



**Universitat de les
Illes Balears**

**Títol: Pavelló de la República a l'Exposició Internacional
de París de 1937. Denotacions polítiques i milícies
artístiques**

NOM AUTOR: Rafael Suñer Forteza

DNI AUTOR: 18219022-D

NOM TUTOR: Francisca Lladó Pol

Memòria del Treball de Final de Grau

Paraules clau: Exposició Internacional, Guerra Civil, París, Pavelló de la República, Racionalisme, Realisme, República, Tradició.

de la

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curs Acadèmic 2014-2015

Taula

Presentació del treball.....	2
1 Introducció.....	2
1.1 Justificació del títol.....	3
1.2 Objectius i sistema del treball.....	4
2 Estat de la qüestió.....	6
3 Art, Política i Societat. Selecció artística.....	10
3.1 Del desconcert a la utopia.....	12
3.2 Realitat i Realisme.....	14
4 Els vèrtexs del Pavelló.....	16
4.1 Tradició i Avantguardes.....	20
4.2 El paper de les Arts Gràfiques.....	23
5 De la realitat al mite.....	24
5.1 Erigint el <i>Guernica</i>	25
6 Recapitulacions i conclusions finals.....	28
Notes.....	31
Índex figures.....	39
Llista de referències bibliogràfiques.....	54
Filmografia.....	56
Arxius i museus.....	57

Presentació del treball

Aquest treball pretén adquirir les competències de l'assignatura 20279 – Treball de Fi de Grau d'Història de l'Art. S'inclou dins la línia temàtica *Art i Política al període de les Avantguardes Històriques*, tutelada per la Dra. Francisca Lladó Pol. A partir d'aquesta línia he optat per aprofundir en la codificació del Pavelló Espanyol de l'Exposició Internacional de París de l'any 1937. Esdeveniment que sintetitza una etapa artística i política vinculada a Espanya durant la Segona República, on els progressos en aquest àmbits romanen detinguts per la Guerra Civil.

1 Introducció

Sota el títol, *Pavelló de la República a l'Exposició Internacional de París de 1937. Denotacions polítiques i milícies artístiques*, pretenc analitzar la vinculació social i/o política amb les idees republicanes dels artistes implicats que varen participar en el Pavelló Espanyol de l'Exposició Internacional de París de 1937. A la vegada interessa estudiar la justificació de la seva presència, pel fet de que la ideologia política condiona la nòmina artística. Per la qual cosa dins aquest context, sorprèn a primera instància el rebuig de l'obra de Dalí, tenint present que aquest artista era un dels exponents del moviment Surrealista i sobretot per la relació personal amb García Lorca o Buñuel. A la vegada interessa tractar els fets que relacionen el Pavelló com a símbol d'una societat que aspira a uns valors democràtics, on l'Art juga un paper fonamental.

Consider que el conjunt del Pavelló ha esdevingut un Mite per la societat democràtica i que la seva memòria artística segueix estant impregnada de connotacions polítiques. S'ha de tenir present que fins a la dècada dels '70 amb l'entrada de la Democràcia, restava dins l'oblit i immers dins una realitat codificada vinculada a la memòria dels seus protagonistes degut a la conjuntura política d'Espanya. Hem de tenir en compte la dècada dels '80 com els inicis d'un procés de consolidació de l'estat democràtic, on s'hi vincula el repatriament del *Guernica* com a fet significatiu dins la nostra disciplina. També hem de considerar la dècada dels '90 amb l'acte inaugural de la reproducció del Pavelló i el seu ús com a *Centre de Documentació de Memòria Històrica*, com a fita que tanca un procés de maduresa social, cultural i política, que es va veure trencat per la Guerra Civil. Tal com ho explica Carme Gradas a partir de la transformació urbanística de Barcelona dels anys '80 i la seva nominació de seu dels Jocs Olímpics en el '92, es va considerar restablir la cultura que havia quedat

submergida durant la dictadura, amb dues icones de l'arquitectura contemporània, el pavelló d'Alemanya a l'Exposició del '29 i el pavelló d'Espanya a la del '37¹. Per tant podem afirmar que aquesta obra passa per tres moments claus dins la seva història lligat al panorama de la Història Política d'Espanya. Un primer moment de concepció i codificació. Un segon punt de negligència històrica i una tercera etapa de ressorgiment.

