

Julio González, una reflexión personal

Arte y Parte, 2, Madrid, abril-mayo 1996.

Antes que nada me gustaría dejar claro un aspecto del conocimiento de la obra de los artistas, que aunque tenga el desprestigio de lo anecdótico, a mí me parece importante y decisivo en el conocimiento de la escultura de Julio González. Me da la impresión, por las intervenciones que he escuchado, que la persona que realizó estas esculturas no existió, al menos, su vida no tuvo la intensidad suficiente para influir en su trabajo. Parece como si González hubiera muerto hace trescientos años, cuando personas que convivieron con él todavía viven y alguna de ellas están aquí presentes entre nosotros. Creo que últimamente ha habido una voluntad excesiva, en nombre de la objetividad, en separar la obra de su autor, en decidir, con mentalidad de laboratorio que lo único importante es la obra; cuando muchas veces aun en las investigaciones científicas, la personalidad y la complejidad del entorno son indispensables en cualquier estudio riguroso. Había que reconsiderar y reflexionar sobre ello, al menos por racionalidad. En el caso de Julio González, personalmente, me es muy complicado explicar su invención de la escultura metálica, como un milagro, sin conocer al hombre Julio y su entona.

Julio, que nace en Barcelona en 1876, es el cuarto hijo; forman la familia sus hermanos Joan, Pilar, Lola y los padres, propietarios de un taller de metalistería. Son detalles sin importancia, como en tantas otras familias de artesanos, pero en el caso de Julio condicionan toda su vida y toda su escultura: la familia y el oficio. El orgullo de ser el mejor en el oficio es algo que hoy no se tiene en cuenta ni se comprende bien. El descrédito del oficio entre los artistas ha llegado a un punto en que se puede exclamar casi con arrogancia y satisfacción: «yo no me ensucio las manos». Pero a finales del siglo pasado y primeros de éste para cualquier oficio era un gran prestigio ser el mejor. La familia González tenía ese orgullo de trabajar bien, del oficio, y González lo tuvo toda su vida.

Su hermano Joan y él realizan trabajos artísticos en el taller y asisten a clase nocturna en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Joan es un dibujante y un pintor brillante, es el hermano mayor que, cuando muere su padre en 1896, toma la dirección de la empresa y la responsabilidad de la familia. En aquella época, Julio acompaña también a su hermano a las tertulias de artistas de Barcelona, acude a Els Quatre Gats y traban amistad con Picasso, Nonell, Casas, Sabartés, Casagemas, Manolo Hugué, Utrillo, Eugenio d'Ors, etc. Se habla de pintura, se habla de París... En el año 1900 la familia decide vender los talleres de metalistería e irse a París. La casa de los González en París es visitada, sobre todo en las cenas, por artistas españoles y extranjeros. Joan pinta y Julio también. París en esos momentos es el centro de la revolución artística: la capital mundial de arte moderno.

Joan es un buen pintor *noucentista* pero todavía prevalecen en él valores del buen hacer de la Escuela de Bellas Artes. Julio está lleno de dudas, admira a su hermano, yo pienso que hasta le obedece, pero algo pasa a su alrededor que aunque él no acaba de comprender le atrae, le llama continuamente a pesar de que él se resiste por respeto y admiración a su pasado inmediato. En 1908 muere su hermano Joan. Yo creo que esta desgracia y más tarde la realización de esculturas que hizo con Picasso serán definitivas para la escultura y sobre todo para su libertad. Una familia de artesanos de 1900 en Barcelona, si uno tenía que cumplir con la obligación como un hombre decente y bien nacido, era mucha familia. Así, González que admiraba a Joan y siempre tuvo complejo de su hermano mayor brillante y fuerte, se encontró, aunque destrozado anímicamente y

