

DOS PAVELLONS ENTRE UNA DICTADURA

CARME GRANDAS SAGARRA

Direcció de Projectes d'Habitat Urbà. Ajuntament de Barcelona

RESUM

El 1937 se celebrava a París l'Exposició Internacional. Trenta-nou anys després, a Venècia, un cop més s'obrien les portes de la Biennal d'Art. En ambdós esdeveniments, Espanya hi era present: a París, i amb el país sumit en una guerra fratricida, *Guernica* va suposar el cant del cigne per a la llibertat; a Venècia, mentre agonitzava la dictadura, *Aidez l'Espagne* es tornava a convertir en el crit per la llibertat de l'au fènix que ressorgia de les cendres.

Aquest article analitza la presència cultural d'Espanya a través de les manifestacions artístiques que van actuar de targeta propagandista d'un país que lluitava per mantenir (1937) i recuperar (1976) la democràcia i les llibertats.

El 19 de juliol de 1992, cinquanta-sis anys després del començament de la Guerra Civil espanyola, el rei Joan Carles I inaugurava a Barcelona la reconstrucció del pavelló espanyol de l'exposició de París, el qual es podia haver convertit en un autèntic paradigma de l'art públic.

PARAULES CLAU

Exposició Internacional, París, Josep Lluís Sert, art, Guernica.

Two pavilions framing a dictatorship

ABSTRACT

1937 marked the celebration of the International Exposition in Paris. Thirty-nine years later, in Venice, the Venice Biennial ("Biennale d'Arte") was held. Spain was present on both occasions: in Paris, while the country was immersed in civil war and with *Guernica* representing the swansong of liberty; in Venice, with the dictatorship in decline and «*Aidez l'Espagne*» once again becoming the cry for freedom of a phoenix arising from the ashes.

This paper analyzes Spain's cultural presence through the works of art employed as publicity/propaganda on behalf of a country fighting to maintain (1937) and recover/regain (1976) democracy and freedom.

On July 19, 1992, fifty-six years after the beginning of the Spanish Civil War, King Juan Carlos I inaugurated the reconstructed Spanish Pavilion from the Paris Exposition, in Barcelona. This act could have become a true paradigm of public art.

KEYWORDS

International Exposition, Paris, Josep Lluís Sert, art, Guernica.

PARÍS 1937

La història del pavelló espanyol i els seus continguts ha estat detingudament estudiada i divulgada, però hem de considerar que l'Exposició Internacional de París de 1937, dedicada a les arts i les tècniques en la vida moderna, fou «un espectacle massiu, presentat com la celebració dels assoliments humans però exposant les tensions i contradiccions d'una llòbrega dècada que va acabar amb l'esclat de la Segona Guerra Mundial» (Ades, 1995, p. 58)¹ en conjuminar-se totes les dispars i contradictòries ideologies polítiques, que ja aleshores podien agrupar-se en els dos grans blocs que es van enfrontar el 1939 i que acabarien dividint el món a partir de 1946. A París hi van ser presents els totalitarismes de dretes, representats per Alemanya, Itàlia i Portugal, i el totalitarisme d'esquerres de la Unió de Repúbliques Socialistes Soviètiques, junt amb les democràcies integrades per països com el mateix amfritrió, Finlàndia i la Gran Bretanya, al costat de les quals s'alineava Espanya en la seva precària situació. La imatge més notable que romangué de l'exposició la componen els pavellons d'Alemanya i la URSS, construïts un davant l'altre i coronats per sengles grups escultòrics que pregonaven el missatge de les excel·lències d'ambdós sistemes polítics totalitaris. Però és interessant ressaltar alguns aspectes per comprendre el seu posterior

1. Els continguts expositius i la mateixa arquitectura dels pavellons, així com els seus elements decoratius, van configurar un paisatge expositiu que en sí mateix presentava una lectura immediata dels esdeveniments bèl·lics immediatament posteriors.

record en la Biennal de Venècia de 1976 i el significat de la seva reconstrucció (1990-1992).

EL PAVELLÓ D'ESPANYA

La participació oficial d'Espanya en l'Exposició Internacional de París de 1937, dedicada, com hem dit, a les arts i les tècniques, fou decidida poc abans d'iniciar-se la contesa civil. Si bé els organitzadors es van posar en contacte amb les autoritats espanyoles la tardor de 1934,² la presència espanyola no es va confirmar fins pocs mesos abans de començar la Guerra Civil el juliol de 1936. La nova situació del país plantejava greus dubtes sobre la conveniència i la necessitat de la participació, que es van esclarir mercès als bons oficis de l'ambaixador d'Espanya a París, el qual ràpidament va entreveure el potencial propagandístic que podia exercir la presència d'un pavelló organitzat pel govern legítim de la República.

L'organització de l'exposició de París va decidir emplaçar el pavelló oficial d'Espanya als Jardins del Trocadero, el recinte habitual de les exposicions de caràcter internacional o universal a la capital francesa, en un espai situat junt al pavelló d'Alemanya i davant del de la URSS. Aquests dos darrers edificis destacaven per les seves colossals dimensions en el context de l'ostentació del poder de les dues nacions, i la seva situació, cara a cara, semblava preludejar el proper enfrontament bèl·lic. En aquell emplaçament i amb les seves reduïdes dimensions en comparació amb ells, el pavelló espanyol semblava presagiar les conseqüències nefastes que tindria aquest poder, els horrors i els errors d'una guerra, allò que en realitat totes les obres que es van exposar al pavelló d'Espanya posaven de manifest clarament.

La realitat social i econòmica del país va comportar una participació austera. Es va encarregar als arquitectes Luis Lacasa i Josep Lluís Sert la redacció del projecte del pavelló. Fou dissenyat un edifici de petites dimensions, amb una superfície de 1.400m², format per una planta baixa oberta, que actuava com un gran porxo, més dues plantes i una coberta plana. La distribució interior era prou flexible, ja que havia d'estar en funció de les necessitats expositives dels canviants continguts que s'exposarien. L'edifici es resolia sota els principis

2. Agraïm aquesta informació a la Fundació Azaña de París; una còpia documental es troba al MCARS de Madrid.

projectuals que seguïen el llenguatge de l'avantguarda arquitectònica de l'època, d'acord amb els plantejaments de la denominada arquitectura internacional (Johnson, 1932) sota una forta influència de Le Corbusier, que tenia una presència notòria en els criteris aplicats pels arquitectes del GATCPAC i del GATEPAC, grups dels quals tant Sert com Lacasa eren membres.

L'accés a l'interior del pavelló era directe a cada una de les plantes. Així, a la planta baixa s'hi accedia a través d'una curta escalinata; una segona escala, adossada a la façana principal pel seu costat esquerre, donava accés a la primera planta, mentre que a la segona i última planta l'accés era una rampa que arrencava davant la façana posterior,³ una solució d'accés que Le Corbusier havia dissenyat i construït en molts dels seus edificis. A Sert es deu la distribució interior definitiva d'acord amb els continguts amb què es dotaria el pavelló. El posterior exili i silenci de Lacasa a la Unió Soviètica va facilitar que durant molts anys l'autoria del pavelló s'adjudiqués exclusivament a Josep Lluís Sert, exiliat als Estats Units, on fou director de l'Escola d'Arquitectura de la Universitat de Harvard.