En aquesta darrera etapa, gràcies a la historiografia s'ha pres consciència de la importància artística d'aquest període². A la vegada que ha servit per exemplificar la situació social, política i econòmica, al nostre país a la dècada dels '30.

1.1 Justificació del títol

El títol s'estructura sobre tres arestes que graviten sota l'Exposició Internacional de París. L'eix fonamental d'aquest treball és la línia temàtica, que condiona la seva concepció i com a conseqüència regeix els conceptes fonamentals que es desenvolupen. Aquetes tres arestes són: Els Artistes, el Pavelló i la Política. Per tant podem veure el Pavelló com un element aglutinador d'una reflexió i intenció Política on els Artistes són els creadors del llenguatge vehicular d'aquesta realitat. On a partir de la definició d'Argan hi podem apreciar una integració tipològica de Racionalisme sota la batuta de Sert, el formal de le Corbusier, el metodològic-didàctic de la Bauhaus, i l'ideològic del constructivisme rus³.

Dit això, és important entendre la seva configuració ja que aquest és el fil conductor de la reflexió d'aquest treball. L'altre és la situació política vigent a Espanya a partir de la instauració de la República l'any 1931 fins pràcticament la dècada dels '90 on el Pavelló i el seu contingut ens serveixen per analitzar certs comportaments polítics i artístics durant aquesta cronologia. Ja que des de la seva creació i en sentit simbòlic, esta impregnat pels nous valors culturals, democràtics, econòmics i socials promoguts pel govern republicà. Aquest fet es fa evident en el seu resultat artístic. On la repressió causada pels esdeveniments posteriors a la Guerra Civil, catapulten la seva memòria, recuperada a partir de la transició. Procés de recuperació que es dilata fins els anys '90.

També cal parlar del fet artístic condicionat pel pensament polític vinculat a la reacció contrària al cop d'estat, gest que dur a emprar la nomenclatura de Milícia artística. Tal com s'ha estudiat, la reacció popular front el desenvolupament dels primers moments de la Guerra, s'organitzà amb Milícies per combatre les forces reaccionaris contra la República. L'acció paisana fou tan protagonista com l'exercit

republicà, dins un conflicte que enxampa una institució política recentment constituïda. Aquesta acció, es pot veure com una presa de consciència per part de la població on la responsabilitat dels esdeveniments polítics dins Espanya es forgen a partir d'una nova societat il·lusionada i participativa que ha aconseguit abolir l'arcaisme polític preponderant fins a les hores. Aquest front popular està caracteritzat per la pluralitat Cultural, Social, Econòmica i Política del país. Cada una d'elles independentment organitzada en consonància amb el seu ideari. Aquesta realitat de compromís amb la República és el fet distintiu de la selecció artística que es configura en el Pavelló. També cal considerar que alguns autors utilitzen la nomenclatura de Milícia fent referència als creadors implicats en el Pavelló. Terminologia adient per englobar la resposta artística en un àmbit on la diversitat disciplinària, creativa i estilística es fa palesa, tal com ho explica J. Alix⁴. A més, cal considerar que des d'una òptica artística, cultural i filosòfica, les diferents manifestacions artístiques poden combatre el totalitarisme que s'estava imposant a Espanya, a la vegada que el seu missatge pot sensibilitzar i convèncer la comunitat internacional a favor de la República. Per la qual cosa Milícies artístiques dóna cos a un grup d'artistes que varen aportar compromís, ideari, saviesa, experiència i fama mundial a un espai distintiu dins el conjunt expositiu⁵. Es per tant que, aquest títol verifica la implicació política dels creadors, de les obres i del resultat final, a partir d'una icona amb missatge propagandístic com aparador en un escenari internacional.

