

Julio González, ...i e

El pròxim dia 15 de desembre s'inaugura a l'IVAM la "Col·lecció permanent de Julio González". L'esdeveniment cobra triple importància. D'una banda, s'inaugura el fons permanent més gran del món de l'obra de l'escultor català; d'una altra s'obren al públic els nous espais expositius que albergaran les peces de González: 780 metres quadrats dissenyats per l'arquitecte Carlos Salvadorés i que han tingut un cost total de 60 milions de pessetes: i, finalment, amb la inauguració d'aquesta exposició, el Centre Julio González ha assolit una justificació plena, ja que, per fi, alberga, en la mesura de les possibilitats, l'obra d'aquest escultor i forjador de Barcelona.

Actualment, l'IVAM compta amb 389 peces —150 són d'orfebreria, 20 pintures, 133 escultures, 12 relleus en planxa metàl·lica i 73 dibuixos— d'estil i natura ben diversa, que constitueixen un repàs ampli i fidel de la tasca artística i professional que González va desenvolupar al llarg de la seua vida. De la mateixa manera, la gran varietat d'obres d'art ofereix una radiografia de la trajectòria, curta però intensa, que va marcar els camins de les avantguardes. D'altra banda, la darrera adquisició que l'IVAM ha dut a terme quant a l'obra de Julio González, han estat els seus arxius personals, compostos per documents, targetes, carnets, etc. i un lot de correspondència íntima que palesa la seua relació amistosa amb altres artistes instal·lats a París; o l'amor a la seua filla Roberta, la qual, com es pot veure en diverses cartes, va ser l'ull dret de Julio González i de bona part de les arts immigrants a la capital francesa.

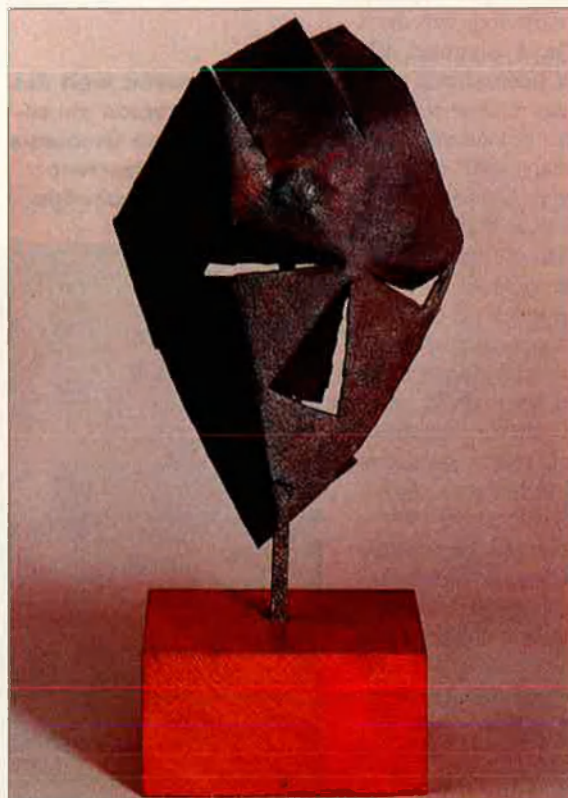
La "Col·lecció" de Julio González adquiria les primeres peces el 1985. Aleshores es van iniciar els contactes amb Carmen Martínez i Vivianne Griminger, les quals, vista la injustícia que tant la història de l'art com els cercles museístics havien comès, van projectar una fundació i un museu que albergara i difonguera la figura de l'escultor. La seua edat relativament avançada i la proposta feta des de València d'adquirir obres de l'escultor destinades a un museu que portava el seu nom les van convèncer. Respiraren. Julio González rebria el reconeixement que se li devia.

Julio González, pare, desconegut, de l'escultura moderna. Qui va ser Julio González? Pregunta controvertida, introvertida i antagònica. La introversió, la timidesa, l'acumulació, en el silenci més íntim, d'experiències, el respecte o la humilitat jugaren en ell en contra d'una autopromoció, que agrada-

**Barcelona-París:
itinerari d'un
escultor. València,
final de trajecte
del seu llegat.
Ara, el Centre
Julio González de
l'IVAM posseeix
la col·lecció
permanent més
important del
pare de
l'escultura
moderna.**

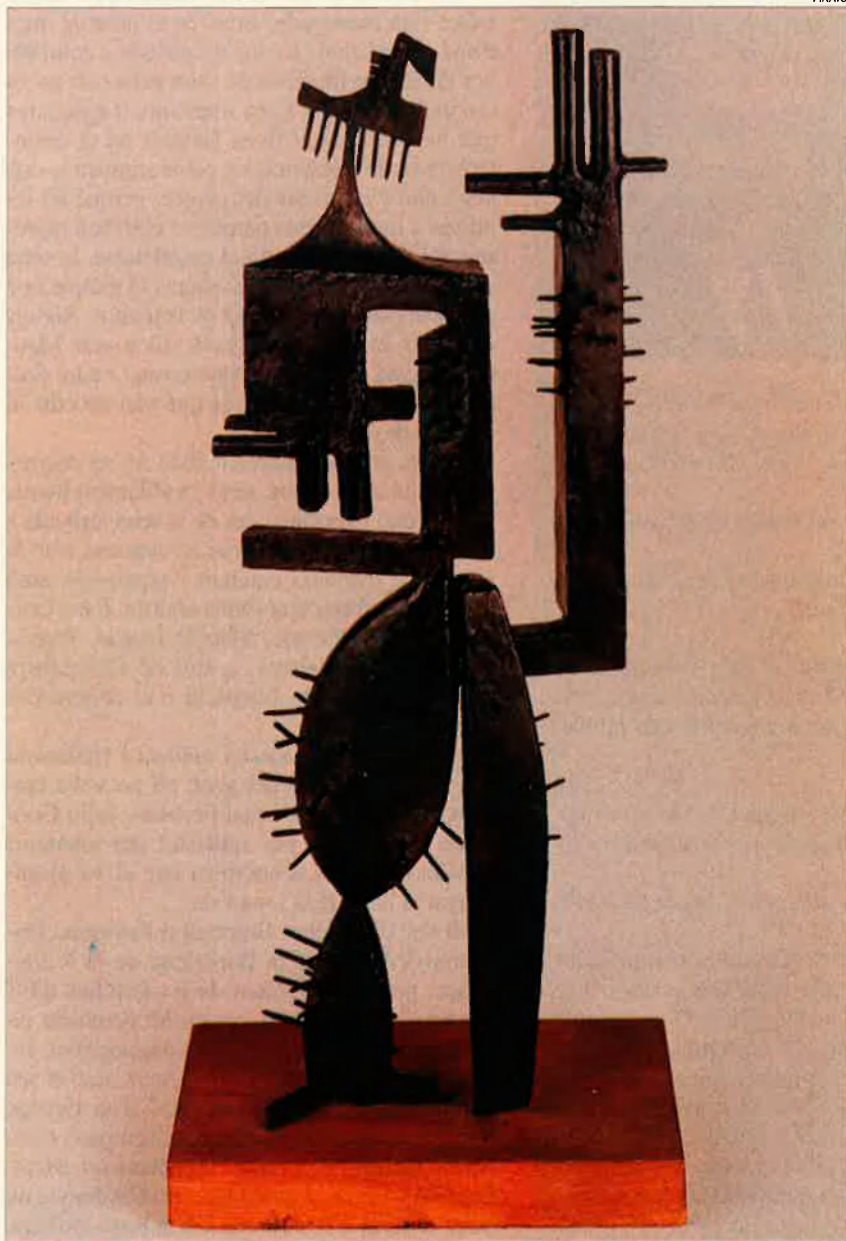


ARXIU



Dalt, 'Masque d'adolescent' (1929-1930). Baix, 'Masque acéré' (1929-1930). La presència de màscares en l'obra de Julio González delata la influència picassiana, que, al seu torn, i en aquest punt, es veu fortament condicionada per l'estil i la iconografia africana.

ferro fou



ARXIU

va –i convenia– a molts artistes del moment.

Diuen que va ser discret, religiós i que estava orgullós d'allò que li pertanyia: de la seua família, el seu treball, la seua Catalunya, la qual sempre va tractar i enyorar amb la malenconia de l'emigrant. És clar que va ser un exili voluntari, però exili al cap i a la fi.

Altres testimonis afegeixen a la llista de qualificatius sobre l'escultor els de somniador, pensatiu, solitari i digne. Aguilera Cerni, en una obra que porta per títol el mateix nom de l'escultor, fa algunes observacions sobre l'artista i la seua família: "Els González tenien profunda-

'Monsieur Cactus' (1929). L'esquematisme de la figura contrasta amb el realisme expressiu del seu estil posterior, en què la silueta de la dona, catalana, encarnada en Montserrat representa l'epicentre.

ment arrelat el sentit de formar un grup, gairebé un clan, característica que únicament accentuava una manera de ser compartida per altres famílies de petites comunitats dedicades al conreu de l'artesanía artística."

Respecte a la relació entre Julio i el seu germà Joan, Aguilera Cerni afegeix: "Joan era el seu model [...] Es tractava d'una relació de dependència que en alguns moments arribaria gairebé a ser malaltissa". O també, segons testimonia un dels documents del seu arxiu privat, actualment en possessió de l'IVAM, Julio González es va salvar del servei militar, no per incapacitat sinó perquè el van reconèixer com a *soldado de cuota* –abonant una quantitat, el futur soldat quedava exempt de realitzar el servei militar–. Curiositats aïllades de l'estil, peces d'un trencaclosques que ofereixen una imatge, més o menys fiable, del qui va ser el gran desconegut, el pare de l'escultura moderna.

Una ètica; una estètica. Julio González, com bé s'ha dit, interioritzava experiències; les digeriria o no. Algunes d'aquestes, no les va arribar a superar. Persona dependent com era, insegura d'ella mateixa, d'una tímidesa sense límits, Julio González no va ser capaç, fins molt tard, d'exterioritzar el seu veritable jo, d'expressar-lo públicament. Refugiat en el seu taller –perquè el taller li servia de refugi, i de temple, i de divan sublimatori–, i al si de la seua família, era home de treball vocacional i amant de les arts.

La seua obra com a artista amb estil personal es va iniciar durant els primers anys de la dècada dels 30 –amb 54 anys–. La descompensació ho diu tot: va trigar 20 anys a descobrir el veritable jo escultor i va realitzar la seua obra més important en els 10 darrers anys de la seua existència. Va patir el desbordament de la sobrecompensació, la sobrecàrrega d'excessives experiències acumulades, el frenesí, en definitiva, d'anar, des del punt de vista més proustià, a la recerca del temps perdut.