Encara que l'inici de la construcció del pavelló va coincidir amb el primer any de la Guerra Civil espanyola, el govern de la República va mantenir la seva presència a París malgrat l'escassetat de recursos i mitjans, però comptant amb el suport dels republicans establerts a París. Per aquestes raons, l'exposició parisenca es va inaugurar mentre el pavelló espanyol encara estava en construcció, i aquest no va ser oficialment inaugurat fins el 12 de juliol de 1937. Per a l'acabat exterior i l'interior es van emprar els colors blanc, gris i vermell, que coincideixen amb la gamma cromàtica que Alexander Ródtxenko va utilitzar per decorar, fins i tot el mobiliari, al pavelló oficial de la Unió Soviètica en l'Exposició de les Arts Decoratives celebrada a París el 1925.⁴

3. La solució d'ubicar un accés directe a les plantes superiors adossat a la façana principal amb el temps s'ha seguit adoptant, especialment en aquells edificis destinats a museus o centres culturals, com el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona, que disposen d'una rampa a la façana principal des de la qual s'accedeix directament a la sala d'exposicions. El cas del Centre Georges Pompidou de París és un exemple de la seva evolució tècnica, ja que són escales mecàniques que impedeixen als visitants la connexió interior entre plantes. La solució inversa és la plantejada al Musée du Louvre, on les escales descendeixen fins a la planta subterrània, on es troba l'enorme vestíbul d'accés al recinte.

4. El pavelló fou projectat per Konstantin Mélnikov i el seu interiorisme va recaure en Alexander Ródtchenko, que explicaria en una carta escrita a París i adreçada a la seva esposa: «Pin-

El govern republicà va decidir utilitzar el pavelló com un missatge que sol·licitava l'ajut internacional per acabar amb la contesa i restablir els valors democràtics a Espanya. En conseqüència, totes les obres que s'hi exposaven eren una mostra propagandística d'aquella Espanya republicana sorgida de les urnes, en una guerra sense quarter contra els que havien fet el cop d'estat i havien desencadenat l'enfrontament bèl·lic fratricida.

La planta baixa va allotjar els espais destinats a actes diversos, des dels més protocol·laris fins a les conferències. Per això, al porxo que feia de vestíbul d'entrada es va penjar un retrat de Federico García Lorca, en homenatge al poeta i autor teatral que el 1936 havia estat assassinat a Granada pels insurrectes falangistes, i a la planta baixa es trobaven les obres *Guernica* de Pau Picasso i la *Font de Mercuri* d'Alexander Calder.⁵ L'ubicació es devia a diverses raons. A part que les notables dimensions d'ambdues obres dificultaven un altre emplaçament i que les dues havien estat realitzades per dos artistes reconeguts internacionalment, s'hi afegia un altre factor extremadament essencial, ja que eren dues importants i dures cròniques de dos fronts de batalla espanyols: la primera, una crua interpretació dels efectes del primer bombardeig de la història que no anava dirigit a un objectiu militar, sinó sobre una ciutat i la seva població civil;⁶ i la segona, a petició del mateix Josep Lluís Sert, una altra denúncia dels atacs bèl·lics que per aquelles dates estava sofrint la població d'Almadén.⁷

taron el pabellón tal como yo lo había dibujado, rojo, gris, y blanco, quedó magnífico, y nadie dijo una palabra de que lo hice yo...». (RÓDCHENKO, 2009).

5. L'amistat existent entre Joan Miró i Alexander Calder, el qual donava suport decididament a la causa republicana, fou determinant perquè el nord-americà fos l'únic artista estranger que participés en el pavelló i perquè realitzés l'obra *Font de Mercuri*, amb el mineral procedent de les mines espanyoles d'Almadén. Actualment es troben a Espanya una rèplica de la que Calder va fer el 1943, cedida per la Calder Foundation de Nova York al MNCARS de Madrid, i la font donada pel mateix escultor a la Fundació Joan Miró de Barcelona.

6. «Guernica, que a la vegada és el centre de la tradició cultural i el poble més antic dels bascs, va quedar totalment destruït ahir per la tarda durant un atac aeri dels insurrectes. [...] Per la manera com es va produir l'execució, per l'escala de destrucció assolida i per la selecció de l'objectiu, l'atac contra Guernica no té paral·lel en la història militar. Guernica no era un objectiu militar. Fora del poble hi ha una fàbrica que produeix material de guerra i va quedar intacta. Es pot dir el mateix de dos barracons de soldats que són a certa distància del poble.» (STEER, 1937). Traducció al català de l'autora de l'article.

7. De les mines d'Almadén s'extreia mercuri, un metall molt apreciat i valorat que suposava una de les riqueses naturals del país. A l'Exposició Iberoamericana de Sevilla de 1929 aquest mineral va tenir una presència important, ja que es va construir una font de pedra de la qual rajava

Entre els pilars de l'edifici i en la seva part superior es van col·locar rètols amb l'escut espanyol en els quals es recollien en francès diversos articles de la Constitució espanyola aprovada l'any 1932, com el sisè, que resava: «L'Espagne renonce à la guerre comme instrument de politique nationale» (Espanya renuncia a la guerra com instrument de política nacional). La mateixa façana del pavelló es va convertir al seu torn en la superfície idònia per mostrar els efectes propagandístics en favor del govern republicà. El mur cortina vidrat va actuar durant tota l'exposició de plafó publicitari, mantenint un doble ús que va ser convenientment rescatat algunes dècades després.⁸

Un important i valuós conjunt d'obres d'art i mostres culturals va format el contingut expositiu, en el qual destacava l'àmplia selecció de cartells de guerra exhortant els ciutadans a combatre i guanyar la guerra. D'altra banda, la relació d'artistes que van acceptar participar⁹ amb les seves obres –en van ser un centenar– és tan important com moltes de les obres en si mateixes. A més dels esmentats Calder i Picasso –el qual, a més a més, hi va aportar l'escultura *Cap de dona*–,¹⁰ citarem com a presents altres artistes. Joan Miró, autor d'*Aidez l'Espag-*

mercuri gràcies a la incorporació d'un sistema de bombeig. Segons va explicar el mateix Sert (VICENT, 1981, p. 12), en plena Guerra Civil, Manuel Azaña va insistir personalment a Max Aub, comissari d'Espanya per a l'exposició, que la font de 1929 s'exposés a l'exposició de París al·legant que Almadén estava patint un persistent encaçament acompanyat de bombardejos que finalment van provocar la seva caiguda sota les tropes dirigides pel general Yagüe. Per a l'exposició francesa es va traslladar la font, tal com sol·licitava el president de la República, i Calder la va transformar de manera que una vareta accionava el nou mecanisme que feia rajar el mercuri. Hi va fer gravar la paraula *Almadén*, una senzilla inscripció que parlava per si mateixa.

8. Els arquitectes Richard Rogers i Renzo Piano van projectar el Centre Georges Pompidou de París amb les quatre façanes exteriors resoltes a base de murs cortina vidrats, els quals, una vegada inaugurat l'edifici i ja en ple funcionament, també actuaven com a plafons informatius de les activitats que es desenvolupaven al Centre. Aquest tema es tracta amb detall a LORENTE (2008, p. 271).

9. S'ha de remarcar que, durant el temps que el pavelló va romandre obert al públic, algunes peces van exposar-se de manera permanent, mentre que moltes s'exhibien temporalment i després eren substituïdes. Aquesta renovació permetia mostrar sobretot els nombrosos cartells de guerra i els fotomuntatges. Per la seva banda, José Gaos, pel seu càrrec de comissari espanyol de l'exposició, presentava periòdicament al president de la República, Juan Negrín, la relació de despeses que generava el pavelló, entre les quals s'explicitaven les quantitats entregades als artistes participants per les obres que hi aportaven.