1.2 Objectius i sistema del treball

La finalitat d'aquest estudi és analitzar la repercussió i la vinculació sociopolítica del conjunt del Pavelló. Per tant és necessari aconseguir els següents objectius:

- Examinar el procés pel qual el conjunt del Pavelló esdevé objecte d'estudi.
- Analitzar la relació del pensament cultural, social i polític sota l'esguard del govern republicà.
- Examinar si el Pavelló forma part d'una estratègia per part d'Espanya sota la pressió del conflicte armat per crear una empatia amb la comunitat internacional.
- Tractar l'anàlisi historicoartístic del continent i part del contingut, com exemple d'un programa polític vinculat a un fet artístic.

- Analitzar la selecció artística que exemplifica les corrents artístiques de l'Espanya Republicana com instrument polític.
- Relacionar el procés pel qual el Pavelló en el seu conjunt, ha esdevingut un Mite per les diferents implicacions polítiques.
- Entreveure els resultats dels objectius en la seva creació juntament amb la participació a l'Exposició de 1937.
- Estudiar els esdeveniments contextuais que condicionen la construcció del discurs crític d'una obra artística.

En quan a la metodologia utilitzada, hem de partir del fet de que aquest és un treball bibliogràfic, on els diferents conceptes que s'exposen sorgeixen de la seva consulta, revisió i reflexió . Les diferents publicacions consultades són tant de caràcter específic com general, per tal de tenir una òptica prou extensa. Degut a l'amplitud del tema i el recent interès pel mateix, he utilitzat el servei de préstec interbibliotecari, ja que el fons de la biblioteca ha estat insuficient. A més, vist les meves limitacions en quan al context general i específic que aglutina la codificació del Pavelló, he hagut de consultar altres fonts: històriques, filosòfiques, fotogràfiques, museístiques, fílmiques, i documentals, que m'han ajudat a omplir els buits de coneixement que no havia desenvolupat al llarg dels estudis cursats en Història de l'Art⁶. Però la gran dificultat d'aquest treball ha estat assimilar, estructurar i sintetitzar la quantitat d'informació compilada.

A partir d'aquí l'índex s'ha articulats amb quatre punts que engloben els conceptes primordials per entendre la relació que fonamenta la repercussió política del Pavelló amb la relació artística. D'aquesta manera *l'estat de la qüestió*, és una revisió bibliogràfica per prendre consciència de: quan, com i quines són les teories artístiques que han estudiat el Pavelló en particular i aquesta etapa històrica en general. L'apartat *Art, Política i Societat. Selecció artística*. Pretén fer una contextualització sobre la situació social, política, cultural i artística a l'Espanya republicana. Sota el títol, *Els vèrtexs del Pavelló*, es farà una lectura formal del mateix, com exponent racionalista a la vegada que s'estudiaran els diferents llenguatges plàstics que són els que donen suport al programa ideològic. L'últim apartat *Èxit artístic infortuni polític* pretén explicar la repercussió sociopolítica del Pavelló tant en la seva recepció en el context de l'Exposició Internacional de 1937, com en els esdeveniments posteriors. Aquest fet

s'exemplifica a partir del discurs crític del *Guernica* on es produeix un gir lingüístic convertint-se en una obra paradigmàtica de l'art universal.

2 Estat de la qüestió

Revisades les diferents publicacions sobre el tema prevalen els següents criteris: l'estudi del Pavelló a partir del seu anàlisi formal o l'estudi del Pavelló on preval el sentit simbòlic. Aquests dos punts de vista venen condicionats en part pels esdeveniments polítics d'Espanya des de 1939 amb la instauració de la dictadura fins a la dècada dels '90 amb la consolidació democràtica. Dins aqueixa cronologia cal considerar l'estructura d'aquest apartat a partir de quatre franges temporals.

- Configuració del Pavelló i anihilament de la República, 1931-39.
- De la Dictadura a la Transició, 1939-81.
- Recuperació i reconstrucció. Estudis historicoartístics, dècada dels '80.
- Procés de sistematització del seu estudi, a partir de la dècada dels '90.