I la seua obra n'és un reflex. I un reflex igualment de la seua personalitat: la indecisió constant, fluctuant entre l'abstracció i la figuració; entre l'esquematisme de *Monsieur Cactus* o el realisme expressiu de les *Montserrat*. Al capdavall, l'obra de González reflecteix també el desconcert i l'agitació d'unes avantguardes europees representades sota forma de binomis –Abstraction-Création, Cercle et Carré– i concentrades a la capital de les arts que va ser París. Definir, per tant el seu estil amb un sol qualificatiu, resulta impossible. Julio González va dibuixar en l'espai a través de la rigorsitat del traç metàl·lic; va evocar els volums negant-los; va suggerir idees amb l'esquematisme d'algunes formes. O va traduir la intensitat d'un gest furtiu amb un pretext ferri. Mestre d'un art de vegades sintètic, de vegades no; alliberador i poeta del ferro, Julio González va

Tomàs Llorens: "L'art del segle XX no té preferències nacionals"

—Per què Julio Gonzalez va constituir el motiu principal i fundacional de l'IVAM i no un altre artista de l'avantguarda dels anys 30?

—Es tractava de trobar un artista de primera línia en el panorama artístic internacional i que no estiguera suficientment representat en l'àmbit museístic per poder prestar-li una gran atenció en el futur projecte de l'IVAM. Antoni Asunción em va proposar l'estiu del 83 la construcció d'un museu d'art modern, un museu en què estiguera representada la història de l'art del segle XX i que recollira alhora aspectes no suficientment representats o poc estudiats. Aleshores vaig pensar en Julio Gonzalez, que és el pare de l'escultura moderna i a qui els cercles museístics no han donat el reconeixement que es mereix.

—Què representava, des de València, impulsar un museu dedicant-lo a un artista "foraster"?

—"Foraster"? L'art del segle XX no coneix fronteres, no té preferències nacionals. I en aquest sentit, no vaig trobar cap problema.

—I en l'àmbit polític?

—Bé, jo no sóc polític. De totes maneres, tampoc no vaig trobar cap reticència en l'àmbit polític, ja que l'argument que Julio Gonzalez havia estat massa important per a la poca atenció rebuda va ser entès sense cap problema.

—Però, va trobar-hi reticències?

—Sí, però van ser a causa del projecte de l'IVAM. Perquè l'IVAM no comptava amb l'espai suficient i no deixava el lloc satisfactori perquè els artistes locals pogueren exposar la seua obra.

—Com va aconseguir convèncer les hereves que donaren el llegat de l'artista català a l'IVAM?

—L'avantatge que el museu adoptara el nom de Julio Gonzalez permetia que les hereves foren molt més generoses. Per altra banda, quan vaig posar-me en contacte amb elles, tenien la intenció de crear la Fundació Julio Gonzalez a fi d'exposar i conservar la seua obra. Personalment, em va semblar una idea equivocada, crear una fundació i un museu, perquè només alguns d'aquests projectes de l'estil del Museu Picasso han reeixit. La resta ha fracassat, com és el cas del museu Chagall a Niça. Jo els vaig argumentar que no era una bona idea fer una fundació en una ciutat que no fóra de primera línia, una ciutat del sud de França; que era millor que un museu de titularitat pública estiguera dedicat, si no exclusivament sí en gran part, a l'obra de Julio Gonzalez. D'aquesta manera, es compensava també la manca d'atenció que li han donat els museus, fet que les havia decebut bastant.

Fixa't, la producció de Julio Gonzalez és curta, però la seua peça més important, que és la *Femme face au miroir*, ha hagut d'esperar més de 40 anys després de la mort de Julio Gonzalez fins entrar en un museu. Amb aquest exemple, ja pots imaginar fins quin punt la desconsideració dels museus i la consegüent decepció per part de les hereves ha desembocat en la seua voluntat ferma de crear la fundació a què he fet referència.

En canvi, nosaltres els vam explicar el nostre projecte i sí que els diguérem que el museu no estaria dedicat exclusivament a Julio Gonzalez. El projecte general els va convèncer. Van tenir una primera entrevista amb Ciprià Ciscar, aleshores conseller de Cultura i van poder adonar-se que es respirava una gran atenció per la nostra part.

E. T.



obeir una sola ètica, una sola estètica: la tècnica.

Julio Gonzalez va tenir una existència llòbrega, de taller. Treballava per a ell, per a la família i per a l'art. La seua rellevància com a figura pública va ser minsa. Julio Gonzalez no va pretendre mai ser un artista mundà, de fama acolorida i vida atrafegada, situat en el punt de mira d'una crítica molt sovint desprietada i animada per afinitats o friccions de caire personal; no va creure, lluny d'això, en marxants o galeristes que busquen, en el fons, l'interès en el desinterès artístic. Despatxava col·leccionistes, crítics i altres individus del gènere, perquè no tenia res a mostrar-los i perquè, si el treball representava, juntament amb el catolicisme, la seua religió, el seu taller era aleshores el temple que guaria els altars particulars de l'escultor. Alguns —els vells amics— aconseguen salvar-se'n: Maurice Raynal, Alexandre Mercereau, André Salmon o Christian Zervos sí que van accedir al santuari de Gonzalez.

Ara bé, aquest aïllament físic no va correspondre, ni de bon tros, amb un aïllament humà, ja que Julio Gonzalez, des de la seua arribada a la capital francesa, va entrar en contacte amb la comunitat d'artistes catalans i espanyols, amb els quals va forjar una sòlida amistat: Paco Durrio, Gargallo, Picasso, Manolo Hugué, Torres-García, entre d'altres; a més de Constantin Brancusi o Alberto Magnelli o el compositor Edgar Varese.

Des de la seua modèstia militant i l'aïllament del solitari —que no del geni; ell no volia emmarcar-se en aquests qualificatius—, Julio Gonzalez va treballar per subsistir, per mantenir aquella austeritat econòmica que el va acompanyar al llarg de la seua vida.

Fill del 1876 —com Brancusi o Raymond Duchamp-Villon—, de la Barcelona de la Renaixença, però simpatitzant de les tertúlies d'Els Quatre Gats, animades per un Modernisme incipient de flaire europeitzant i cosmopolita, Julio Gonzalez completava, juntament amb el seu germà Joan, la tercera generació d'un llinatge d'orfebres i artesans del ferro. El seu pare, Concordio Gonzalez, posseïa i regentava *La Metalisteria Artística*, a la Rambla de Catalunya, un taller dedicat a l'orfebreria i a la forja artística, ofici que va ser heretat, amb el caràcter gremial que li pertoca, de pare a fills.

Per això, des de molt joves, tant Julio com el seu germà Joan s'enrolaren, per inèrcia obligada, en les passions candents de la forja. Tots dos, però, van saber compaginar l'activitat laboral, diürna, amb el perfeccionament, nocturn, del dibuix a l'Escola de Belles Arts de Barcelona. El 1892, quan Julio tenia només 16 anys, els germans Gonzalez presentaven unes joies a les exposicions internacionals de Chicago i Barcelona. En la primera van ser guardonats amb la medalla de bronze. A Barcelona, aconseguen la medalla d'or.



La ciutat és, potser, l'ecosistema més complex. En la foto, Valparaíso, a Xile.

Conèixer la Mediterrània (4)

Repensar la ciutat

Acostumats a associar l'ecologia o la protecció ambiental amb espais naturals, amb espècies en perill d'extinció, amb boscos que perden superfície per les causes més diverses, encara hi deu haver força gent per a qui deu ser estrany el concepte d'ecologia urbana. I, tanmateix, l'ecologia estudia els ecosistemes i la ciutat és potser l'ecosistema més complex, un embullat garbuix d'elements artificials i naturals, un flux d'energia, de matèria i d'informació. Un complicat trencaclosques que va sorgir vista la impossibilitat de l'ésser humà de viure aïllat, que s'ha modificat empès pels canvis tecnològics i socials i que, a final del segle XX, quan la majoria de la gent sembla ancorada en una satisfacció un xic ingènua, ha de tornar a replantejar-se per tirar endavant.

Si equiparem ciutat a aglomeració de cases, potser conclourem que n'hi ha hagut pràcticament des que l'home va abandonar la vida nòmada i va descobrir que podia tenir conreus i criar animals en un lloc concret. L'establiment de l'habitatge fix no es va fer aïllada-

ment. Si mirem molt enrere, les cases separades predominaven. Però a poc a poc la gent es va anar acumulant en determinats indrets i el percentatge de població urbana ha anat creixent de forma vertiginosa.

En el passat hi va haver ciutats potents, ciutats-estat, que fins i tot donaren cos i nom a imperis. Roma en seria l'exemple més a prop, però no gaire més lluny hi trobem Venècia, que dominà una part de la Mediterrània.

Com en tot, el declivi arriba i les ciutats-estat donaren lloc a altres estructures, que desembocaren en els actuals estats –que corresponen a una nació o no–. Com que la història no té aturador, per més que alguns n'hagin pretès explicar la fi, els actuals estats es transformaran d'una manera o altra i algun dia, si més no en la seva forma i límits presents, seran també motiu d'estudi retrospectiu.

La ciutat medieval. És en la Baixa Edat Mitjana quan la ciutat comença un creixement imparable i es conver-



ANKH-LLUÍS FERRÉS

El percentatge d'europaus que viu a la ciutat és superior al 70%.



ANKH-LLUÍS FERRÉS

Les ciutats comencen a créixer a partir de la Baixa Edat Mitjana.

teix en un centre atractor de gent. L'expansió del comerç i de la indústria artesana, l'aparició de la burgesia i la millora d'alguns mitjans de transport potencien uns pols ben situats, que comencen a créixer.

Gent crida gent i el progrés tecnològic ajuda el procés. La utilització del cavall fa que els pagesos puguin viure a més distància del camp que no pas quan hi anaven amb bou. A més, això permet d'augmentar la venda dels productes del camp més lluny del lloc on els cullen. El comerç s'intensifica i a les ciutats apareixen nous serveis, que porten gent amb oficis diversos.

La vida es fa més complexa, el saber augmenta i l'educació dels nens ja no es

pot fer de forma aïllada o en petits grups, ans s'ha de reestructurar. La necessitat agrupa la gent i les urbs creixen. Incipients indústries s'instal·len vora aquestes aglomeracions i això atreu encara més gent, que necessita més serveis i més comerços.