con la responsabilidad de ser el nuevo jefe de la familia, con la autoridad y cierta libertad para empezar a decidir por su cuenta e interés. Posiblemente ésta es una interpretación aparentemente personal pero si meditamos sobre su biografía ya no lo será tanto, a pesar de lo mucho que sufrió por la muerte de su hermano, por el que dejó de pintar durante los primeros años posteriores. No podemos olvidar que una de sus características más comentadas fue siempre su modestia, su intimismo; esto se podría encontrar hasta en las críticas de la época. No obstante, la descripción que hace su hija Roberta de él más tarde añade más particularidades: «calmo y nervioso, dulce y violento, irritable y decaído, descorazonado y lleno de esperanza, cordial y reservado, confiado y receloso, taciturno y jovial»; indudablemente mucho más complejo. Lo que sí que está bastante claro es que era un hombre lleno de dudas que posiblemente conservó toda su vida, pero que al mismo tiempo cuando tomó decisiones propias, llenas de iluminación creadora, se lanzó con un entusiasmo contenido por el camino elegido, sin mirar hacia atrás, decidido a realizar la obra que el destino le había puesto en sus manos.

Su segundo gran momento histórico llega cuando en 1928 Picasso le pide su ayuda para realizar unas esculturas. Picasso es posiblemente un pésimo maestro, como casi todos los grandes artistas. Pero González fue un extraordinario alumno. No aprende el que quiere sino el que puede. No voy a entrar en la aburrida conclusión de quién aprendió de quién. Picasso no enseñó a González a hacer escultura, primero porque el que sabía hacer era Julio, Picasso le llamó para hacerlas en el sentido más real de la palabra, pensarlas y dibujarlas ya lo había hecho él. Don Pablo las tenía en la cabeza, fue cogiendo de aquí y de allá, aquí se transformaba en una nariz o en un brazo, aquí en una plancha y dos agujeros los ojos, unas varillas los pelos, etc.; Picasso era un genio, yo creo que el más grande que ha habido, como en tantas otras cosas, del *objet trouvé*. Si González hubiera intentado hacer picassos hubiese sido un imitador fracasado. Picasso tenía la escultura hecha totalmente en la cabeza, sólo tenía que ir encontrando por los suelos del taller la cosecha de desperdicios tal cual eran y unirlos como en un *collage*, pero con metales y soldaduras. Su escultura tenía, salvo excepciones, una visión única y total; era en general pictórica, en el sentido en que no tuvo para él demasiado interés los diferentes puntos de vista, aunque con don Pablo nunca se sabe, ni se puede afirmar esto ni lo otro, porque siempre sale el mago que era y te sorprender demostrándote lo contrario. No obstante, en Picasso una boca es una boca, picassiana desde luego, pero una boca; una cabeza es una cabeza, rotunda, clara, los detalles no importan, lo que importa es siempre la totalidad, el primer golpe de vista. ¡Ya está!

¿Qué es lo que González aprende con su admirado Picasso? Casi todos los admiradores de Picasso han hecho picassitos, el arte moderno está lleno de picassitos. Hay que tener la fuerza de un gran creador, para poder trabajar con esa bestia negra del arte moderno y no ser devorada por él. Y lo digo con la mayor admiración y reconocimiento a uno de los más grandes artistas de todos los tiempos. Pero repito, ¿qué es lo que aprendió González? Primero que nada, encontró la libertad, la libertad definitiva que le permitió inventar no sólo una nueva escultura en hierro sino también algo que sería determinante en una gran parte del arte posterior a los años cuarenta de nuestro siglo. El arte de elegir y unir diferentes cosas sin relación formal con otras, sin la idea preconcebida de totalidad sino del ir haciendo hasta llegar a una nueva imagen de la escultura. Picasso hacía una cabeza. González hacía una escultura, no sólo por la obra en sí, sino porque aunque la realidad es su fuente de inspiración, la elección de las cosas que le interesan de ella, los materiales escogidos que utiliza, son los grandes protagonistas de la obra, no el modelo. Uno puede ver o no ver la cabeza, lo que importa es la escultura. No la puede ver al primer golpe de vista, necesita mirarla durante más tiempo, no porque González esté demasiado interesado por los diferentes puntos de vista, que existen sin duda, sino más bien quiere que la descubras poco a poco porque está hecha poco a poco, pedazo a pedazo.