Configuració del Pavelló i anihilament de la República, 1931-39. En el 1934 és quan França convida a Espanya a participar a l'exposició. A partir d'aquí fins a la seva inauguració, és el moment en que s'engendren els primers debats, registrats sota una gran diversitat de fonts documentals. És una època de moltes tensions entre les dues ideologies predominants, Comunisme i Feixisme. Aqueix pols genera una gran quantitat d'informació vinculada, directe o indirectament a la codificació del Pavelló. Aquestes referències sorgeixen a partir d'articles publicats a revistes⁷, associacions⁸, epistolari entre membres de l'administració i els artistes, manifest⁹, fotografies etc. Fonts primàries reflectides a la bibliografia consultada i que han estat una eina fonamental per reconstruir la seva història. Una publicació que exemplifica aquestes tensions és la de A. Martínez¹⁰, on es recullen fonts directes de la realitat cultural que sofria Espanya a partir del cop d'estat del '36. A la vegada és un testimoni de la política duta a terme pels dos bàndols. Un altre aspecte destacat és la relació bibliogràfica que ens pot servir per aprofundir en alguns aspectes. D'entre aquestes ens hem adonat que la majoria són a partir de la dècada dels '80 i en el '90 s'incrementa el seu nombre, fet que corrobora l'interès pel tema. Les publicacions més antigues són: J. Amo i S. Charmion¹¹, J. Renau¹², F. Diaz-Plaja¹³. Per tant aquesta relació ens indica que les primeres són escrites des de l'exili per intel·lectuals espanyols. I que a Espanya apareixen a la dècada dels '60 constatant el primer canvi cultural i intent d'obertura del país.

El pas de la Dictadura a la Transició, 1939-81. En aquesta cronologia es poden apreciar dues actituds contraposades. Per una banda, la que és viu des del propi país i per l'altre l'acció des de l'exili. En quan a la primera la reacció del govern del règim fins a la dècada dels '60 fou sepultar la memòria de la República i del Comunisme¹⁴. Amb l'obertura d'Espanya al capital estranger¹⁵, es comença a deixar constància del Pavelló però sempre lligat a monografies d'artistes concrets. Tal són les publicacions de M. Ll. Borrás¹⁶, J. Freixa¹⁷, V. Aguilera¹⁸, R. Penrose i J. Golding¹⁹. També cal considerar la Biennal de Venècia del '76 com esdeveniment de recuperació de les avantguardes. Sota el títol *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, i amb la publicació homònima de V. Bozal²⁰, on es dedica un capítol íntegre al Pavelló i es pot considerar com l'inici de les seves monografies.

En canvi, en aquesta mateixa cronologia 1939-81, el panorama internacional és diferent. Gràcies als refugiats espanyols, des de l'exili, intenten mantenir viu el projecte de la República. Artistes, intel·lectuals i polítics promouen activitats que manifesten la disconformitat amb el regim dictatorial. El cas més paradigmàtic de tot aquest fenomen és el que envolta al *Guernica* de Picasso, amb una publicació fonamental de J. Larrea²¹.

A mode introductori pel següent període hem de dir que el Pavelló s'estudia sota dues perspectives. Per una banda uns estudis més lligats a la lectura formal de l'edifici, allunyat de connotacions polítiques²². Per altre banda trobam estudis amb una vessant més social on l'arquitectura s'incardina dins una vessant política, en aquest cas hem de parlar del treball realitzat per O. Bohigas, que fins a la dècada dels '70 la seva tesis es veu catapultada sota la censura, tal com s'explicita a *Once arquitectos*²³. Concepción Lomba²⁴, explica aquest fet a partir de la tasca de J. Brihuega gràcies al qual s'obri una nova via d'investigació a Espanya, estudiant i establint els paràmetres de la cultura artística de principis de segle. Tal com l'adopció dels llenguatges d'avantguarda, els canals de difusió, el mercat o la promoció institucional. A més es van sumant una sèrie d'investigadors que treballen per aprofundir en aquest període estudiant etapes, corrents artístiques i en la trajectòria d'artistes que es tenia poca informació. Fet que ha permès avançar en la investigació, aclarint el procés de modernització de la plàstica espanyola i la reivindicació de les transformacions culturals fetes per la República. Aspecte que no es va tenir molt present fins ben entrat els anys '90 en benefici dels anàlisis formals.