10. La model de *Cap de dona* va ser la muller de Picasso, Marie-Thérèse Walter. Totes les escultures de Picasso presents al pavelló van ser realitzades a Boigesloup entre 1931 i 1933. Per conèixer millor l'obra escultòrica de l'artista es poden consultar els estudis de SPIES (1971 i 2000).

ne, un cartell per a un segell postal valorat en un franc francès de l'època –quantitat entesa com un donatiu a la causa republicana–, i d'*El pagès català en revolta*, penjada a la paret al costat de l'escala que descendia de la segona a la primera planta de l'edifici. Alberto Sánchez, autor d'*El pueblo español tiene un camino que le conduce hacia una estrella*, que es va col·locar davant la façana principal, al costat de l'accés a la planta baixa. Julio González, que hi va col·laborar amb *La petite faucille* (La petita falç)¹¹ i *Montserrat*, situada a l'exterior, igual que l'esmentat *Cap de dona* de Picasso, el qual va prestar també *Dona oferent*, que es va col·locar al costat de la façana lateral dreta. La vídua d'Emiliano Barral va aportar algunes escultures de personatges compromesos amb la causa republicana, com el bust d'Emilio Quintanilla. Francisco Pérez-Mateo va aportar *Banyista*,¹² que es trobava al costat de la rampa posterior, i *L'ós*, una mica més enrere. Luis Buñuel hi va participar amb les seves realitzacions cinematogràfiques. La llarga llista de cartells seleccionats per Josep Renau i de fotomuntatges que es van anar exposant successivament manifestava l'augment de la virulència bèl·lica als fronts de batalla. Seguint el mateix criteri propagandístic, a la planta segona del pavelló s'exposaven obres d'Arturo Souto, Rodríguez Luna, Gutiérrez Solana, Horacio Ferrer, E. Vicente, Juan Bonafé i Ramón Gaya, a més d'un important etcètera entre el qual es trobava el ceramista Josep Llorens Artigas, que va muntar una important mostra de ceràmica popular espanyola.

Per la seva banda, el govern d'Euskadi i la Generalitat de Catalunya van col·laborar amb eficàcia en els continguts que representaven Espanya enviant-hi pintures de guerra. El govern basc va presentar una selecció d'art basc amb obres de Tellaeche, Juan Echevarría, els Zubiaurre, Bienabé Artía i els germans Arrúe, junt amb d'altres escultors. Quant al govern català, va aportar una considerable documentació sobre els nous centres educatius i els moderns mètodes aplicats en l'ensenyament català, imprescindible per al progrés de Catalunya, mentre que per a la secció cultural es van traslladar a París imatges d'algunes

11. *La petite faucille*, feta per Julio González probablement el mateix any 1937, és una ampliació de considerables dimensions (2,10 x 0,65 x 0,50 m) en bronze d'un original realitzat en ferro forjat. Aquest bronze, que avui es troba al Museo de Arte Público de la Castellana, Madrid, va ser donat per Roberta González, filla de l'escultor, que vivia a l'exili mexicà. N'hi ha una còpia a l'IVAM de València.

12. *Banyista*, realitzada en guix el 1935, ja havia estat exposada a l'Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1936 (ALIX, 2002). Pérez Mateo i Emiliano Barral moriren el mateix dia de 1936, el primer al front de Carabanchel i el segon al d'Usera.

obres mestres de la col·lecció d'art gòtic del Museu d'Art de Catalunya, entre les quals sobresortien els frescos de Santa Maria i de Sant Climent de Taüll, complementant els continguts reproduïts amb obres procedents del Museu Episcopal de Vic i de la catedral de Girona. Aquesta importantíssima selecció d'obres originals de l'art medieval català es va exposar paral·lelament al parisenc Musée du Jeu de Paume.¹³

EL FINAL DE LA GUERRA, L'EXILI I L'AVANTGUARDA ARTÍSTICA A ESPANYA

Aquest ric panorama cultural es va trencar el 1939 després de perdre la guerra el govern republicà i que s'instaurés a Espanya un règim dictatorial que oficialment va arribar fins al 1975, any en què va morir el general Franco. En conseqüència, l'exili va marcar el final de la guerra, i la major part dels artistes participants en el pavelló espanyol de París, als quals els continuava unint la militància política d'esquerres prohibida i perseguida a Espanya, es van dispersar pels països que els van donar acollida, des de França i la Unió Soviètica fins als Estats Units i, especialment, Mèxic. Alguns van continuar mantenint contacte amb artistes i personatges del món cultural residents a Espanya, com la relació personal que va tenir Picasso amb els germans Joan i Miquel Gaspar, propietaris de la galeria d'art Sala Gaspar a Barcelona, i amb el matrimoni format per Joaquim Gili i Anna Maria Torra, propietaris de l'editorial Gustavo Gili, també de Barcelona.

Tot i així es va continuar emprant l'art i els seus llenguatges com a vehicle de transmissió d'ideals polítics i de lluita contra la dictadura. A través d'ell es pretenia fer arribar als ciutadans el compromís polític i social adquirit per molts artistes, amb implicacions i conseqüències que fàcilment podien derivar en persecucions, exilis, períodes d'empresonament i fins i tot execucions. D'aquí que, després de la contesa civil, molts artistes espanyols que romangueren a Espanya metamorfosessin el seu llenguatge o s'exercitessin en temàtiques aparentment més innòcues i acceptades oficialment, tot esperant que es produïssin canvis polítics que garantissin la llibertat d'expressió. En aquest aspecte, podem qualificar

13. Max Aub aleshores ocupava el càrrec d'agregat cultural a l'ambaixada d'Espanya a París, mentre que el comissari d'Euskadi va ser José Vaamonde, i Ventura Gassol el de la Generalitat de Catalunya. Aquest darrer va tenir l'assessorament i la col·laboració de Joaquim Folch i Torres, director del Museu d'Art de Catalunya, i del seu col·laborador Pere Bohigas Tarragó.

de valent l'esperit d'alguns artistes i grups artístics sorgits ja en plena postguerra, i aquests van ser els que des de l'aparell polític oficial foren curiosament seleccionats per mantenir a l'estranger la imatge que al país es permetia la pràctica d'un art de rabiosa avantguarda. A finals de la dècada de 1940 es creaven Dau al Set i l'Escuela de Altamira, i a començaments de la dècada següent es fundava el Grup R, format per arquitectes de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, del qual seria membre i després secretari Oriol Bohigas, que el 1953 va contactar amb Mies van der Rohe per estudiar la reconstrucció del pavelló oficial d'Alemanya aixecat amb motiu de l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929.¹⁴ També el 1953 es va crear a Tenerife el primer museu d'art abstracte, integrat per la col·lecció donada per Eduardo Westerdahl,¹⁵ a Santander es va celebrar el I Congrés Internacional d'Art Abstracte i a Madrid va tenir lloc una exposició d'escultura a l'aire lliure. Un any després obria les portes el Museo Ambulante de Arte Contemporáneo.¹⁶ A finals d'aquesta dècada es creaven els grups artístics El Paso i Equipo 57; el monestir benedictí de Montserrat publicava en català la revista *Serra d'Or*,¹⁷ i començaven a obrir-se noves i expectants vies culturals que no feien sinó seguir les passes de l'avantguarda internacional però amb una característica diferencial, ja que es tractava majoritàriament d'obres de denúncia carregades de significat polític i social.

Dintre del país, l'Estat promovia a la vegada que autoritzava valents iniciatives particulars en relació amb esdeveniments temporals i centres museístics. Si bé el 1945 la creació a Madrid del Centro Cultural Hispanoamericano podia donar a entendre que amb activitats d'aquest tipus es pretenia desenvolupar

14. La correspondència entre Oriol Bohigas i Ludwig Mies van der Rohe es conserva al MoMA de Nova York, a l'arxiu Mies van der Rohe.

15. Eduardo Westerdahl va ser un dels quatre membres fundadors de l'Escuela de Altamira el 1948, junt amb Alberto Sartoris, José M. Gullón i Matías Goeritz.

16. El congrés de Santander es trobava dintre d'un curs dedicat a «Problemas contemporáneos», dirigit pel futur ministre d'Informació i Turisme, Manuel Fraga Iribarne. La celebració va coincidir amb l'exposició d'art abstracte al Museo Municipal de Madrid, en la qual van participar membres dels grups Dau al Set i Ladic i artistes com ara Saura, Berrocal, Eudald Serra i Vázquez Molezún. En l'exposició d'escultura a l'aire lliure hi van participar artistes com Cristina Mallo, Eudald Serra, Amadeo Gabino, Àngel Ferrant i Carlos Ferreira. El museu madrileny d'art contemporani es va inaugurar l'any següent sota els auspicis de la Delegació Nacional d'Educació (ANDRÉS-GALLEGO, 1992, p. 714).