Posiblemente cuando Picasso elegía y cogía los trozos, con esa falta de respeto por todo y por todos, estaba animando a Julio en su nueva aventura hacia la libertad: le dio el pistoletazo de salida. González supo muy bien desde el principio que no podía competir con el talento privilegiado, casi inhumano de don Pablo, para elegir los materiales y pegarlos con la soldadura. Este no podía ser su camino, tenía demasiado respeto por todo lo que había en el taller, desde las herramientas a los

materiales, eran su mundo, parte de su vida y su oficio. Ya no existe la magia del *objet trouvé*, no le interesa convertir los agujeros de la plancha en ojos... Ahora toda la chatarra del taller es como si fuera barro para trabajar, barro soldado que se transforma en escultura; el resultado es diferente y nuevo, modelar el barro de hierro con un soplete de oxiacetileno.

González, tal vez por sus temores y por su carácter retraído y excesivamente respetuoso, se vio necesitado de inventar una nueva sintaxis para poder comunicarse, a través de sus materiales, con los demás y contarles sus sueños y sus anhelos sencillos y normales. Los constructivistas encontraron su nueva sintaxis en los propios materiales que utilizaron, en las máquinas, en los sistemas de producción industrial. Ellos llevaban incluido su propio lenguaje. Más tarde en el *minimal*, en su momento más radical, convertirán el material en el único protagonista de su obra y su pureza será defendida hasta el punto de no poderlo ni tocar para que no pierda su virginidad. Estos serán los que no se ensucian las manos.

Picasso no necesitó sintaxis, él era su propia sintaxis. Por ello su obra no es transferible, empieza y acaba en él. González con sus escrúpulos de hombre de oficio hizo una nueva sintaxis, su obra fue el principio de un medio de expresión, de un lenguaje que continua perdurando.

Estoy, claro está, hablando de su obra a partir de los años treinta cuando el proceso de producción de sus esculturas es una nueva invención creadora. Esto sin olvidar su etapa anterior y sobre todo su última magnífica etapa. Hay además en este último período una parte de su trabajo que podríamos clasificar de más clásico y, para mí, es la más emocionante. Cuando descubrí a la *Montserrat*, en 1958, fue la primera ocasión que sentí, ante una escultura, una sorpresa ante el placer y el entusiasmo y, al mismo tiempo, una inquietud interior. Todo estaba contenido en aquellas planchas de hierro tan refinadamente tratadas. ¿Cómo se puede con una delicadeza tan sofisticada comunicar tanto dramatismo? Sus bustos de plancha son bellísimos, son joyas de la escultura y simultáneamente son trágicos y conmovedores. Sé que soy a veces vehemente pero no puedo evitar la emoción que siempre me ha producido la parte de esta escultura de *planchas-piel*, de amor al cuerpo, posiblemente las esculturas tuyas más importantes porque consiguen acariciando aparentemente la dureza del hierro comunicar el profundo dramatismo sensual entre la vida y la muerte.

Julio González, el vanguardista solitario, «le menconnie volontaire», si hubiera sido un artista brillante y talentoso, no hubiera sido capaz de inventar, de encontrar un camino original y nuevo en la escultura. Porque muchas veces la capacidad creadora se da a los humildes o a los falsos humildes, ya que todavía yo no estoy tan convencido de la modestia o la humildad de los artistas, y de González en concreto. Porque insisto, el oficio, las dudas y los temores no necesariamente producen modestia. Uno no se atreve a enseñar su obra no por humildad sino que puede ser también por orgullo, por pensar que nadie puede opinar de ello, nadie tiene derecho a mirar su trabajo y decir después lo que le parece. Puede ser miedo y orgullo. Y si no ¿qué es un artista sin miedo y sin dudas?