Recuperació i reconstrucció. Importància dels estudis historicoartístics, dècada dels '80. En aquest període, és quan la historiografia té un protagonisme més accentuat,

ja que gràcies a la nostra disciplina és fa un estudi més profund. Es verifica el continent i s'estableix el contingut i significat. S'estudien les obres, la nòmina d'artistes i sobretot s'etiqueten i cataloguen cada una de les parts que configuraven el seu conjunt atorgant-li un sentit global. Considerant l'aportació arquitectònica, pictòrica i escultòrica exposada com a fita fonamental de la història de l'art. A la vegada s'estableix la importància de les arts per la consideració internacional. De manera que a partir d'aquesta dècada el significat històric de tot el conjunt és inqüestionable²⁵.

La primera publicació per ordre cronològic que hem d'esmentar és la de F. Martin de 1983²⁶. Obra pionera, malgrat que el seu projecte sorgeix a partir del llibre de V. Bozal²⁷. Martin fa un anàlisi més exhaustiu del Pavelló, dels artistes i obres més representatives. Estableix el recorregut expositiu mitjançant plànols i utilitza fonts fotogràfiques com a document. La seva gran aportació queda explícita i a les conclusions afirma que:

«1.El Pabellón Español, es ante todo una denuncia sobre lo que estaba sucediendo en España.

2. A partir de los sucesos de 1936, el Pabellón se apartó de todo proyecto inicial con concepto comercial y competitivo, para convertirse en un testimonio con un significado histórico concreto.

3. Por sus contenidos artísticos, representa un reflejo evidente de la evolución efectuada a partir de 1925 por la joven generación de artistas de vanguardia.

4. Todas las obras presentadas constituyen un “clímax” en el proceso creativo del autor.

5. Las obras allí reunidas no responde en ningún momento a una mera exhibición, muy al contrario, poseen una intencionalidad específica que guarda relación con el contexto expuesto.

6. Artísticamente el Pabellón Español presentado en la exposición parisina, representa una de las aportaciones culturales más importantes en la España del S. XX.

7. Hacer constar el enorme esfuerzo que supuso al gobierno de la república el estar representado en la exposición en circunstancias tan dramáticas, opuestas a este tipo de manifestaciones»²⁸.

El segon registre que cal esmentar és la tesi doctoral de C. Blanton de 1986²⁹. En aquest treball es fa un estudi molt escrupolós de l'arquitectura donant protagonisme a la figura de Sert, com a fita indiscutible del Racionalisme. Es nota el deute amb

Martin per l'estructura dels diferents apartats com de l'anàlisi més acurat de tres dels artistes i obres més representatives.

En el '86 arrel de l'exposició comissariada per M. Arena i P. Azara de les obres recuperades del Pavelló que es trobaven als magatzems del Palau de Montjuic es publica el seu catàleg. Amb el títol, *Art contra la Guerra, entorn el Pavelló espanyol a l'Exposició Internacional de París de 1937*³⁰. La seva aportació és el reconeixement del conjunt de les obres exposades com a la representació de la Realitat d'un fet. A més la valoració i protagonisme individual de les obres independentment del seu autor³¹. La qual cosa s'avança a la nomenclatura utilitzada per J. Alix «Pavelló del Realisme».

La més completa de les monografies apareix en el '87 de la ma de J. Alix³² amb la commemoració del 50 aniversari de l'exposició del '37. Una de les aportacions més significatives és la d'omplir el buit de l'Art de denúncia produït durant la Guerra Civil. Fent un anàlisi més profund de les obres respecte a la publicació anterior. Un fet important és que corregeix algunes errades de la tesis doctoral de C. Blanton.