“València és molt millor i està més sumptuàriament guarnida que qualsevol altra ciutat del Regne d'Aragó en tots els seus estats. Per això hi resideix molta aristocràcia”, escrivia en 1484 Nikolaus von Popplaw d'aquesta ciutat. Tal com comenten V. L. Salabert i V. Graullera en el seu llibre *Professió, ciència i societat a la València del segle XVI* (Curial, 1990), durant el segle XV la riquesa creada pel desenvolupament comercial ha-

via estat invertida principalment en capital immobiliari. A més, l'aparició del burgès mercader va portar el luxe fora els palaus nobiliaris, fins que al segle XVI aquesta mateixa noblesa va decidir també d'establir-se a la ciutat. “Aquesta ‘emigració’ sancionava el triomf del món urbà com a centre de riquesa i de poder”, diuen Salabert i Graullera. La ciutat començava una expansió imparable. Si abans havíem tingut centres com Roma o Constantinoble, ara el creixement no es limitava a un gran pol dominador, sinó que diversos punts urbans anaven adquirint un gran pes econòmic i polític.

Hi ha qui enyora els temps antics perquè hi veu una imatge romàntica, sense fums ni sorolls, una harmonia perfecta entre home i natura, una tranquil·litat envejable. Si bé és cert que el progrés ens ha dut molt de soroll i de fums, també és cert que les persones que es queixen de la brutícia i incomoditat actual tornarien esperitades, si una màquina del temps els deixés passar una estona en una ciutat medieval.

Ja ens ho expliquen Salabert i Graullera en el llibre suara esmentat. Les sèquies servien tant per a regar horts i subministrar aigua a la ciutat com de clavegueres: “Els veïns hi perbocaven les immundícies a través de les canonades que comunicaven amb les distintes cases, ja que discorrien pel recinte urbà en la seua major part descobertes i, en algunes, tapades, principalment a instàncies de les autoritats municipals”. Imaginem què feia la gent de cases sense l'actual aigua corrent o desguassos canalitzats, pensem en els residus que hi abocaven els artesans, la dificultat que la gent tenia per a rentar-se i la mandra que els devia fer, els carrers sense empedrar perquè els pagesos tinguessin adob per als camps, els animals que eren morts i esbudellats a la via pública, malgrat la prohibició expressa de les autoritats. Tot plegat devia conformar un paisatge que fa excel·lents les nostres pol·luides ciutats actuals.

El trànsit. Potser aturats dins un embús colossal pensem que els trasllats dins la ciutat, fa uns segles, eren molt més senzills i ràpids. És una veritat a mitges. Tornem a Salabert i Graullera: “Trobem un traçat urbà amb grans dificultats i mancances als carrers: sòl sense empedrar o mal anivellat, clavegueres descobertes, carrerons estrets i poques places. Aquests no eren, però, els únics problemes amb què es trobaven els vianants. De fet, no era menys problemàtic el costum d'utilitzar el carrer com a prolongació de l'obrador i de la botiga, que el tor-

nava més difícil, fins al punt que podríem dir que el trànsit hi devia ser gairebé impossible”.

Eren els problemes del canvi d'època. Mentre la gent encara treballava o feia vida al carrer, el trànsit augmentava i el caos es feia l'amo de les urbs, sobretot en dies de mercat. I al costat d'això hi havia costums curiosos, que obligaven a prohibir d'entrar al mercat i a les carnisseries a comprar i a vendre amb cavalcadura. “Només podia estar l'animal estacionat el temps de ser descarregat, prescripció que donava lloc a abusos per part dels propietaris d'estables pròxims a aquesta zona, per la qual cosa els jurats varen interdir eixir als camins ‘per prendre en comanda les cavalcades’, establint la llibertat de guardar l'animal i una tarifa màxima d'un diner per dia”, expliquen Salabert i Graullera.

Així, ni les zones de càrrega i descàrrega, ni les discussions sobre els preus abusius dels aparcaments ni, si forcem el símil, l'oferta de consumir sense baixar del vehicle –que pot anar des de l'autocinema fins als venedors que ens ofereixen mocadors als semàfors– no són res de nou. Ha canviat la forma, però no el fons.

No voldríem pas que el lector ens malinterpretés i pensés que volem reduir la importància dels problemes actuals de les ciutats. Si a l'Edat Mitjana les urbs varen créixer i els problemes feien anar de corcoll les autoritats, a final del segle XX hi ha qüestions que necessiten una reforma a fons. Només volíem donar unes referències històriques per mostrar que qualsevol temps passat no fou millor i que el progrés porta avantatges i inconvenients, que no se solen solucionar reculant uns quants segles.

La ciutat global. Una imatge nocturna obtinguda per satèl·lit ens mostra una sèrie de punts lluminosos. La imatge que observem correspon a l'Europa occidental. En algunes zones, més que no punts hi tenim grans taques. Són els espais que envolten ciutats com Londres, París o Amsterdam. En altres zones tenim punts més modestos i distants. En tot cas, la fotografia ensenya un dels elements que conformen la ciutat moderna: un gran focus lluminós i, per tant, un gran centre d'activitat i de consum d'energia.

La ciutat s'ha convertit en un dels grans problemes ecològics. L'acumulació de vehicles, la proximitat de fàbriques, el flux de gent, els sorolls de cotxes i d'establiments públics, les muntanyes de residus i l'impacte de la massificació en la convivència són els elements que centren l'atenció dels especialistes. I encara més

ANKH-RAMON FOLCH



S'ha de revisar el model d'urbs.

quan tenim constància que el percentatge de gent que viu a les ciutats prosseguirà augmentant.

En aquests moments, a Europa el percentatge de gent que viu a les ciutats és superior al 70%. El mateix passa a l'Amèrica del Nord i Central i a Sud-amèrica i a Oceania. Quant a l'Àsia i a l'Àfrica, hi ha més gent en el medi rural.

Aquest percentatge de gent “ciudadana” anirà augmentant, però al mateix temps es distribuirà de manera molt poc racional. Mèxic, avui la segona ciutat més poblada del planeta després de Tòquio –totes dues voregen els 20 milions d'habitants–, es convertirà en la primera urbs del món al 2000, amb més de 25 milions d'habitants. Sao Paulo també superarà la capital japonesa i Calcuta es convertirà en la quarta ciutat més poblada del món. No sols ens importa la quantitat de gent

continua en la plana VIII

ANKH-RAMON FOLCH



La imatge bucòlica de la ciutat integrada en el medi és difícil d'aconseguir.

La preservació del medi ambient

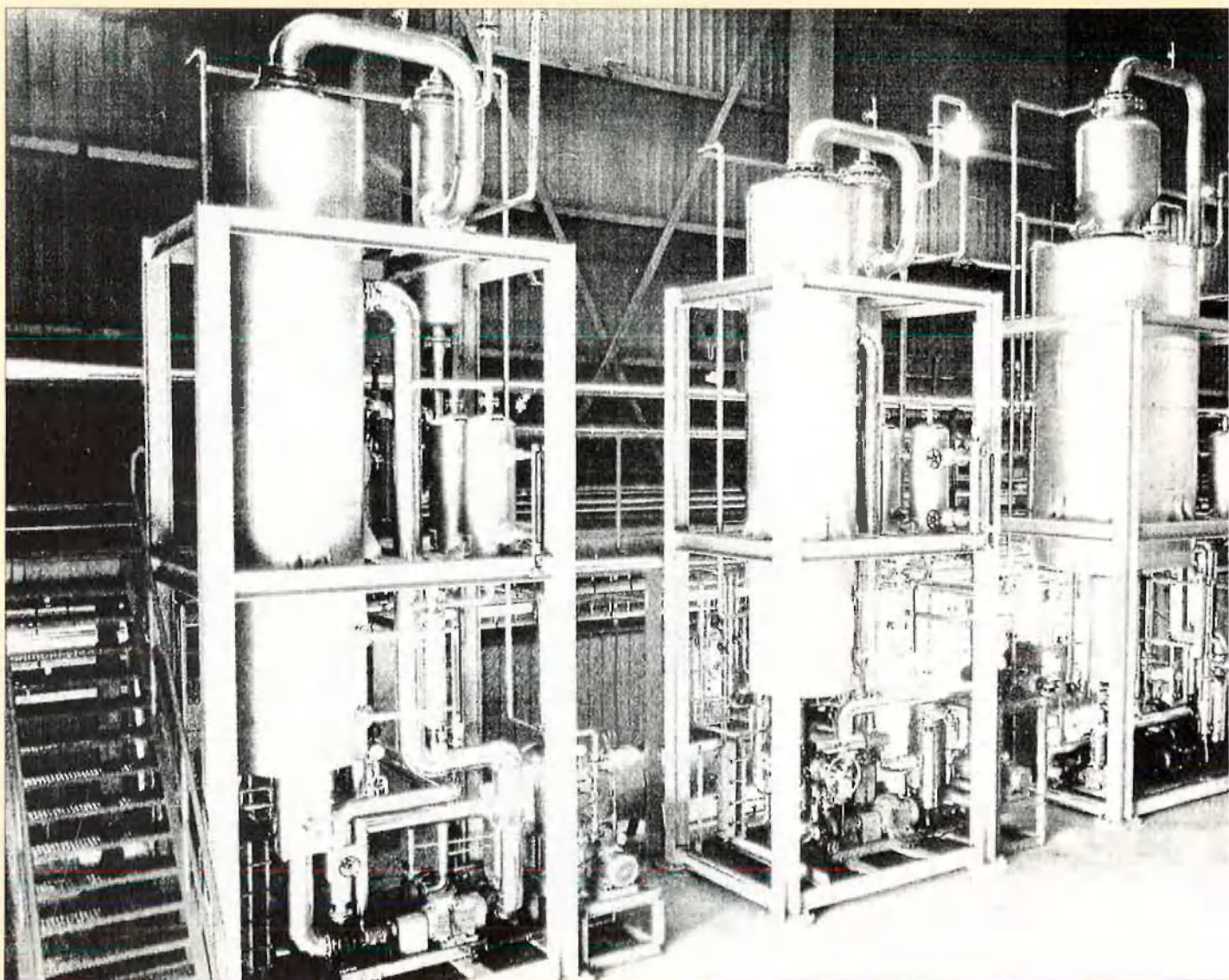
Els olis residuals

El consum d'olis lubricants nous a Catalunya s'acosta a les 100.000 tones anuals. L'oli residual produït equival aproximadament a un 50% de l'oli nou consumit. Això vol dir que Catalunya produeix més de 50.000 tones d'olis residuals cada any. Els olis residuals contenen sulfurs, clor i metalls provinents dels additius. Per això resulten altament contaminants. Un sol litre d'oli residual pot arribar a contaminar un milió de litres d'aigua. Cinc litres d'oli

cremat contaminen l'oxigen que un ésser humà respira durant tres anys de la seva vida.