17. La revista cultural mensual *Serra d'Or* estava registrada a Andorra; d'aquí que no es publicués en castellà sinó en català, ja que és aquest l'idioma oficial del país pirinenc.

relacions culturals internacionals i «fomentar» l'evolució natural de l'art d'avantguarda, tant figuratiu com abstracte, tractant de transmetre una imatge de normalitat política, social i cultural en tots els àmbits,¹⁸ hem de dir que aquesta consideració pecava d'ingènua o buida quant a la seva concreció real, malgrat que el dit organisme, essent ministre d'Exteriors Joaquín Ruiz Giménez, va organitzar el 1951 la I Biennial d'Art Hispanoamericà,¹⁹ celebrada a Madrid, en la qual van participar països governats per dictadures com Portugal, tot i que també hi havia una minsa representació d'artistes d'origen hispanoamericà en nom dels Estats Units.

ESPANYA I LA PARTICIPACIÓ A LES BIENNALS D'ART EN LA DÈCADA DE 1950

A fi de mantenir a l'exterior la deguda imatge de normalitat del foment artístic, també van ser molt importants les participacions a les biennals d'art organitzades a São Paulo, París, Ljubljana i Alexandria. La Biennial de São Paulo es va celebrar per primera vegada el 1951, coincidint amb la Biennial Hispanoamericana, i la dirigia Mario Pedrosa sota l'auspici del comte Matarazzo. Aquell any, la participació oficial dels Estats Units va tenir com a comissari Alfred H. Barr, director del Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, i va presentar obres d'artistes que el mateix museu també adquiria per a la seva pròpia col·lecció, entre els quals es trobaven De Kooning, Tobey, Ernst, Pollock, Tanguy i Calder. L'èxit i la posterior importància de la Biennial va procedir no només de la participació nord-americana sinó també de les delegacions francesa i italiana, amb artistes de la talla de Braque, Picasso, Matisse, Manzú, Morandi i Carrà. Espanya no hi va participar en la primera edició, però sí en la següent, per a la qual Vázquez Molezún va dissenyar el pavelló i Juan Ramón Masoliver va fer la

18. Aquesta també va ser la política seguida pel govern portuguès, ja establerta en els dies de la construcció del pavelló oficial de Portugal a l'Exposició de 1937 a París. Per raons molt diferents a les del govern espanyol, els pavellons d'ambdós països en aquest certamen es van convertir en edificis que feien publicitat de les bondats de les seves respectives polítiques. Portugal celebrava els seus primers anys sota el govern de Salazar, el qual no desitjava crear a l'exterior més suspicàcies contra el seu règim, i Espanya lluitava pel manteniment de la legitimitat del seu Estat. Ambdós països esperaven obtenir el reconeixement i el suport d'altres nacions. Per al desenvolupament artístic de Portugal fins a 1940, vegeu ACCIAIOLI (1998, p. 39-43).

19. Les biennals hispanoamericanes se celebraven els anys senars per no coincidir amb les venecianes, que sempre s'han celebrat els anys parells. Per a aquest tema, vegeu CABAÑAS BLANCO (1996).

seva selecció entre els que havien participat en la I Biennial Hispanoamericana sota un criteri certament eclèctic com a solució de compromís, mesclant artistes com Benjamín Palencia amb els membres del grup Cuatro Escultores Abstractos, fundat dos anys abans i integrat per Àngel Ferrant, Ferreira, Eudald Serra i Jorge Oteiza. La participació d'aquest darrer es va cancel·lar i es va donar entrada a Josep M. Subirachs (Muñoa, 2006, p. 116). La tercera edició brasilera no va tenir la presència de l'art espanyol perquè va coincidir de nou amb la Biennial Hispanoamericana, que es va celebrar al palau de la Virreina de Barcelona sota el títol «Arte. Precursores y Maestros del Arte Español Contemporáneo», amb un total de cinquanta-set obres de Picasso entre pintures, ceràmiques, dibuixos i gravats que es van seleccionar per participar en aquesta mostra.²⁰ Tanmateix, el 1957 la relació espanyola amb la Biennial brasilera va canviar considerablement quan va recaure la responsabilitat del comissariat en la figura de Luis González Robles, membre de l'Instituto de Cultura Hispanoamericana, que ja havia demostrat la seva encertada intuïció pel que feia al panorama artístic espanyol d'avantguarda l'any 1955 amb la presència del país en la mostra internacional d'Alexandria, en la qual Delgado i Feito resultaren premiats. El crític González Robles es va marcar com a objectiu presentar artistes joves amb noves propostes dintre de la línia internacional: «Y aposté por los jóvenes. Por aquellos artistas para los que ir a una bienal suponía el espaldarazo de una carrera ya estudiada y el inicio de una etapa de madurez y consolidación» (*Madrid...*, 1990, p. 26). En la Biennial de São Paulo de 1957 hi havia membres del grup El Paso junt amb els catalans Josep Guinovart, Antoni Tàpies i Modest Cuixart i el basc Jorge Oteiza, el qual, tot i tenir seriosos dubtes quant a la seva participació (Solana, 2000),²¹ va obtenir el primer premi d'escultura. L'encert de González Robles en la selecció de las obres fou reconegut per la crítica d'art i la premsa (Saura, 1957), a la vegada que es va veure reafirmat quan el MoMA va adquirir un conjunt d'obres

20. Amb la constatació d'aquesta important dada no es pretén donar a entendre, sinó tot el contrari, que Picasso veïés de bon grat aquesta presència ni encara menys que l'ajudés a promoure, si bé és cert que el fet que s'exposés tanta obra seva va facilitar força que aquell mateix any es poguessin celebrar dues exposicions a les galeries barcelonines Gaspar i Syra, respectivament, l'una col·lectiva i l'altra individual. A la Sala Gaspar l'exposició es titulava «Obra gráfica. Braque, Chagall y Picasso». A partir d'aquell any, encara que no de manera regular, la Sala Gaspar va anar exhibint obra realitzada per Picasso, a causa de l'amistat existent entre el pintor i els germans Joan i Miquel Gaspar.

21. Citat a SIMÓN; FERNÁNDEZ (2008), s/n [8?, nota 3]. Per a una informació completa sobre l'art espanyol en aquesta biennial, vegeu MUÑOA (2006).

realitzades pel mateix Oteiza, Manuel Millares i Manuel Rivera, així com per les adquisicions d'obres de Tàpies i Guinovart fetes per col·leccionistes particulars.

Després d'aquest èxit, el camí semblava que quedava obert per a futurs certàmens artístics, ja fossin de caràcter oficial com en mostres privades, entre les quals s'ha d'esmentar l'exposició «New Spanish Painting and Sculpture», presentada al MoMA el 1960, amb la qual aquest centre enlairava l'art espanyol d'avantguarda al màxim nivell del circuit artístic internacional i amb la qual també justificava davant els seus patrons i mecenes les esmentades adquisicions fetes a São Paulo tres anys abans.

