piedra, 20 cm.



27. **Máscara plana n.º 1 (Monthyon)**, 1932-36
piedra, 21 cm.

28. **Máscara plana n.º 2**, 1932-36
piedra, 19,5 cm.



29. **Joven valiente**, 1932-36
bronce, 33 cm.

30. **Cabeza de mujer n.º 2**, 1932-36
bronce, 20 cm.



31. **Cabeza, doble cabeza**, 1932-36
bronce, 22 cm.

32. **Bailarina con paleta**, 1933
bronce, 82 cm.



33. **Cabeza llamada «el túnel»**, 1933-35
bronce, 46 cm.

34. **Los enamorados n.º 2**, 1933-35
bronce, 44 cm.



35. **Campesina de barbilla roída**, 1933-36
piedra, 18 cm.



36. **Cabeza de mujer con cuello cortado**, 1933-36
piedra, 18,5 cm.



37. **Relieve abstracto**, 1934
piedra, 32,5 cm.



38. **Gran personaje de pie**, 1934
hierro, 128,5 cm.



39. **Relieve de mujer y caballo**, 1934
piedra, 28 cm.



40. **La jirafa**, 1934
hierro, 95 cm.



41. **Gran perfil de campesina**, 1934-35
bronce, 41,8 cm.



42. **Mujer sentada n.º 1**, 1934-36
hierro, 118 cm.



43. **Cabeza plana «el beso»**, 1934-36
piedra, 24,5 cm.



44. **Pequeña bailarina**, 1934-37
hierro, 22 cm.



45. **El pie**, 1935-36
hierro, 22 cm.



46. **Mujer sentada n.º 2**, 1935-37
bronce, 85 cm.



47. **Montserrat gritando**, 1936
bronce, 26 cm.



48. **Gran busto femenino**, 1936
hierro, 52 cm.

49. **Cabeza de mujer reclinada n.º 1**, 1936
piedra, 18,5 cm.



50. **Forma severa**, 1936
hierro, 79,2 cm.

51. **Mujer ante el espejo**, 1936-37
bronce, 214 cm.



52. **La mano levantada**, 1936-39
hierro, 39,5 cm.

53. **Gran hoz**, 1937-38
bronce forjado, 51 cm.



54. **Hombre gótico**, 1937
bronce, 57 cm.

55. **Pequeña hoz**, 1937-38
bronce, 29,8 cm. (90 cm.)



56. **Hombre cactus n.º 1**, 1939-40
bronce, 65 cm.

57. **Hombre cactus n.º 2**, 1939-40
bronce, 78 cm.



58. **Cabeza de Montserrat gritando n.º 2**, 1941-42
bronce, 32 cm.

59. **Pequeña Montserrat asustada**, 1941-42
bronce, 30 cm.

60. **Mano n.º 1**, 1942
bronce, 43 cm.



61. **Mano n.º 2**, 1942
bronce, 37 cm.

62. **Forma rígida**, sin año
hierro, 67,2 cm.



63. **Las dos manos**, sin año
hierro, 71 cm.

64. **Forma muy fina**, sin año
hierro, 87,5 cm.



65. **Cabeza plana**, sin año
hierro, 21 cm.

66. **El Tío Juan II**, sin año
hierro, 37,9 cm.



Dibujos

67. **Estudio de ropaje**, 1910-18
pastel sobre papel
29,7 × 20,8 cm.



68. **Mujer desnuda**, 1914-18
pastel sobre papel
37,2 × 26,5 cm.

69. **Estudio para «el sueño»**, 1933
lápiz y tinta china
24,3 × 14,4 cm.



70. **Mujer ante el espejo**, 1936
lápiz y tinta china
28,2 × 18,8 cm.

71. **Cabeza cubista «el hombre gato»**, 1936
lápiz y tinta china
30,6 × 24,5 cm.



72. **Barba y bigote**, 1936
pluma y lápiz
21,5 × 17 cm.

73. **Cabeza pensativa**, 1936
pluma y lápiz
24 × 16,5 cm.



74. **La dócil cabellera**, 1936
pluma y lápiz
35 × 24 cm.

75. **Personaje de larga mano**, 1937
lápiz y pluma
26 × 16,3 cm.



76. **Abstracto**, 1937
lápiz y tinta china
32,1 × 25 cm.

77. **Estudio para «mujer ante el espejo», 1937**

lápiz y pluma
34,8 × 24,5 cm.



78. **Cabeza bloque, 1937**

pluma y lápiz
23 × 18 cm.

79. **Cabeza extraña, 1937**

pluma y lápiz
25 × 23 cm.



80. **Personaje tijera, 1938**

lápiz
31,5 × 24 cm.



81. **Estudio para «cabeza de Montserrat n.º 2», 1938**

lápiz
21 × 18,5 cm.