El problema de com tractar els olis lubricants un cop utilitzats per l'automoció, les indústries, la navegació, la maquinària agrícola i els ferrocarrils no rebia fins fa poc cap tractament específic, des del punt de vista del medi. A Catalunya, aquests olis residuals han estat tradicionalment reciclats, però sempre pensant en una reuti-

lització posterior i, per tant, sempre en termes econòmics. Tot l'oli reciclat era absorbit per CAMPSA i per això les plantes de reciclatge d'olis eren unes instal·lacions rendibles per elles soles. En perdre CAMPSA el monopoli, cada cop és més difícil de trobar mercat per a l'oli regenerat. A més, les administracions endureixen cada cop més les exigències, pel que fa al procés de regeneració, cosa que n'augmenta els costos. Alhora, i amb la li-



beralització del mercat de carburants i lubricants, als olis regenerats de Cepsa i Repsol, els apareixen marques que els fan la competència: Motul, Esso, Sliell. A part un mercat cada cop més competitiu, Cepsa i Repsol tenen en contra el recel tradicional dels usuaris envers els olis reciclats. La darrera planta de regeneració d'olis de l'estat espanyol, LUDESA, fa fallida en 1989. A partir d'aleshores, tots els tallers d'automòbils continuen quedant-se l'oli dels cotxes, però ningú no els el recull. A poc a poc, i quan l'oli emmagatzemat comença a ocupar massa espai, els tallers se'n desfan abocant-lo en terrenys, clavegueres o cremant-los.

A Catalunya, la Junta de Residus crea, en 1989, un sistema de replega provisional. Les dificultats en logística eren les més greus, com sigui que la Junta de Residus no disposava de vehicles de recollida ni de personal específic. Tot i aquests impediments, el sistema de recollida d'olis de la Junta de Residus té censats en 1992 4.036 tallers que li passen l'oli.

ARXIU



Dalt, replega d'olis residuals en un taller amb un dels camions de Cator. Baix, imatge de l'interior d'una planta regeneradora d'aquests olis.

Aquest mateix any, el total d'oli recollit és de 4.157.190 quilos. En vista de la dificultat d'augmentar la quantitat i la qualitat de les replegues, la Generalitat decideix d'atorgar a una empresa privada, en 1992, la concessió de la replega d'olis residuals del Principat. A la convocatòria, s'hi presenten tretze empreses. L'escollida és l'alemanya RWE, especialista en replega i tractament d'olis residuals. Per al tractament d'olis, la Generalitat té previst de crear la seva pròpia planta recicladora, prenent per model unes instal·lacions que RWE mateix havia construït a Dinamarca. Una planta d'aquesta mena permet de recuperar un 60% de l'oli brut, que és reutilitzable. Un 15% dels subproductes serveixen de combustible tipus gas-oil per a fer funcionar la planta mateixa, o bé es comercialitzen. Els quitrans que també s'obtenen del procés poden ser utilitzats pels productors asfàltics.

Cator, SA. Per dur a terme el seu encàrrec la firma RWE creava a final d'estiu passat la societat Catalana de Tractament d'Olis Residuals, SA (Cator, SA). Des del mes de setembre, Cator ha recollit més de 2.000 litres d'olis residuals provinents de diverses comarques catalanes.

El servei de Cator inclou recollida, transport, emmagatzematge i reciclatge. Agafa l'oli dels tallers d'automoció, d'embarcacions i d'algunes indústries. Cada vegada que té 400 litres d'oli emmagatzemats, el taller o la indústria truca a Cator. Al cap de quinze dies, un camió passa a agafar-li l'oli. A cada punt de replega, analitzen l'oli per detectar si duu altres elements barrejats, i el classifiquen. En treuen tres mostres que analitzaran més tard, una de les quals es queda al taller. L'oli recollit, el duen al centre de tractament i, si supera uns determinats límits

que n'impedeixen l'aprofitament, el dipositen un un tanc de rebuig i comuniquen les possibles irregularitats a l'autoritat que pertoqui. L'oli residual aprofitable continua el seu camí a la planta de tractament. Aquest servei impedeix cremes o abocaments incontrolats de l'oli residual. A més, el reciclatge d'aquests olis constitueix un estalvi d'energia important. Tres litres d'oli poden produir-ne dos de reciclat. Per a obtenir-ne la mateixa quantitat, però a partir de petroli, fan falta 100 litres de cru.

En la seva primera fase de funcionament, Cator construeix la seva planta de reciclatge a Alcover (l'Alt Camp) aprofitant una vella fàbrica de tractament d'olis vegetals. Hi ha previst que la planta funcioni plenament a partir del 1995. De moment, tots els olis recollits per Cator van als magatzems de Petrolev, a Sagunt. Quan la planta d'Alcover funcionarà de ple, Cator serà capaç de gestionar les 50.000 tones d'olis que hom calcula que es generen a Catalunya.

El principal problema amb què topa Cator actualment és la dificultat de replegar l'oli de determinades comarques, sobretot a les terres de Ponent. Se sap que en diverses comarques, i d'acord amb una certa tradició, els olis residuals serveixen de combustible tant per a la calefacció de cases i indústries com per a fer fogueres al camp, a l'hivern, amb la idea d'impedir que els cultius es glacien. Però aquesta pràctica és altament contaminant i perjudicial tant per a les persones o conreus com per a l'atmosfera en general.

Xènia Bussé

Amb el suport de:



Generalitat de Catalunya
Departament de Medi Ambient

La dieta mediterrània

La fruita seca

Ametlles i avellanes són els símbols d'una cultura de la fruita seca mot arrelada a la nostra terra, tant pel gran consum que se'n fa com per l'activitat agrícola i econòmica vinculada a la seva producció. L'avellana ja apareixia en les ordinations dels corredors de la Llotja de Barcelona al 1271 i tenim constància que ja se'n cultivava a Alforja al 1287 i a la Selva del Camp al 1296. L'ametlla ha estat un ingredient importantíssim d'ençà que la ginestada es va convertir en un dels plats de les festes dels principals convents franciscans del segle XV. Actualment la fruita seca serveix o bé d'aperitiu o de llevants de taula.

Com a referent del paisatge, les parades d'avellaners o els ametllers florits del mes de febrer, blancs o rosats, són un element de la nostra imatge mediterrània.

L'avellana és la llavor comestible de l'avellaner o *Corylus avellana*, nom llatí derivat d'Abella, ciutat de la Campània on abundaven els avellaners. A Catalunya, l'avellaner sol créixer de manera espontània a muntanya on té humitat i ombra. A les valls del Pirineu viu en boscos que s'han format per sobre les rouredes. L'avellaner no arrela al País Valencià, on no troba els indrets humits que li són propicis, però sí que en trobem a la Serra de Tramuntana de Mallorca.

Com a bona fruita seca, l'avellana té una gran concentració calòrica (637 quilocalories per 100 grams) i poca aigua. Conté elements minerals com ara calci, fòsfor, potassi, magnesi i ferro.

Pel que fa a les seves propietats, i segons un estudi recent elaborat per l'Hospital de Sant Joan, adscrit a la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona,

la ingestió d'avellana redueix la concentració de colesterol a la sang. És per tant, beneficiosa per a combatre malures cardiovasculars i per a prevenir el càncer.

La producció es concentra a les comarques meridionals. A banda la varietat predominant, negret, se'n cultiven més, com el gironell, el grifoll, el morell, el culpià, l'artell, entre altres.

Actualment, el consum d'avellanes té el suport de la denominació d'origen Avellana de Reus. Aquesta marca, a més de localitzar geogràficament l'àrea d'on ve el producte (Baix Camp, Alt Camp, Tarragonès, Priorat, Conca de Barberà i Terra Alta), prefixa unes formes de presentació: avellana amb closca, avellana en gra, avellana torrada.

L'ametlla, per la seva banda, és conreada sobretot a les Garrigues, a l'Urgell, a la Segarra, al Baix Camp i al Priorat. Les

varietats més habituals són la marcona, llargueta, mollar de Tarragona, planeta, rodona, cresteta i esperança forta.

La seva aportació d'energia és similar a la de l'avellana. Conté també minerals, sobretot calci, vitamines, hidrats de carboni i fibra.

A banda ser un producte alimentari de primer ordre, l'ametlla també ha estat molt utilitzada en medicina i farmàcia. Moltes cremes i ungüents contenen ametlla. Les seves propietats són, sobretot, d'ordre balsàmic, molt adequades per a fer cremes contra les cremades. L'ametlla amarga, no comestible, té un component (glicòsid d'amigdalina), aplicat en farmàcia i en la fabricació d'essències.

El caràcter sec d'avellanes i ametlles fa que aquesta fruita es pugui conservar durant força temps. El segle XX ha estat decisiu per al reconeixement de l'alt contingut nutritiu d'aquesta fruita. Els dietistes han demostrat que la fruita seca conté greixos del tipus no saturat; per això el nostre organisme la pot aprofitar més. Els vegetarians han provat que, de manera ocasional, la fruita seca pot substituir perfectament una alimentació a base de carn. Ametlles i avellanes, igual que pinyons i nous, pertanyen al grup de fruita seca que es distingeix per la seva riquesa en oli i, doncs, en la seva capacitat de substituir les deficiències en altres aliments. La designació "postres de músic" sembla que té l'origen en la dieta migrada que acostumaven a tenir la gent de vida bohèmia.

L'avellana i l'ametlla es consumeixen crues o torrades, però també serveixen d'ingredient de no pocs productes elaborats, en especial, els associats al cacau. També

Comarques productores de fruita seca (ametlles i avellanes)





Ametlles (baix) i avellanes (dalt) són símbols d'una cultura molt arrelada al nostre país.

són molt apreciades en pastisseria (pastissos, panells, ametllats, carquinyolis, confits) i, evidentment, en l'elaboració dels torrons.

El País Valencià –concretament la zona de Xixona– rep el nom del bressol dels torrons. En les seves diferents varietats: Xixona, Alacant, crema cremada, masapà, fruita, els torrons són un dels dolços elaborats amb ametlla més estesos del món. La denominació específica Xixona fou reconeguda oficialment en 1991 per tal d'emparar i protegir la producció i elaboració dels torrons. Sota aquesta denominació se'n produeixen cada any 17 milions de quilos.