LA BIENNAL DE VENÈCIA: ESPANYA EN LES EDICIONS DE 1938 A 1958

Espanya mai no va deixar de participar oficialment en la Biennial de Venècia, on tenia pavelló propi des de 1922 excepte en les edicions de 1909, 1948 i 1976. Precisament, en la mostra de 1938 va mantenir el pavelló obert, en el qual va mostrar una selecció d'obres d'artistes que mai no van abraçar l'avantguarda. A l'Arxiu Nacional de Catalunya es conserva una significativa fotografia que explica amb tota claredat no només la que havia de ser la política d'aliances del règim colpista, sinó també la seva política cultural: es tracta d'una imatge de la visita oficial que va fer al pavelló espanyol el rei Umberto III de Itàlia, acompanyat de personalitats de la política italiana i alemanya, presa a la sala on s'exposaven teles de Zuloaga, en la qual el crític i pensador Eugenio d'Ors, abillat amb l'uniforme falangista, actuava de guia i representant del govern a l'ombra de Franco.²² El 1948 es van seguir mostrant obres encara molt distants de les exhibides aquell any tant al pavelló de Grècia, on Giulio Carlo Argan va presentar els nous corrents pictòrics nord-americans procedents de la col·lecció que Peggy Guggenheim tenia a la seva casa de Venècia, com al pavelló d'Itàlia, en el qual es podien veure obres de Pablo Picasso realitzades entre 1907 i 1942. En la Biennial de 1954 va recaure en Joan Miró el Gran Premi Internacional de Pintura, però no seria fins a l'edició veneciana de 1958 quan la presència oficial d'artistes espanyols canviaria després l'èxit obtingut a São Paulo l'any anterior, basat en la selecció d'obres d'autors joves amb llenguatges i tècniques artístiques que eren completament contemporànies i innovadores i que, per tant, gaudien

22. Aquesta fotografia es va exposar ampliada en la mostra «Símbols del franquisme» presentada durant l'hivern de 2010-2011 a la seu del Memorial Democràtic de Barcelona.

d'una favorable acollida per part de la crítica i la premsa estrangera. En conseqüència, el 1958 Espanya presentava el pavelló dedicat a l'art informalista, amb obres recents dels membres del grup El Paso: Rafael Canogar, Suárez, Manuel Rivera, Luis Feito, Manuel Millares i Antonio Saura, junt amb obres realitzades per Modest Cuixart, Josep Guinovart, Cossío, Lluís Planasdurà, Joan-Josep Tharrats, Eduardo Chillida i Antoni Tàpies.²³ La mostra, organitzada per Vicente Aguilera Cerni, fou qualificada com «la piú bella sorpresa della Biennale» i de nou va suposar un important triomf internacional, ja que molts dels participants es van situar definitivament en el món cultural i en el mercat artístic internacional,²⁴ especialment el pintor Antoni Tàpies i l'escultor Eduardo Chillida, a qui es va atorgar el Gran Premi Internacional d'Escultura.²⁵

LA LLUITA CONTRA LA DICTADURA, CONSIGNA ESPANYOLA EN LA BIENNAL DE VENÈCIA DE 1976

Tanmateix, el 1974 canviaria la presència espanyola a Venècia quan es va nomenar Carlo Ripa di Meana president de la Biennial. Ripa era un home que

23. El 1957 s'inauguraven en Barcelona les Llars Mundet substituint la Casa de Caritat, propietat de la Diputació de Barcelona. Molt probablement pel fet que la construcció es va realitzar gràcies al finançament privat, el conjunt va disposar des del primer moment d'obres d'art abstracte absolutament avantguardistes, des de les escultures informalistes *Forma 212* i *La Catedral* realitzades per Josep M. Subirachs el 1957 i el 1958, i situades respectivament a l'entrada del recinte i al claustre de l'actual campus de la UB, passant pel nombrós conjunt de pintures i ceràmiques murals que allotjaven els espais col·lectius dels diversos pavellons, fins a l'església del recinte, de la mà, entre d'altres, de Planasdurà, Guinovart, Miquel Farré, Eudald Serra, Joan Vila Grau i Mompou. Per a més informació es pot consultar la pàgina web www.bcn.cat/artpublic. En aquest mateix any, Antoni Tàpies promovia la barcelonina Sala Gaspar l'exposició «Arte Otro», donant-hi a conèixer l'obra de Jackson Pollock, Jean Dubuffet, Lucio Fontana, Fautrier i Kline, entre altres artistes.

24. A partir de 1958 la participació espanyola a Venècia va passar a dependre del Ministerio de Asuntos Exteriores, raó per la qual el comissariat per a aquella edició de la Biennial va recaure en Vicente Aguilera Cerni, que el 1959 havia obtingut el Premio Internacional de la Crítica. Quant a la relació dels artistes catalans que van exhibir obres seves a Venècia, vegeu YVARS, MERCADÉ (2009, p. 51).

25. Sobre aquesta mostra es poden consultar AMADO (1958) i la revista *Índice*. Pel crític Antonio Amado, «Venecia representará, de ahora en adelante, el reencuentro del arte español consigo mismo, la reactualización de España como potencia pictórica de primera línea, la recuperación del peso específico nacional en el mundo de las Bellas Artes». Assenyalem, com a dada curiosa, la influència nord-americana en Amado quan agrupa com a expressionisme abstracte la producció informalista espanyola.

havia donat suport als artistes xilens fins que l'any anterior es va produir l'assassinat del president Salvador Allende. Acollint-se als estatuts de la Biennial, renovats el 1968, Ripa va optar per vetar la participació oficial d'Espanya en l'edició de 1976 i a canvi va encarregar al pintor Eduardo Arroyo, membre de la comissió de la Biennial, l'organització d'una mostra de l'art espanyol compromès amb la lluita antifeixista. Acompanyat per Alberto Corazón i els dos integrants de l'Equipo Crónica, Rafael Solbes i Manolo Valdés, Arroyo va presentar el maig de 1975 una primera proposta que no era més que un avantprojecte no gaire definit. Poc després, l'arquitecte italià Vittorio Gregotti, com a director de la secció d'art i arquitectura, va contactar amb els arquitectes Oriol Bohigas i Josep Maria Martorell, de l'estudi d'arquitectura MBM (Martorell-Bohigas-Mackay), per encarregar-los, d'una banda, que participessin en la secció d'arquitectura, en la qual s'exhibirien projectes de vuit arquitectes europeus i vuit de nord-americans, i de l'altra el muntatge de la que havia de ser la participació artística espanyola,²⁶ de la qual Tomás Llorens es va encarregar de redactar un projecte més concret que girava al voltant de la producció artística espanyola d'avantguarda des de 1936. Per a la seva concreció material es va crear una comissió formada pel denominat Grup dels Deu, que inicialment estava integrat per Oriol Bohigas, Valeriano Bozal, Alberto Corazón, Antonio Fernández Alba –que no en va acabar de formar part–, Agustín Ibarrola, Tomás Llorens, Antonio Saura, Rafael Solbes, Antoni Tàpies i Manolo Valdés, un grup d'arquitectes, artistes i teòrics compromesos amb el restabliment de la democràcia a Espanya. Ja el setembre d'aquell any, el projecte tenia nom propi: «España, vanguardia artística y realidad social», i l'organització de la Biennial va decidir cedir-los part del Pavelló d'Itàlia, ja que el d'Espanya romandria tancat. El mes següent es van integrar en la comissió Inmaculada Julián i Víctor Pérez Escolano i, si bé amb ells quedava configurada definitivament la Coordinadora Democràtica per a Venècia 1976, no deixaren de ser Tomás Llorens, Valeriano Bozal i Alberto Corazón el que van dissenyar des del primer moment els continguts que representarien Espanya no oficialment.

La polèmica va aparèixer quan membres del Partit Comunista Italià van desconfiar dels continguts que es disposava a presentar la comissió espanyola, a la qual van acusar de sectorial, una polèmica que es va agreujar dintre d'Es-