82. **Abstracto, 1939**

pluma y pastel
21,4 × 7 cm.



83. **Abstracto, 1939**

tinta china y lápiz
32,4 × 25 cm.

84. **Hombre cactus con el brazo levantado, 1939**

tinta china y lavis
31 × 20,1 cm.



85. **Pena, 1939**

lápiz
17 × 9 cm.

86. **Mujer sentada n.º 2 A, 1939**

pluma y aguada
24,5 × 16,5 cm.



87. **Cabeza ficción, 1939**

pluma y lápiz
29 × 19 cm.

88. **Personaje con puntos, 1939**

pluma
31 × 20 cm.

89. **Máscara primitiva**, 1940

pluma y aguada
32 × 24 cm.



90. **Máscara humor n.º 1**, 1940

pluma y aguada
32,5 × 24 cm.

91. **Cabeza gritando n.º 2**, 1940

lápiz
23,9 × 31,7 cm.



92. **Cabeza**, 1940

tinta china y lápiz
32 × 23,8 cm.

93. **Autorretrato**, 1940

lavis y lápiz
24 × 15,9 cm.



94. **Autorretrato**, 1941

lápiz
24 × 15,5 cm.

95. **Personaje con velos**, 1941

pluma y aguada
32,5 × 24 cm.



96. **Personaje con velo largo n.º 1**, 1941

pluma y aguada
37 × 24 cm.

97. **Autorretrato**, 1941

lápiz y lavis
26,3 × 18,9 cm.



98. **Hombre con paloma**, 1941

lápiz y tinta china
26 × 19 cm.

99. **Abstracto**, 1941

lápiz y pastel
24 × 24 cm.



100. **Abstracto**, 1941

tinta china
32 × 24 cm.

101. **Abstracto**, 1941

tinta china
32 × 24,3 cm.



102. **Autorretrato con M.^a Teresa**, 1941

lápiz
24,4 × 15,6 cm.



103. **Autorretrato**, 1941

lápiz
23,8 × 15,7 cm.

104. **Estudios de autorretrato**, 1941

lápiz
20,2 × 20 cm.



105. **Autorretrato**, 1941
acuarela, pluma y lápiz
24,5 × 16 cm.

106. **Autorretrato**, 1941

lápiz
32 × 24 cm.



107. **Autorretrato**, 1941

pluma y aguada
32 × 24 cm.

108. **Cabeza collage**, sin año

pluma y collage
32,5 × 20 cm.



109. **Autorretrato**, sin año

lápiz
24 × 16 cm.

110. **Autorretrato**, sin año

lápiz
24 × 16 cm.

111. **El grito**, sin año

pluma y aguada
28 × 19,5 cm.



NOTA: Para la confección de este Catálogo se han tenido en cuenta, entre otros, los de las Exposiciones de la Galerie de France, 1969; The Tate Gallery, 1970; Museo de Arte Moderno de Barcelona, 1974, y Kunsthalle de Manheim, 1977; y las monografías de Descargues, 1971, y Aguilera Cerni, 1973.



60. *Mano n.º 1*, 1942
43 cm.



61. *Mano n.º 2*, 1942
37 cm.

Arte Español Contemporáneo, 1974.

Oskar Kokoschka,
con textos del Dr. Heinz Spielmann, 1974.

Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,
con textos de D. Antonio Gallego, 1975.

**I Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1975/76.**

Jean Dubuffet,
con textos del propio artista, 1976.

Alberto Giacometti,
con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin, 1976.

**II Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1976/77.**

Arte Español Contemporáneo, 1977.
Colección de la Fundación Juan March.

Arte USA, con textos de Harold Rosenberg, 1977.

Arte de Nueva Guinea y Papúa,
con textos del Dr. B. A. L. Cranstone, 1977.

Marc Chagall, con textos de André Malraux
y Louis Aragon, 1977.

Pablo Picasso, con textos de
Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar,
Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño,
Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari,
Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre, 1977.

Ars Médica, grabados de los siglos XV al XX,
con textos de Carl Zigrosser, 1977.

**III Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1977/78.**

Francis Bacon,
con textos de Antonio Bonet Correa, 1978.

Arte Español Contemporáneo, 1978.

Bauhaus, 1978.

Kandinsky, con textos de
Werner Haltmann y Gaëtan Picon, 1978.

De Kooning,
con textos de Diane Waldman, 1978.

**IV Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1978/79.**

Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,
con textos de Reinhold Hohl, 1979.

Goya
(**Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia**),
con textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez, 1979.

Braque, con textos de
Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos,
Georges Salles, Pierre Reverdy
y André Chastel, 1979.

Arte Español Contemporáneo, 1979
con textos de Julián Gállego.

**V Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1979/80.**



Julio González

JULIO GONZALEZ. FUNDACION JUAN MARCH. MADRID. 1988