La fruita seca a la CE. El Tractat d'Adhesió d'Espanya a la CE (1985), no inclou cap article dedicat a la fruita seca. Com que la Comunitat és deficitària

en aquest producte, no es va considerar que fos un producte sensible. Com ja és sabut, el tracte preferent de la CE a la producció d'ametlla i d'avellana dels EUA i Turquia ha ocasionat grans perjudicis als productors del nostre país. Gràcies a pressions combinades de les administracions s'ha aconseguit d'ordenar el sector, que actualment rep subvencions per tal de constituir agrupacions de productors. La CE no s'ha decidit a regular l'entrada de l'avellana turca a Europa fins enguany. Així, la Comissió de les Comunitats Europees va acordar d'adreçar-se a Turquia perquè fixés els preus mínims de la seva producció o en reduís l'exportació. La CE es va reservar el dret d'aplicar una clàusula de salvaguarda per a la seva producció o establir un aranzel per a la producció turca.

Xènia Bussé

A la cuina

Ametlles i avellanes s'utilitzen en moltes de les receptes o procediments bàsics de la nostra cuina. Des de les picades per a qualsevol plat de carn fins a una infinitat de romescos per a preparar xató o bé la salsa que acompanya els calçots.

Una recepta que proposem és la truita de riu amb ametlles. Per a preparar-la fan falta dues truites de 300 grams, 100 grams de mantega, 50 grams d'ametlles tallades a làmines, quatre ramets de julivert picat, suc de llimona i una copa de fumet.

Un cop netejades les truites, fonem la mantega en una paella i saltegem el peix degudament salat i enfarinat. Retirem les truites i, a la mateixa paella, hi posem les ametlles. Quan hagin agafat color, hi afegim el suc de llimona i el fumet, fins que tot bulli. En acabat, tirem la salsa sobre les truites posades en una safata; la fiquem al forn durant quatre minuts i ho servim tot guarnit amb patates.

ve de la plana III

que s'hi amuntegarà, sinó també la manera com es podran oferir els serveis bàsics –higiene, atenció mèdica, educació, casa amb aigua potable– a tanta gent.

Sense estar al cap de la llista, la majoria de ciutats grans comencen a tenir problemes que necessiten una solució dràstica.

Molta gent concentra els problemes de les ciutats en la circulació de vehicles. Però aquest només és una part –important, certament– dels problemes. Si volem resoldre el problema dels vehicles, la ciutat s'ha d'analitzar i de repensar globalment. No es pot bandejar el cotxe per decret, però sí que es poden dissenyar uns espais integrats que el facin menys necessari. L'actual ciutat fragmentada, amb uns transports públics no sempre prou eficients, ajuda a mantenir o a augmentar la circulació.

Però, a més, hi ha molts altres problemes, com el consum d'energia o la generació de residus. En definitiva, repensar la ciutat és un element més d'un repensar-nos global, d'adquirir uns nous hàbits que impliquen no malbaratar els recursos ni produir més deixalles de les que el medi pot assimilar. Consumir menys coses prescindibles i reciclar allò que es pugui reciclar és l'actitud que hem d'adoptar. I per això les ciutats incorporen nous elements al paisatge, com ara contenidors per a abocar-hi residus classificats.

Nostàlgies. Algunes capitals haurien pogut créixer de forma molt diferent, i això hauria tingut un positiu impacte ecològic i social.

Alguns autors expressen de quina forma hauria pogut anar la història. Jorge Edwards, un escriptor nascut en una mediterrània –en aquest cas, la xilena– i que les vicissituds polítiques del seu país van portar al 1973 a l'exili, en una altra mediterrània (Barcelona), ho palesava en un article publicat a *La Vanguardia* (23 de juliol de 1977), en plena transició democràtica: “Les històries dels meus amics barcelonins sempre són impregnades de nostàlgia, però no d'una nostàlgia del que fou i passà, sinó més aviat de la nostàlgia d'allò que hauria pogut ser: la de l'Eixample tal com l'havia imaginat Cerdà, amb els seus jardins ben distribuïts; la dels edificis que haurien construït per a Barcelona Le Corbusier o Josep-Lluís Sert, si la història els hagués



Algunes gran ciutats s'assenten damunt el que en una altra època eren aiguamolls.

estat propícia; la de la Barcelona demòcrata i autonomista, laica i europea que podria haver-se desenvolupat a partir de les realitats dels anys trenta. Són històries estructurades al voltant d'un sí condicional”. En canvi, prossegueix Edwards, “les frustracions nacionals s'han descarregat en el treball i la ciutat ha crescut com un formiguer; s'ha prolongat cap al nord, escanyada per les muntanyes, aclaparada pel fum i la pols de les fàbriques, respirant malament, ja que la desídia municipal dels anys de la dictadura ha tingut conseqüències greus, en molts casos irreparables”.

La Mediterrània –i altres zones– encara permeten un viatge a la nostàlgia del que va ser. La medina de Fes, per exemple, resta tancada dintre les muralles. Els carrers estrets veuen passar els ases com a únic sistema de transport. Blanquers, tintorers, assaonadors, llaners encara treballen al carrer, en barris ben delimitats per oficis.

Però, al mateix temps, als terrats hi ha antenes de televisió i els turistes fan servir les videocàmeres per endur-se un testimoni d'aquest viatge al passat. Gent de tot el món ha arribat per visitar la ciutat medieval i la majoria ho ha fet amb un mitjà tan poc medieval com és l'avió.

I és que el progrés –o la modernor, perquè progrés no és utilitzar sempre el que és més nou, ans és un concepte que ha d'implicar millora– arriba a gairebé tots els racons. Potser per això busquem

aquests llocs que romanen poc menys que inalterables. Passem per la ciutat antiga, però potser portem aspirines a la butxaca i, en tot cas, la targeta de crèdit per endur-nos a casa algun objecte que ens faci sentir posseïdors d'un bocí de passat.

Hi ha moments per a tot. Podem viatjar a Fes per sentir nostàlgia del passat. Podem exercitar el que Edwards anomenava “nostàlgia d'allò que hauria pogut ser”, però que no fou i que ja no serà. Ara bé, a més d'aquestes concessions a la nostàlgia, potser el més positiu seria de mirar cap al futur –un futur més proper que no sembla–. Hauríem d'estudiar bé el model de ciutat que volem, el paper que hi tindran els vehicles –i quin tipus de vehicles–. Què en farem, de residus i sorolls i com donarem a tots els habitants uns mínims que els permetin de viure dignament i no solament de sobreviure, com sol passar ara.

Els problemes són ben diferents dels de la ciutat medieval. Però no per això deixen de ser problemes i obliguen a repensar i a redissenar les nostres ciutats. Sense els meravellosos –i ingenus– invents que els nostres avis, quan somniaven en el mític any 2000, imaginaven: un dens trànsit de globus i dirigibles, un subsòl travessat per milers de túnels per a la gent o per a mercaderies i tot un paisatge on l'electricitat, aleshores incipient, havia de bastir un còmode paradís.

Xavier Duran

Patrocinat per:

Amb el patrocini de:

SEPAMA
MOPT



Fundació "la Caixa"

GENERALITAT VALENCIANA
CONSILLERIA DE MEDI AMBIENT



Generalitat de Catalunya
Departament de Medi Ambient

Generalitat de Catalunya
Departament d'Agricultura,
Ramaderia i Pesca

En aquella Barcelona de la fi de segle, agitada per moviments "artístico-nacionalistes" en constant ebullició, els germans González es donaven cita, amb relativa puntualitat, a les tertúlies de la cerveseria Els Quatre Gats, "taverna per als amants del nord", en termes de Santiago Rusinol. Hi prengueren contacte, des d'un primer moment, amb figures com Manolo Hugué, Torres-García o Pablo Picasso, amb qui coincidirien posteriorment en l'obligada aventura parisenca.

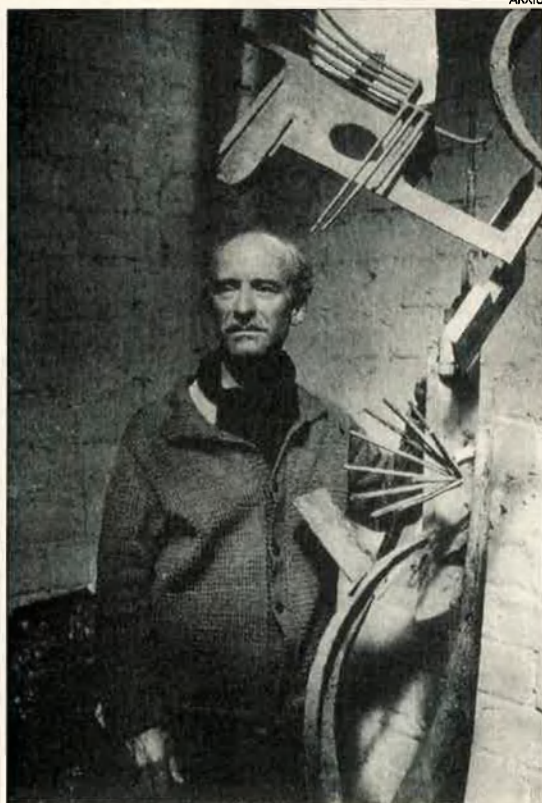
La mort del seu pare en 1896 significava un primer colp en l'existència, no sols de Julio sinó del conjunt familiar. Joan, amb 28 anys, heretava aleshores la direcció i les responsabilitats d'un taller que distava cada vegada més de les seues ambicions com a pintor, però que hauria de mantenir perquè era la font de subsistència dels quatre fills i de la viuda de González. Per la seua banda, les germanes, Pilar i Lola, treballaven de modistes, reputades modistes a la Barcelona del moment. Joan i Julio vetllaven per un patrimoni familiar d'arrels menestrals però, alhora, eren animats per inquietuds creixents focalitzades, totes, en la imatge d'un París mític; cosmopolita i modern; epicentre i motor de l'art nou europeu.

Quan Julio González visita, el 1897, el Museo del Prado, descobreix en aquell moment, sota el seu punt de vista d'artesà, el revers artístic de la seua persona: la figura, segons el jove González, decidida i inequívoca del pintor. No va tardar aleshores a efectuar, tot sol, la primera escapada a París, un any després d'anar a Madrid, i a desvetllar, amb els seus propis ulls, la complexitat urbana d'aquell Eldorado de les Arts.