26. D'acord amb el que va referir Oriol Bohigas al llarg de la conversa mantinguda amb C. Grandas el febrer de 2011.

panya, on es van enfrontar membres dels partits comunista i socialista, alhora que molts artistes van començar a manifestar obertament que si no se'ls seleccionava podien ser titllats de col·laboracionistes. La situació es va agreujar quan alguns artistes bascos van anunciar que no es veien representats pels membres de la comissió organitzadora, que tenia entre els seus membres artistes que sí exposarien les seves obres. Poc abans de la data d'inauguració, Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola i Jorge Oteiza van retirar les seves obres de la Biennial, amb la qual cosa la presència basca va quedar reduïda a una simbòlica *ikurriña*, la bandera d'Euskadi. La polèmica també fou protagonista de part de la roda de premsa prèvia a la inauguració de la Biennial, quan es va arribar a afirmar que la representació antifeixista espanyola havia estat manipulada pel Partit Comunista espanyol, ja que molts dels integrants de la comissió organitzadora i dels artistes participants militaven en aquest partit. Les autoritats venecianes, tractant de tancar posicions, s'endinsaren encara més en la polèmica amb la proclama de l'alcalde venecià en l'acte de presentació de la representació espanyola, quan va asseverar: «La vostra presència demostra que la intel·ligència ha vençut a la barbàrie i ha aconseguit sortir d'una llarga nit d'obscurantisme a la llum d'una llibertat creadora, que encara s'ha de defensar, però que ha estat fermament conquistada», paraules que recollia l'enviat especial de la revista *Blanco y Negro*. No va ser estrany, doncs, que el crític Santiago Amón anunciés «que la Bienal de Venecia en el año en curso va a traer cola» i que alguns sectors del conservadorisme espanyol es fessin ressò de l'acte, interpretant de forma equívoca el canvi polític i social que el país estava iniciant alhora que presagiaven mals auguris per als nous temps. Així ho demostra l'editorial que el mateix *Blanco y Negro* titulava «Para la Bienal nuestra guerra civil comienza ahora», i que es tancava amb aquestes paraules: «La desvergüenza ha triunfado. [...] Realmente, por todas partes tropezamos con mercachifles, y la cachupinada veneciana es un ejemplo demostrativo» («Venecia...», 1976, p. 74).

«España, vanguardia artística y realidad social» no es va inaugurar el mateix dia que la Biennial, sinó que al final va recaure en una data carregada de simbolisme i de lectures interpretatives, el 18 de juliol, just quaranta anys després del cop d'Estat que va acabar amb la República. L'exposició es va dividir en tres apartats: «Arte y realidad sociopolítica en la guerra civil española», «Muestra monográfica de autores plásticos coetáneos» i «Desarrollo crítico de la pintura y escultura española de 1939 a 1976», una temàtica en relació amb la qual al crític Santiago Amón li semblava «mucho más acorde con los tiempos que corren el

caràcter històric-crític de esta representació y su programa». La primera part de la mostra començava amb els anys de la Guerra Civil i incorporava imatges i obres del pavelló d'Espanya de 1937, seguides d'una col·lecció de cartells de guerra, icones de la derrota i l'exili. Les obres participants eren de Juli González, Joan Miró, Pablo Picasso, Alberto Sánchez, Josep Renau, Oscar Domínguez, Luis Fernández i Enrique Castelo, la majoria dels quals també havien estat representats al pavelló de París el 1937. Les altres dues seccions van incorporar respectivament part de la producció dels grups Dau al Set i El Paso, així com l'art conceptual, junt amb el denominat Computer Art d'Antoni Muntadas.

La representació del pavelló del 1937 es va intentar explicar portant a Venècia algunes de les obres d'art exhibides a París, per a la qual cosa es va aconseguir el préstec temporal de l'escultura *Montserrat* de González, del segell *Aidez l'Espagne* de Joan Miró i de la *Font de Mercuri* de Calder, provinent de la Fundació Joan Miró de Barcelona i convenientment traslladada i muntada sota la direcció de l'arquitecte Antonio Bonet Castellana, que havia col·laborat en el pavelló de París, així com una part dels cartells de guerra de Josep Renau. Tanmateix, no es va poder disposar de la selecció de ceràmica popular que havia organitzat Josep Llorens Artigas el 1937, encara que posteriorment la memòria de la col·lecció es va recuperar amb l'edició del llibre *Ceràmica popular catalana*, escrit pel mateix Llorens i el crític José Corredor-Matheos (Corredor i Llorens, 1979), on el discurs esdevé la recopilació d'aquella selecció.

Així mateix, en una de les sales de l'espai cedit al pavelló central de l'exposició es va dissenyar un àmbit dedicat a la memòria dels absents: segons recorda Oriol Bohigas,²⁷ l'equip MBM va organitzar una taula preparada per a dotze comensals degudament assenyalats a cada seient amb una targeta, dotze noms d'intel·lectuals i polítics seleccionats pel seu reconeixement professional i que van ser assassinats durant la Guerra Civil, com Miguel Hernández, García Lorca o Rahola, invisiblement asseguts en una taula presidida per *Somni i mentida de Franco*.²⁸ El dur i contundent discurs intel·lectual escenificat a través de l'oníric banquet quedava fortament patent, mentre que els gravats de Picasso reflectien la dramàtica realitat de l'aniquilació de les persones, de la cultura i d'un règim democràtic.

27. Aquesta *performance* la va explicar Oriol Bohigas al llarg de l'esmentada conversa mantinguda amb C. Grandas.

28. La sèrie de gravats de Picasso va ser prestada per a l'esdeveniment per un col·leccionista particular.

Quedava clar que, per a un influent sector de la cultura espanyola al començament de la transició cap a la democràcia, l'art espanyol antifranquista, demolidor amb la seva crítica, era de la màxima importància per arribar a recuperar la normalitat cultural al país, presentant aquesta part de la memòria col·lectiva com una baula que no havia de perdre's, donant un significat de continuïtat avantguardista al desenvolupament artístic i cultural que s'havia pogut realitzar i mantenir després de la contesa civil.

LA DEMOCRÀCIA ESPANYOLA: DIÀSPORA D'OBRES I RECUPERACIÓ DE SÍMBOLS

Després de la cloenda de l'Exposició Internacional de París el 25 de novembre de 1937, el pavelló espanyol es va enderrocar i la majoria de les obres van ser convenientment embalades i tornades a València, aleshores seu del govern republicà, on es van guardar a la Torre dels Serrans, molt propera al col·legi de Sant Pius V, que més tard seria la seu del Museu de Belles Arts. A mesura que la guerra avançava i es perdien posicions, el govern es va traslladar a Barcelona i amb ell les obres d'art. El 1985, en un magatzem del Museu d'Art de Catalunya de Barcelona i encara dintre dels seus embalatges,²⁹ van reparèixer quasi totes les obres que s'havien presentat a París. Tot i així, entre elles no es trobaven el mural *Pagès català en revolta* ni l'escultura *El pueblo español tiene un camino que le conduce a una estrella*, originals encara avui desapareguts. Temps després es va trobar, també a Barcelona, la maqueta en guix d'aquesta escultura d'Alberto Sánchez, encara que una mica mutilada, ja que li faltaven l'estrella i l'ocell.³⁰

Igual que molts dels artistes van viure l'exili, les obres d'art presentades a París també van patir la diàspora. L'exemple més evident fou *Guernica*, la grisalla que Picasso va enviar al Museum of Modern Art de Nova York en qualitat de dipòsit junt amb la col·lecció de dibuixos preparatoris de la pintura que en el seu dia va fotografiar Dora Maar; un dipòsit que condicionava la seva devo-

29. El magatzem del Museu d'Art de Catalunya es trobava al soterrani de l'edifici. Era una gran habitació arraconada a la qual mai no va tenir accés el personal del museu, ja que estava tancada i les claus en poder del director del centre, Joan Ainaud de Lasarte. Ainaud va explicar que sempre va saber quin material es conservava en aquest magatzem, però que, com que no es podia fer públic, conscient del seu gran valor artístic i històric, va optar per aquesta silenciosa salvaguarda.