El 1900, després de liquidar el negoci familiar, els González-Pellicer es traslladen a París. Els contactes s'efectuen amb avidesa i els germans no tarden a establir relació amb els cercles intel·lectuals i artístics de la ciutat. Això no significa que abandonen el ram de l'orfebreria i les arts decoratives, al contrari. Durant els primers anys d'estada a la capital francesa, Julio, a més, combina la forja amb la venda d'antiguitats que es fa enviar des de Barcelona. Per la seua banda, les germanes també s'hi instal·len com a modistes. En l'aventura estrangera, cada membre contribueix, en la seua mesura, a garantir, en un acte



El taller de Julio González a la residència d'Arcueil, el 1937. L'excedent metàl·lic que s'hi amuntega reflecteix la seua "escultura residual", la combinació gens atzarosa d'elements disperss. Baix, l'escultor posa amb la seua peça clau, *Femme au miroir*, possiblement el 1937.



de ferma solidaritat, la supervivència d'un nucli familiar.

L'amarga primavera de l'any 8. La primavera de 1908 despunta amb la mort de Joan González a Barcelona. L'1 d'abril, la família González-Pellicer es vesteix de dol. Amb la desaparició del germà gran, Julio perdia el nord. S'esborraven referència i model. I Julio González es retrobava aleshores sumit en la insuportable solitud del desarrelament. Immers en les tenebres de la desorientació i de la debilitat, González, profundament trasbalsat, abandona durant mesos la seua feina i s'allunya d'amistats i esferes públiques.

Si amb la mort del pare, Concordio González, la família, per autoconservació instintiva, es va replegar sobre ella mateixa, la unitat familiar experimenta ara un nou tancament.

El 1910, obren els González-Pellicer, al boulevard Raspail, un comerç on venen des d'antiguitats fins a joieria artesanal i objectes decoratius realitzats per Julio.

De la intensa presència del nucli familiar, herència i tradició, per altra banda, de la petita burgesia menestral catalana, és reflex la figura mateixa de l'escultor català, per al qual la saludable i gairebé divinitzada activitat laboral esdevenia el motor i la font de subvenció de la seua passió artística. Ben conscient de la frontera entre treball i art, Julio González no va creure mai en simbiosis ni en paràsits socials com era el cas d'alguns bohemis de l'art. Valorava aquest com era i no com un estil de vida.

Si la pintura i l'escultura completaven el ventall de l'art, entenia la forja, en canvi, com una professió, tot i que intuïa, al mateix temps, l'existència d'una poètica, encara latent, que germinava sota aquella matèria artísticament desconeguda: el ferro.

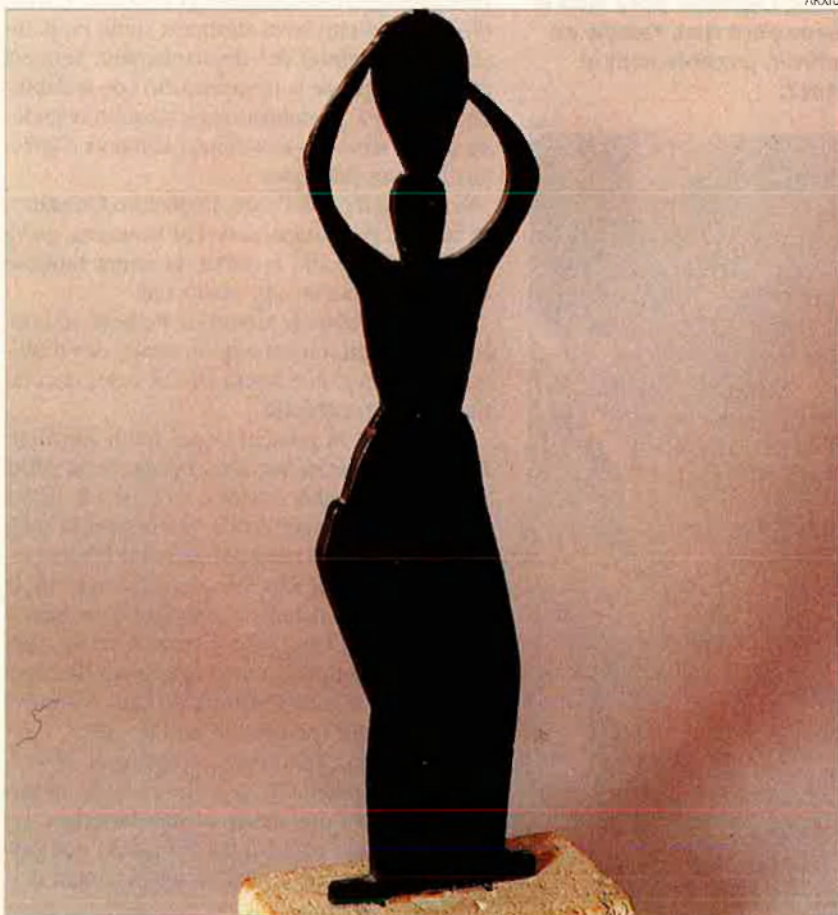
El Julio González orfebre no inventava; únicament recreava amb tacte metàl·lic, i per encàrrec, una naturalesa, vegetal o animal, de recargolat perfil modernista. Potser l'estil personal, la seua signatura com a veritable mestre forjador està en la tècnica emprada i en la perfecció de l'acabat dels seus objectes decoratius. Tot plegat li va valer el respecte i l'admiració dels seus col·legues, que s'aplegaven al seu taller per veure'l treballar i assimilar-ne el mestratge. La comunicació i els diàlegs que s'hi van establir, entre el mestre forjador i els representants de les arts, van ser el catalitzador que va permetre Julio González abandonar l'estil, ja tradicional, de l'Art Nouveau, per convertir-se en el gran mestre i innovador de l'era de ferro de l'escultura.

Pau Gargallo o el detonant del González escultor. Un dels primers artistes que van sol·licitar l'ajuda tècnica de Julio González va ser l'escultor català Pau Gargallo. Tots dos van fer coneixença a París, durant 1903, quan Gargallo va passar sis mesos a la capital del Sena. A Barcelona, cap al 1907, Gargallo va començar a treballar amb planxes metàl·liques, retallades i martellejades, per crear màscares i caps. En aquest punt, no es pot assegurar que la manera que va adoptar Gargallo de treballar el metall fóra influència directa de Julio González



'La grande trompette' (1932-33). Aquesta obra uneix, en una transposició surrealista, una sèrie d'elements dispersos.

'Femme à l'amphore' (1929-30). La seua figuració contrasta amb la presumpta abstracció de 'La grande trompette'.



donat que en aquell moment, a Barcelona, la indústria del metall forjat a mà, a principis de segle, encara constituïa un factor econòmic pròsper, estès i amb una llarga tradició de segles.

D'aquesta amistat, Gargallo aprenia a soldar amb bufador oxiacetilènic, mentre que González començava a reaccionar, incitat pel seu company, enfront de l'escultura.

González, en els seus primers intents com a escultor, deixà sentir la influència d'un Gargallo decoratiu, recargolat i modernista en peces com ara *Petit masque baroque* (1927-29) o *Petit masque Don Quichotte* (1930).

Picasso, l'empenta decisiva. Probablement, sense la presència de Picasso en la seua vida, no es podria parlar de Julio González en termes d'avantguarda. I, fins i tot, qui sap si hauria seguit les petges de l'escultura que, anys enrere, li havia fet descobrir el seu amic Pau Gargallo.

L'amistat que va unir González i Pablo Picasso venia de lluny, d'una joventut d'essència modernista amb origen de "taverna per als amants del nord", que va rebrotar, posteriorment, a finals de la dècada dels 20, concretament l'any 28, quan Picasso va acudir al taller de González perquè tenia la intenció de realitzar algunes escultures amb metall, treball per al qual no posseïa ni la tècnica ni els materials.

El ressorgiment d'aquesta relació significa sobretot una cooperació recíproca, ja que Picasso assimila la tècnica del treball del metall i Julio González, per la seua banda, puja, de la mà de l'artista malagueny, als escenaris de l'escultura i, molt especialment, de l'avantguarda. Sota la influència del seu company, l'artesà català es va anar allunyant, progressivament, de la fabricació de peces ornamentals creades dins d'una línia tradicional i va anar definint, en una primera etapa experimental, un estil cada vegada més personal. Les influències de Picasso sobre González són innegables i evidents. Els treballs de Picasso amb fil de ferro marcaran les obres del forjador de Barcelona de meitat dels anys 30. L'estilització de la línia, el traç de metàl·lic gravat en l'espai són, si més no, derivacions d'una herència, elaborada i personalitzada, del pintor de Màlaga.

Però en l'àmbit de l'escultura, Julio González va sintonitzar, per tradició familiar i professió, amb un metall que guardava en les seues entranyes un potencial poètic desconegut; i era sensible a la seua sintaxi, que no és sinó el conjunt harmonios d'unions i soldadures que donen sentit a l'obra d'art.

Per contra, Picasso dona pas primer al motiu que al material, i confereix a llenços i teles, mitjançant l'alquímia secreta del geni, una tridimensionalitat pictòrica. Les seues escultures són la representació tridimensional, la conceptualització espacial d'obres pictòriques en els

reversos de les quals, sovint, es desintegren una bona part dels seus valors escultòrics.

D'aquesta amistat personal sorgeixen tres anys d'estreta col·laboració artística. L'un posa a disposició de l'altre la seua tècnica i sensibilitat pels materials, i l'altre, el seu estil i expressió particulars.

Els fruits d'una col·laboració. Les construccions amb fil de ferro que Picasso va realitzar entre 1928 i 1929 renaixen en Julio González l'endemà d'aquest període de col·laboració. L'agost del 28, durant unes vacances a Dinard (Bretanya), Picasso va realitzar una sèrie de dibuixos protagonitzats per banyistes. Aquests dibuixos, esbossos per a futures realitzacions tridimensionals, es caracteritzaven per una linealitat en el traç que es va veure recuperada posteriorment en les obres de Julio González compreses entre el 1934 i 1935.

Tot i que aquest acostament en l'estil es fa evident, els dos artistes partien de concepcions de l'escultura completament oposades. L'un, Picasso, entén l'escultura com el desenvolupament d'un treball bidimensional, d'una sèrie, més o menys nombrosa, d'esbossos que recreen la imatge conceptualitzada que l'artista té de la seua obra. Una escultura, en el seu cas, que haurà de ser, més tard, realitzada per un mestre artesà, tot seguint les indicacions de l'artista i creador. L'altre, Julio González, per la seua circumstància personal d'artista i artesà —o d'artesà al servei de l'artista—, realitza una sèrie de dibuixos que, a l'hora de compondre l'escultura, no obeeix. Això li permet alliberar la interpretació de qualsevol imposició bidimensional. I en aquesta improvisació, entesa com un dibuix en l'espai, rau una de les principals diferències entre els dos artistes.