30. Aquest tema el confirma Josefina Alix en un article dedicat a l'escultor amb motiu del centenari del seu naixement (ALIX, 1995).

lució a quan desaparegués la dictadura de l'Estat espanyol i s'hi recuperessin les llibertats ciutadanes.³¹ Quant a les escultures *Cap de dona*, *Bust de dona* i *Dona amb vas*, prestades per Picasso i, per tant, de la seva propietat, van formar part del llegat que van rebre els seus hereus –els quals van decidir col·locar una còpia de *Dona amb vas* sobre la tomba de l'artista–, mentre que l'altra còpia es va retornar a l'Estat espanyol el 1985, on va ser col·locada amb caràcter temporal al Casón del Buen Retiro de Madrid, a la mateixa sala on s'exhibia *Guernica*³² per decisió del Ministeri de Cultura. L'escultura *Montserrat* de Juli González la va vendre la seva filla durant la dècada de 1950 a l'Stedelijk Museum de Amsterdam, on continua formant part de la col·lecció. El cartell original d'*Aidez l'Espagne*, de Joan Miró, pertany a l'Imperial War Museum de Londres, mentre que la pintura mural *Pagès català en revolta*, enganxada a la paret, es va trencar quan es va enderrocar el pavelló i va quedar en un estat irrecuperable. L'escultura d'Alberto Sánchez *El pueblo español tiene un camino que le conduce hacia una estrella* es troba al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid. La *Font de Mercuri* fou donada pel mateix Calder a la Fundació Joan Miró amb motiu d'una exposició celebrada el 1976. D'altra banda, les dues escultures de Francisco Pérez Mateo sembla que van formar part del gruix de l'exposició que va retornar el 1937 a Barcelona; el lloc on es poden trobar continua essent desconegut, malgrat que es va arribar a comentar que un col·leccionista particular se'n va apropiat il·lícitament.

LA RECONSTRUCCIÓ DEL PAVELLÓ EL 1992

Dintre de la projectada transformació de la ciutat començada el 1980 i renovada a partir de 1986 amb la nominació de Barcelona com a seu dels Jocs

31. Les condicions que Picasso va imposar al museu novaiorquès quan hi va fer el dipòsit van ser que la col·lecció de dibuixos i l'oli s'havien de retornar a Espanya tan aviat com desaparegués la dictadura i s'instaurés al país un règim polític democràtic, tal com es va procedir el gener de 1981 enmig de fortes mesures de seguretat, passant tot el conjunt a formar part primer dels fons del Museo del Prado i després de la col·lecció del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

32. Pel que fa a *Dama oferent*, també coneguda per *Dona amb vas*, se sap que Picasso va fer realitzar dues rèpliques en bronze abans de destruir l'original. Quan va morir Picasso el 1973, un dels dos bronzes es va emplaçar a la seva tomba als jardins del castell de Vauvenargues i el segon va ser retornat a Espanya, ja que era una obra per la qual el govern republicà havia pagat a Picasso. Junt amb *Guernica* i els seus dibuixos preparatoris, actualment aquesta escultura forma part de la col·lecció del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

Olímpics de 1992, es va considerar imprescindible, per restablir la cultura que havia quedat submergida durant la dictadura, la recuperació de dues icones de l'arquitectura contemporània, el pavelló oficial d'Alemanya a l'Exposició de 1929 i el pavelló d'Espanya a la de París de 1937. Dos edificis construïts amb caràcter efímer però els valors dels quals ultrapassaven els estrictament arquitectònics; el primer d'ells, tota una lliçó de composició que esdevingué un paradigma de l'avantguarda arquitectònica internacional perseguida a l'Alemanya del III Reich, una lliçó d'arquitectura que tampoc no va saber comprendre l'Espanya de Primo de Rivera el 1929 (Grandas, 2007, p. 105-123). Les dictadures totalitàries del període d'entreguerres propiciaven escenaris caracteritzats per la seva grandiloqüència i monumentalitat (Ades, 1995), i les manifestacions de l'arquitectura d'avantguarda quedaven reduïdes a comptades construccions de titularitat privada. L'única excepció es va produir a Itàlia, ja que l'equip governamental de Mussolini no va comprendre el significat compositiu de la Casa del Fascio, de Giuseppe Terragni, de la qual va acceptar tanmateix de bon grat la simplicitat de les formes i la divisió d'espais per l'economia que suposava quant a mitjans constructius. Per tant, la recuperació del pavelló alemany de 1929 significava la devolució de part de la memòria arquitectònica, a la vegada que es convertia en el permanent mirall delator dels monumentalismes que van marcar el caràcter de l'exposició de 1929.

Pel que fa al pavelló d'Espanya de 1937 a París, la proposta de la seva reconstrucció ràpidament va rebre el suport de la corporació municipal, que la va incorporar en el projecte de transformació de la zona de la Vall d'Hebron, una de les quatre àrees de nova centralitat definides des dels serveis d'urbanisme municipals i que es van executar dintre del pla de renovació i transformació de Barcelona pel fet de ser la seu dels Jocs Olímpics de 1992. Aquesta àrea de nova centralitat va canviar radicalment d'imatge quan es va construir el Velòdrom (1984), es va obrir al tràfic la Ronda de Dalt i es va construir un important conjunt d'habitatges que durant la celebració dels Jocs Olímpics havien d'allotjar els periodistes que cobririen l'esdeveniment esportiu. La inserció del pavelló de 1937 en el projecte urbanístic, tot i les seves petites dimensions, va recaure en una àrea perifèrica situada davant dels barris ocupats per immigrants que havien arribat a la ciutat en l'etapa de creixement econòmic, a partir especialment de la dècada de 1960.

Si ja en el seu moment es va qüestionar la reconstrucció del pavelló alemany de 1929, que de fet es va aixecar al mateix lloc en el qual fou original-

ment construït (Grandas, Julián i Quetglas, 1986), va sorprendre la decisió de reconstruir el de 1937 quan havia estat edificat en una altra ciutat i, per tant, en un entorn completament diferent. Tot i així, la seva reconstrucció es va basar en el fet que «va passar a ser, malgrat el seu caràcter efímer, una de les obres més representatives de la riquesa de l'avantguardisme espanyol i català, perquè va ser a Catalunya on les avantguardes havien assolit la seva més gran expressió creativa» (Aracil i Segura, 2008, p. 11), i la construcció de la seva rèplica es va poder realitzar perquè se'n conservava la suficient documentació gràfica i planimètrica. Els problemes sorgits durant les obres es van poder resoldre gràcies al coneixement que els arquitectes Miquel Espinet, Antoni Ubach i José Luis Hernández Rúa tenien dels projectes de Josep Lluís Sert i perquè es va aplicar el sentit comú l'adaptació del projecte a la normativa edificadora vigent.

Actualment, el pavelló està gestionat pel Centre d'Estudis d'Història Internacional de la Universitat de Barcelona. Malgrat els valors de la seva arquitectura racionalista i potser per trobar-se en una zona massa allunyada i neutra, l'edifici va costar força que s'incorporés a les rutes d'arquitectura d'avantguarda o de «la ciudad de los arquitectos» (Moix, 1994) que van definir, junt amb els projectes urbans executats, el perfil internacional de la ciutat que s'acabaria coneixent com «el modelo Barcelona».³³

Retornant al pavelló reconstruït, com que no es van poder reposar les obres escultòriques i pictòriques més representatives perquè es trobaven disperses, com ja hem assenyalat, va ser impossible recuperar un art públic de primera línia. Inicialment, el pavelló va quedar nu en la seva arquitectura, però al seu davant es va col·locar la sèrie de mistos que formen part de l'obra *Match Cover*, de Coosje van Bruggen i Claes Oldenburg.³⁴

Tot i així, es van endegar gestions amb el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía per recuperar la integritat de l'edifici reconstruït. S'havia d'intentar la reposició de les obres artístiques més representatives de 1937. Les gestions

33. Els principis i els resultats del denominat «model Barcelona» es van presentar el 1999 a *The Journal of Architecture*, i van ser reconeguts internacionalment en dues ocasions quan l'Ajuntament de la ciutat va rebre els premis atorgats per la University of Harvard (Prince of Wales Award) i pel Royal Institute of British Architects (Royal Gold Medal) els anys 1990 i 1999, respectivament. Des de 1999 és objecte d'estudi per part del Centre de Recerca POLIS de la Universitat de Barcelona.