La Femme au jardin (1929-1930), concebuda en un principi com un monument a Apollinaire, representa per Picasso la primera escultura de grans dimensions del seu historial. En aquesta obra apareix, per primera vegada, el principi de l'atzar com a catalitzador dels diferents elements juxtaposats. González, en canvi, hi descobreix el principi d'unió d'elements dispars i la força expressiva que se'n deriva (entre altres, discontinuïtat rítmica i poder evocador d'imatges expressades a través de línies i plans esquemàtics).

El període més fructífer de la col·laboració entre González i Picasso van ser els anys 1930 a 1932 durant els quals tots dos van treballar sobre tres escultures, *Femme*, *Tête* i *Tête de femme*, en què l'esmentat principi d'unió d'elements dispars, que no són sinó deixes metàl·liques i altres objectes, es fa explícit i esdevé alhora la base d'una sintaxi ben particular. Concretament, *Tête de femme* (1931), darrer fruit del treball en comú dels dos artistes, va constituir l'obra més afinada que va sortir de les seues mans. L'aca-

Carme Alborch: "Posseir la col·lecció de Julio González és un privilegi"

—*Va seguir durant el seu període com a directora del museu els principis del projecte fundacional?*

—Des del primer moment, l'IVAM va aspirar a consolidar-se com el museu que tindria la col·lecció més àmplia d'obra de Julio González. Per aquesta raó, no vam deixar mai de mantenir una estreta relació amb les hereves de l'artista, Vivianne Grim-minger i Carmen Martínez. Aquesta relació es va traduir en trobades freqüents tant a València com a París que van forjar la importantíssima donació de l'obra d'aquesta artista a l'IVAM, l'acord de la qual va formalitzar a París el mateix president de la Generalitat el març del 93.

—*Quantes donacions més va rebre l'IVAM per part de les hereves mentre vostè va ser-ne la directora?*

—Com ja sap, va haver-hi una primera donació quan es va efectuar la primera compra, el 1985. Però, sens dubte la donació més important és la que es va realitzar l'any passat, integrada per 76 escultures de l'artista i en la qual es troben obres magnífiques i molt significatives de la seua trajectòria. Gràcies a aquesta donació, la col·lecció de Julio González de l'IVAM es convertia aleshores en la més important del món, en qualitat i en quantitat, i en un punt de referència imprescindible per a qualsevol escultura del segle XX, com ha posat de relleu recentment l'exposició "Picasso i l'edat de ferro", celebrada a la Guggenheim i en què l'IVAM ha contribuït amb el préstec d'algunes obres. L'exposició novaioquesa ha servit per a constatar l'extraordinària consideració i reconeixement crítics de què gaudeix Julio González, i que ha anat augmentant amb el pas dels anys.

La primera idea de les hereves de Julio González va ser crear un dipòsit que heretaria la Generalitat valenciana en el moment de la seua mort. Però el que havia de ser un dipòsit es va convertir en una donació en veure l'entusiasme i l'excel·lent predisposició que va mostrar la Generalitat i el seu president. Les hereves van posar com a condició per a efectuar la donació que s'ampliara i es millorara l'espai que havia d'albergar la col·lecció, i que es confeccionara un catàleg raonat, cosa en què tots vam estar d'acord. Tot i que es va plantejar la possibilitat d'adquirir un edifici annex a l'IVAM i, fins i tot, construir un nou edifici, al final es va optar per ampliar el mateix espai museístic, ja que les altres solucions comportaven llargues i costoses obres i no semblava l'operació més raonable en aquest moment d'austeritat.

—*Va trobar en cap moment la competència o l'interès d'altres museus posant-li traves o dificultats a l'hora d'adquirir el llegat de l'artista?*

—Posseir la col·lecció de Julio González, representa per a qualsevol museu un privilegi. Per tant, qualsevol museu d'arreu del món hauria acollit encantat aquesta donació.

També pense que va representar un paper important el fet que existira una relació estreta, continuada i, inclús, d'amistat cap a elles per part de l'equip del museu i de l'escultor Alfaro. Aquesta excel·lent relació i la confiança que els inspira el projecte de l'IVAM explica la predisposició favorable de les hereves cap al museu i la seua voluntat d'anar enriquint la col·lecció Julio González, per tal que l'IVAM esdevinga un punt de visita imprescindible per a qualsevol investigador o especialista en l'obra de l'escultor català o en l'escultura d'aquest segle.

E. T.



J. F. Yvars: "L'IVAM és un cas de justícia"

—Ara, el Centre Julio Gonzalez ja té raó de ser; ja existeix una correspondència entre el continent i el seu contingut.

—Home, crec que raó de ser n'ha tingut sempre, perquè sempre és positiva la presència tranquil·la d'un espai de debat sobre l'art i la cultura. Perquè en el fons, tots els problemes són culturals, perquè la cultura es transmet per l'educació i sense educació és fa molt difícil ordenar-se en un món tan contradictori i tan confós com el present.

Jo dic sempre, fent broma al voltant de Kant, que no hi ha millor ètica que una bona estètica.

Ara, pel que a nosaltres ens afecta, Julio Gonzalez reunia totes les característiques per dedicar-li un espai com el Centre: una obra important, no atesa historiogràficament, la qual cosa representava un repte per al museu. Es a dir, estudiarem, omplirem el canemàs avantguardista que seria el context de Julio Gonzalez. I per altra banda, el projecte era raonable i sobretot estava ben argumentat, i ho demostra el fet que les hereves no sols l'han abonat sempre sinó que ens han afavorit amb aquest llegat escultòric, i amb elements també importants com és tota l'orfebreria i l'arxiu.

—El repte ja s'ha acomplert? Quanta obra queda encara per adquirir?

—Home, aquest repte no es tanca mai. L'avantguarda s'ha escrit al voltant de les grans figures. L'anecdotes de l'avantguarda, avui, es va acabant de confeccionar. El radicalisme avantguardista dels anys 20-30 trobarà les obres que veritablement l'expliquen d'aquí a uns anys, quan la història es faça d'una manera més sistemàtica, no tant al voltant de grans figures com de tendències o contradiccions i, sobretot, com a resposta a reptes estrictament formals i estètics. Julio Gonzalez és en aquesta línia un cas modèlic: va ser una figura, el pare de l'escultura moderna, però que es va veure eclipsat entre una modèstia personal i la llum de les grans figures. I per aquesta raó, no ha tingut mai la consideració que es mereixia i s'ha infravalorat la seua obra o, senzillament, no s'ha conegut. També cal dir que la producció de Julio Gonzalez va ser relativament curta, entre altres raons, perquè va morir l'any 42, durant la resistència a França. En acabar el gran conflicte bèl·lic, i a finals dels 40, quan començaven a despuntar els primers trets de l'existencialisme, les avantguardes van ser reconsiderades i els seus artistes van prendre un ressò internacional. Com que Gonzalez havia mort anys abans i com que la seua vida va ser retirada i poc pública, aquesta onada positiva va passar de llarg.

—Aleshores, avui, l'IVAM és més que res un cas de justícia?

—Sí, exactament, l'IVAM és un cas de justícia, per un artista que ha caigut en el més trist oblit. L'IVAM s'ha de convertir, i pense que va per bon camí, en un centre obligat, no sols en l'estudi de l'obra de Julio Gonzalez, ja que és el que en poseeix el lot més gran, a més de documentació escrita, sinó també com un punt de referència internacional en l'estudi de les avantguardes artístiques dels anys 30.

—Ha dit que l'IVAM té ja en les seues mans l'arxiu de l'artista. Què pensa fer-ne? Podem esperar una futura publicació del seu epistolari?

—L'arxiu no conté únicament correspondència, sinó també altres papers, més o menys interessants per a l'estudi de la vida de l'artista, però ben segur que amb poc valor a l'hora de ser publicats. Ara tota aquesta documentació encara està pendent de ser inventariada ja que l'hem rebuda fa poc.

E. T.



bament i la perfecció de les soldadures permet assegurar que el treball de composició de la peça va anar íntegrament a càrrec de Julio Gonzalez. Tanmateix, els motius que s'hi donen ressorgiran seguidament en la trajectòria artística del forjador català, en les seues escultures dels anys 30. Així, la forma de copa com a solució formal per a la representació del cap humà va ser reproduïda clarament a *Petite paysanne*, *Amoureux I* i *Amoureux II*, totes tres corresponents al bienni 1930-31. I és que l'escultor català adopta i adapta —no sense autorització— motius, solucions i iconografia originals de Pablo Picasso. L'escultura de Picasso és eminentment pictòrica, però ha estat destil·lada i arranjada per a sobreviure en l'univers del volum. Per tant, la presència —poètica sens dubte— del material s'eclipsa sota la intensitat expressiva que produeixen les mateixes associacions d'elements o inclús la reproducció ben particular d'una temàtica concreta.

Per contra, allò que causa impacte de l'obra de Gonzalez és el tractament del metall; la combinació del mètode i la forma, de la forma i la idea, de la idea i el material. En aquesta amalgama de relacions, es mou la seua sintaxi particular i les bases d'una nova escultura que aleshores encara era embrionària.

Els resultats finals d'aquesta etapa, fructífera i decisiva tant per a Picasso com per a Gonzalez, queden plasmats en *L'arlequí* (1930-31), que sintetitza, amb solemnitat pròpia d'homenatge, tot el que Gonzalez va aprendre del seu amic Picasso. *L'arlequí* recorda, tant pel tractament geomètric com per la seua temàtica, la figura picassiana.

A partir del 1931, Picasso era arrossegat pels corrents de l'escultura en alt relleu, mentre que Julio Gonzalez va continuar experimentant i buscant, tot sol, noves formes d'expressió en el llenguatge del metall soldat. Del 1932 al 1939, el forjador català va viure els instants més productius de la seua vida, i els anys on marca, defineix i s'implanta com a veritable pare de l'escultura moderna.

Art de representació o art d'invenció?

Amb Julio Gonzalez, essencialment, el "pare de l'escultura del ferro en aquest segle", com el defineix David Smith, s'establien les bases de l'escultura moderna. Tot i que alguns han volgut infravalorar l'obra de l'artista català, per les seues influències i "inspiracions" d'obres d'alguns coetanis com ara Picasso o Magnelli, aquesta ha gaudit d'un apogeu veloç i evident. Òbviament, perquè la seua veritable trajectòria artística com a escultor del ferro es produeix durant la dècada dels 30. La seua originalitat no rau només en la interpretació personal que va fer de les influències rebudes, d'aquells contactes que van nodrir la seua ment, la seua iconografia i van col·laborar a desenvolupar la seua

sintaxi particular, sinó en el sentit únic, personal i genial, al cap i a la fi, que tenia dels materials. En aquella concepció del material com un nou element plàstic i amb un potencial expressiu encara verge.

Va sentir igualment, en la seua epidermis, la densitat de l'espai, gairebé tàctil, susceptible de ser modelat o retallat, amb la possibilitat de dibuixar-hi siluetes i símbols que, segons l'escultor, mai no van ser ni entesos ni acceptats com a motius abstractes, sinó que componien una manera diferent, una altra, de captar la realitat.

I és que González sempre va reivindicar la seua postura d'artista no abstracte. Els seus "dibuixos en l'espai" no constituïen abstraccions, ni molt menys, sinó que reproduïen imatges de la realitat immediata que, destil·lades en la nebulosa de l'inconscient, acabaven abocant-se en una pura transposició espacial. No volia, González, ser entès com un representant de l'abstracció en el sentit difós i popular del terme. Però sí que reconeixia aquesta abstracció, des d'una perspectiva etimològica del mot -abstraire: "traure de"- . Captava doncs la realitat i n'extreia -o abstréia- amb la intensitat marcant d'un traç, l'essència, nua i exempta de motius ornamentals que van ser presents, anys enrere, sota la influència de Gargallo, en algunes de les seues primeres escultures.

Tanmateix, rarament les peces de González, a diferència de les de Picasso, camuflen metamorfosis o sorpreses. Aquestes es presenten tal com són, sense més secrets: estructures metàl·liques. Però impacten perquè mostren, en una tècnica i procediment particulars, la presència immanent de la mà humana, encarnen la precarietat d'un gest encara candent i l'emoció de la figura, transmesa per la força expressiva del material.

Aquesta figura escultòrica, presumptament figurativa, reproduïx menys l'aparença d'una silueta humana que les tensions expressives, internes i externes -gestos, faccions, etc.-, que s'hi desenvolupen, traduïdes pel ritme que les articulacions dels diferents elements imposen com també per la poètica intrínseca d'un material, el ferro, que està en la base del treball de Julio González.

Julio González evoca, en el seu quefer artístic, un univers vectorial constituït per tensions i emocions, que es camufla sota la immanència opaca de la quotidianitat, però que la transgredeix, sovint, en forma de gest, de tret o de signe no-verbal. I el seu objectiu és tant materialitzar aquesta abstracció en un espai modelable com unir, mitjançant una arquitectura i una sintaxi particulars del llenguatge del ferro, matèria i espai en el tot harmoniós i escultural que és l'obra d'art.

Potser la dificultat, com en qualsevol propòsit artístic, consisteix a superar els antagonismes i englobar-los harmoniosament en un cos únic.



Els esbossos de l'escultor, que generalment no obeeix a l'hora de confeccionar la seua obra, ajuden, però, a entendre'n, en alguns casos, el significat. Baix, L'arlequí (1930-31), un homenatge al seu amic i impulsor Pablo Picasso. González hi sintetitza tot allò que ha assimilat en el període de col·laboració amb el pintor malagueny.



En el cas de Julio González el repte es troba en el fet d'unir o, millor, d'arribar a confondre formes reals amb formes imaginades; a fer-les inseparables, diu l'escultor, com ho són també cos i ànima.

Des d'aquesta perspectiva, l'aportació de González al desenvolupament de l'escultura moderna és indiscutible i determinant. A través de la seua obra, i la d'altres artistes coetanis, com ara Picasso o Gargallo, l'escultura deixa de ser un art de la representació per transformar-se en art d'invenció. En aquest sentit, l'escultura és subversiva. No se sotmet a la realitat, que és, a primera vista, el seu model. O, almenys, no se sotmet a la realitat primera,

sinó a una altra més lliure que tamisa la quotidianitat per donar pas a una realitat essencial, vertadera però "incoherent" en forma i fons: la realitat imaginària. I en aquesta perspectiva, els elements no descriptius fan referència a idees i símbols que troben correspondència en les profunditats de la transcendència.

Però l'escultura moderna és subversiva, perquè els materials emprats no representen només un mer vehicle d'expressió, sinó que es rebel·len i s'alliberen d'aquesta funció. Així cobren una entitat pròpia que ha estat, des de sempre, marginada, proscribida o, en el pitjor dels casos, ignorada. Els materials arriben fins i tot a ser determi-

nants per a la plasticitat i la poètica del conjunt escultural perquè aporten una intensitat iconogràficament inefable.

La fèrria subversió de la immaterialitat. Un dels escassos textos que va escriure Julio González, a propòsit d'una reflexió sobre el ferro, deia: "L'edat de ferro va començar, fa molts segles, per subministrar (malauradament) armes —algunes d'aquestes molt belles. Actualment, permet la construcció de ponts i de traçats ferroviaris! És hora ja que aquest material deixi de ser assassí i simple instrument d'una ciència massa mecànica. Avui, s'obre, de bat a bat, la porta a aquesta matèria perquè siga, per fi!, forjada i picada a colp calent per les serenes mans d'artistes".

No era estrany que algú com González, que s'havia criat, des de sempre, entre la pintura, el dibuix i la fèrria professió del seu pare; que algú que no envellia sinó que s'oxidava, reivindicava, en aquesta lacònica però explícita declaració de principis, una revalorització del ferro com a material "noble", vàlid en l'univers de les arts. Una reconsideració de la fredor aparent del material, fins ara, industrial o bèl·lic, sota el qual batia, sens dubte —i bé que ho va demostrar l'escultor!—, una voluntat plàstica disposada a ser humanitzada per l'escultura avantguardista.



'Portrait de Marie Thérèse' (1941-42). Durant els darrers anys de la seua vida, González va realitzar cinc retrats de la seua dona. El seu llenguatge té poc a veure amb l'obra anterior, però no per això se'ls ha de considerar com secundaris.

De fet, les avantguardes, contraculturals per definició, apostaren, des dels inicis, per una incorporació a les seues vies d'expressió de materials i objectes banals. D'aquesta manera van aconseguir forjar una "poètica de l'antipoètica" o, al capdavall, una "estètica de l'antiestètica".

En aquest sentit, González heretava de Picasso, la visió "igualitària" i "democràtica" d'un art en què els elements residuals configuraven l'epicentre i alhora els elements vehiculars d'una nova expressió artística. A aquesta revalorització de la vulgaritat, la marginalitat o els residus, s'afegia el principi d'associació —gens atzarós, per cert— d'objectes trobats i restes metàl·liques amb el valor que se'ls conferia. Qualificar aleshores *Tête de femme* (1929-1930) —obra que va ser signada per Picasso però en la qual col·laboraren els dos artistes— de joia residual no seria caure en l'error, ja que, per exemple, un dels components del cap de la dona era un escorredor de verdures.

Anys de maduresa. L'endemà de la col·laboració amb Picasso, Julio González treballa per aconseguir una sintaxi. Ha descobert que l'esquematisme de la línia pot suggerir igualment un volum immers en un espai que, de mica en mica, l'escultor colonitza, amb un art d'abstenció, recreant la voluptuositat de les for-

Cultura Teatre

TEMPORADA 1993 1994

Octubre, novembre, desembre

LA SENYORA FLORENTINA I EL SEU AMOR HOMER

DE MERCÈ RODOREDA

DIRECCIÓ DE MARIO GAS

AMB: JOAN BORRÀS, HELENA COLOMÉ, PEP CRUZ, JOSEP GUTIÉRREZ/ORESTES GAS, LINA LAMBERT, LOLA LIZARÁN, MARTA MARTORELL, CARMÉ MOLINA, ROSA NOVELL, ROSA RENOM, XAVIER RUANO

AMB EL PATROCINI DE



AMB LA COL·LABORACIÓ DE



ROMEÀ
CENTRE DRAMÀTIC
DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA

mes amb "la cerebralitat del contorn", com descriu Eugeni d'Ors l'estil de González.

"Un pintor o un escultor poden donar forma a alguna cosa que no té forma concreta: com la llum, el color, una idea. [...] Són problemes difícils de resoldre", escriu Julio González, el 1930, "que han estat evocats per aquests plans reinventats a fi de crear una nova arquitectura." Amb aquesta declaració, no hi ha dubte que González s'havia posat un repte: materialitzar l'abstracció. Repte de maduresa, d'aquesta fèrtil dècada dels 30.

No obstant, la coincidència amb el pintor florentí Alberto Magnelli, l'any 34, introduïa en el llenguatge de l'escultor català l'expressió del volum, no ja com una suggerència gairebé immaterial, sinó per la sòlida presència de la massa. González descobria, o redescobria, un sentit del volum que es traduïa pel cos que van prendre les seues escultures *Femme assise I i II*, realitzades entre 1934-35.

No significava, aquesta trobada casual, que González abandonara l'expressivitat i la senzillesa de la línia. Ni molt menys. En aquesta etapa, es definia un estil mixt en què el cos principal i central de l'escultura, expressat pel volum real –no suggerit–, era assistit per una xarxa de línies que hi formaven angles i provocaven una arítmia volguda i una descom-



El gest d'horror de la 'Petite Montserrat effrayée' (1941-42). Una bona denúncia de l'atrocitat de la Segona Guerra Mundial.

pensació aparent de la figura, com succeeix en *Monsieur Cactus* i en *Madame Cactus*.

Unes vegades abstracta –malgrat l'escultor– d'altres més figurativa, l'obra de González s'encamina cap a una figuració del gest. Intenta captar aquest gest en l'instant de la seua realització mitjançant la força no ja únicament del ferro, sinó també del guix. En aquest sentit, el desencadenament de la Guerra Mundial del 39 li serveix de pretext, i de model, per realitzar algunes màscares que evocuen i simbolitzen els horrors de la gran guerra. Les darreres obres, entre les quals es troben alguns bustos de la seua dona Marie Thérèse, adopten una figuració, que reprèn –òbviamment, no amb la mateixa concepció– els inicis de la seua creació com a artista. L'art de la invenció se sotmet de nou, i per última vegada, a l'art de la representació.

Retirat a la seua residència d'Arcueil, població pròxima a París, Julio González, colonitzador de l'espai i humanitzador del ferro, entre contactes i influències mútues amb el seu gendre, Hans Hartung, moria el 27 de març. Deixava al darrere mostres de genialitat inscrites en el solc d'un traç o en el volum de la massa. Mostres d'enyorança d'una Catalunya natal destil·lades sota el nom de *Montserrat*.

Eliseu T. Climent



CAVAS HILL



BRUTÍSSIMO DE CAVAS HILL

Quant de temps a la fosca. Estaves sol, però serè i confiat.
Del silenci has despertat.