34. L'emplaçament previst per a *Match Cover* era l'avinguda Meridiana, entrant a Barcelona, en una zona enjardinada molt propera a la confluència amb el passeig de Fabra i Puig.

van fracassar, però no per això es va deixar d'insistir encara a nivell particular, ja que arran de l'exposició monogràfica de l'escultura d'Alberto Sánchez presentada a Madrid, i per a la qual es va reconstruir *El pueblo español tiene un camino que le conduce a una estrella* a partir de la maqueta, l'arquitecte Oriol Bohigas va aprofitar el moment per reclamar en un article, publicat precisament un 18 de juliol, no només la cessió de la reproducció³⁵ –ja que «aparte de su contenido simbólico, claramente expresado en el título, el menhir era como un tótem introductorio cuya verticalidad hacia la estrella explicaba en contraste formal la estructura de las fachadas», raó que demostrava la incomprensió de l'escultura, ja que es presentava descontextualitzada de l'entorn original–, sinó també l'obtenció de rèpliques de les escultures de Picasso, al temps que es lamentava que «la ausencia más importante es la del *Guernica*, una pieza básica en el contenido del pabellón, sin la cual todo el conjunto pierde la claridad de su significado», i es reclamava una còpia de la grisalla, ja que «es una tremenda contradicción haber hecho el esfuerzo de la reconstrucción del pabellón y dejarlo sin el emblema inicial y con el gran muro interior vacío, inexpresivo, con un simple letrerito de circunstancias que explica que allí debía estar el *Guernica*» (Bohigas, 2001).

A conseqüència de l'escrit de Bohigas es va reprendre la idea de recuperar les obres de 1937. Amb tot, davant el costós projecte de realitzar una còpia a escala real de la grisalla de Picasso pels elevats drets dels hereus del pintor, es va suggerir que es podria dividir la superfície que ocupava l'obra en quadrats a fi i efecte que diferents artistes recreessin *Guernica* a partir d'una visió interpretativa contemporània. Una segona opció era la possibilitat de reproduir la pintura amb altres materials.

Si bé el primer suggeriment entrava en el terreny d'allò factible, ja que el mateix Picasso va tornar a interpretar força obres importants –les més conegudes probablement són el *Retrat de la família Soler* a partir del *Déjeuner sur l'herbe* de Manet i *Las Meninas* sobre l'obra amb el mateix títol de Velázquez, amb versió posterior de l'Equipo Crónica–, la idea tenia un contra important perquè es basava precisament a trossejar el quadre perquè un grup d'artistes el pintés per parts, una cosa que amb tota probabilitat hauria portat a un caos interpretatiu

35. La reproducció a partir del model en guix la va realitzar Jorge Ballester, i després de l'exposició del Reina Sofía va quedar ubicada a l'entrada del centre amb caràcter permanent. L'única solució possible per col·locar-la a Barcelona era encarregar-ne una còpia, cosa que mai no es va portar a terme.

i a la descontextualització no només de l'original, sinó també del seu missatge polític. Quant al segon suggeriment, el simple fet de canviar pintura a l'oli per altres materials suposava un error que hauria semblat més un exercici fet per un alumne d'escola de belles arts que no la suposada recuperació de l'obra original. Potser per aquestes raons o potser per d'altres que desconeixem, cap de les dues possibilitats no es va concretar i tot va quedar en un intent.

Finalment, *Guernica* es va recuperar però utilitzant un altre mitjà tècnic, la fotografia. La idea de fragmentar la pintura en quadrats va tornar a agafar cos per la seva evident utilitat, ja que les mesures eren les adients per realitzar les còpies fotogràfiques amb la màxima resolució. El rètol que es va penjar a la paret i del qual Bohigas irònicament es feia ressò va desaparèixer, donant pas a la reproducció fotogràfica que va ocupar el lloc original durant la inauguració celebrada el 21 de maig de 2002, coincidint amb els actes que la Universitat de Barcelona organitzava en record del catedràtic i polític Ernest Lluch, assassinat dos anys abans per aquells amb els quals tractava de dialogar perquè abandonessin la lluita armada.

BIBLIOGRAFIA

- ADES, Dawn (1995). «Paris 1937. Art and the Power of Nations.» A: *Art and the Power. Europe under the dictators 1930-45*, Londres, Thames & Hudson - Hayward Gallery.
- ACCIAIUOLI, Margarida (1998). *Exposições do estado novo. 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ALIX, Josefina (1987). *Pabellón español. Exposición Internacional de París 1937*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- (1995). «En el centenario de Alberto Sánchez.» *Revista de Occidente* [Madrid], núm. 169.
- (2002). *Francisco Pérez Mateo, escultor, 1903-1936*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía (Monografías de Arte Contemporáneo).
- AMADO, Antonio (1958). «España en la xxix Biennial de Arte de Venecia.» *Cuadernos Hispanoamericanos* [Madrid], núm. 104.
- AMÓN, Santiago (1976). «La representación “no oficial” de España en la Bial de Venecia.» *El País* [Madrid], 8 de maig.
- ANDRÉS-GALLEGO, José (1992). *La época de Franco*. Madrid: Rialp.
- ARACIL, Rafael; SEGURA, Antoni (2008). *Espai, art i memoria: el Pavelló de la República. París 1937 / Barcelona 2007*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

- BOHIGAS, Oriol (2001). «Alberto y Picasso en el Vall d'Hebron.» *El País* [Barcelona], 18 de juliol.
- BOZAL, Valeriano (1995). *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*. Madrid: Espasa Calpe.
- BOZAL, V.; LLORENS, T. (1976). *España, vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CABAÑAS BLANCO, M. (1996). *Política artística del franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CORREDOR MATHEOS, José; LLORENS ARTIGAS, Josep (1979). *Cerámica popular espanyola*. Barcelona: Blume.
- GRANDAS, Carme; JULIÁN, Inmaculada, QUETGLAS, Josep (1986). «Ensayo en tres actos y un epílogo: el Pabellón Oficial de Alemania de la Exposición de Barcelona 1929.» *On. Revista de Arquitectura y Diseño* [Barcelona], núm. 73.
- GRANDAS, Carme (2007). «Arquitectura para una exposición: Barcelona 1929.» *Artigrama* [Zaragoza], núm. 21.
- JOHNSON, Philip (1932). *International Architecture*. New York: MoMA.
- LORENTE, Jesús Pedro (2008). *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*. Gijón: Trea.
- Madrid. *El arte de los sesenta* (1990). Madrid: Comunidad de Madrid.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando (1983). *El Pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MOIX, Llàtzer (1994). *La ciudad de los arquitectos*. Barcelona: Anagrama.
- MUÑOA, Pilar (2006). *Oteiza, la vida como experimento*. Irún: Alberdania.
- «Una hora de nuestro mundo: la XXIX Bienal de Venecia» (1958). *Índice* [Madrid], núm. 116-117 (agost-setembre) i 118 (octubre).
- RÓDCHENKO, Alexànder (2009). *Cartas de París*. Madrid: La Fábrica Editorial.
- SAURA, Antonio (1957). «La lección de São Paulo». *Arte Vivo* [València], de-
sembre.
- SIMÓN, José Luis; FERNÁNDEZ LANZA, Fernando (2008). *España en la Bienal de São Paulo bajo el comisariado de Luis González Robles*. Madrid: Museo Luis González Robles - Universidad de Alcalá de Henares.
- SPIES, Werner (1971). *Esculturas de Picasso. Obra completa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2000). *Picasso sculpteur. Catalogue raisonné des sculptures*. París: Centre National d'art et de culture Georges Pompidou.

STEER, George (1937). «The Tragedy of Guernica. Town Destroyed by Air Attack.» *The Times* [London], 27 d'abril.

«The Royal Gold Medal: Barcelona» (1999). *The Journal of Architecture*, London, vol. 4, tardor.

«The Venice Biennial» (1976). *Domus*, núm. 564, novembre.

«Venecia 76: un escaparate para la oposición española» (1976). *Blanco y Negro* [Madrid], 14 d'agost.

VICENT, Manuel (1981). «Josep Lluís Sert, en el voladizo de hormigón». *El País* [Madrid], 15 de gener, suplement «Cultura».

YVARS, J. F.; MERCADÉ, A. (2009). *Matèria reservada. Els artistes catalans i les Biennals de Venècia*. Barcelona: L'Arquer.

www.bcn.cat/artpublic