A partir de la dècada dels '90. Una vegada establert l'estudi del Pavelló en profunditat ens queda per assenyalar els següents aspectes. Per una banda, sorgeixen tot una sèrie d'estudis monogràfics assolint nocions que encara resten per estudiar o revisar com el de J. Mendelson³³, on profunditza amb la repercussió del fotomuntatge i l'obra de Renau. El de M. Borja-Villell³⁴, analitza aspectes del Realisme espanyol dels anys '30, la postura dels artistes front la Guerra i l'exili d'alguns ells. O la de J. Tusell³⁵, on s'estudia la relació de les circumstàncies històriques de l'avantguarda amb l'Estat. Per tant són molts i variats, però un fet significatiu és la seva reconstrucció a Barcelona en el 2007. Edifici utilitzat com a centre documental amb la funció de recuperar la memòria històrica. La publicació que sorgeix al respecte és la de R. Aracil i A. Segura³⁶. Aquesta obra, fa un recorregut sobre de la memòria arquitectònica del Pavelló i de l'ús d'aquest espai³⁷. Un altre fet que es dona és que les publicacions de caràcter general, accepten i difonen la concepció del Pavelló com una obra primordial per la història de l'art espanyola, amb un missatge íntegrament polític. Tal com ho exemplifiquen les obres de V. Bozal³⁸, J. Pérez i M. Garcia³⁹, R. Ripsa⁴⁰ o A. Urrutia⁴¹.

Sota la figura de Bozal, podem veure el viratge conceptual en tres de les seves publicacions on parla d'Alberto. En ordre cronològic tenim *El realismo plástico en España. De 1900 a 1936, del '67*⁴². En aquest llibre es fa un estudi sobre el Realisme, definint els diferents conceptes i detallant una relació d'artistes. Quan parla d'Alberto

no s'especifica la importància del seu compromís polític en el resultat de la seva obra. A *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, del '76⁴³. Ens adonem que tracta les inclinacions polítiques d'Alberto amb més llibertat, connectant-lo amb la seva obra. En canvi a *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España, 1900-1939*, de 2013⁴⁴. El compromís polític i artístic en la figura d'Alberto és indiscutible⁴⁵.

3 Art, Política i Societat. Selecció artística

La majoria d'artistes i intel·lectuals, estaven al costat de la República⁴⁶. A més alguns pensaven en la subordinació de l'Art en favor d'una tasca col·lectiva⁴⁷. Per tal de valorar la seva presència, hem de considerar l'activitat plàstica desenvolupada entre el 1920 i 1937, dins aquesta cronologia són importants els esdeveniments culturals i socials de principis de segle. J. Brihuega ha estudiat aquest fenomen, sota tres publicacions⁴⁸. *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*⁴⁹; *Manifiestos proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931)*⁵⁰; *La Vanguardia y la República*⁵¹. Segons Gonzalo M. Borrás, Brihuega analitza i sistematitza, la infraestructura de la producció artística espanyola en el primer terç del segle, inaugurant la metodologia sociològica a Espanya. Estableix l'assimilació del llenguatge d'avantguarda sota dos condicionants per una banda la conjuntura de la Guerra Civil i per l'altra, a patir de la base de les experiències de l'avantguarda estrangera, amb tota la seva problemàtica de recepció i assimilació⁵².

Segons Brihuega, la cultura artística vinculada a la II República, forma part d'un procés acumulatiu amb poques variants estructurals de la cultura dominant en els àmbits oficials de principis de segle. Hi ha una pervivència del mercat i l'activitat artística decimonònica juntament als gèneres artístics tradicionals. És a partir de l'exposició de París *L'Art Espagnol Contemporain* del '36, que es comencen assimilar criteris més amplis però allunyats dels plantejaments programats al Pavelló. On es consolida un espai per la cultura visual compartit, tant per la cultura de masses com per l'elitisme cultural. El debat sobre el compromís social i polític en àmbits intel·lectuals comença en els anys '20, però no és fins els '30 que les arts plàstiques l'assimilen. El retard es deu a la dificultat dels llenguatges plàstics per definir, captar o transmetre una ideologia política concreta. En aquests moments s'evidencien les contradiccions entre els interessos de les diferents classes, assumint protagonisme les formacions polítiques i socials.

Les alternatives plàstiques amb vinculació política es converteixen en un element bàsic de confrontació i debat generant una dialèctica molt ampla, sota la qual se situaran una diversitat d'actituds i tendències, oferint un panorama variat, complex i difús. Aquestes alternatives pretenen que el llenguatge utilitzat i els objectius finals dels programes siguin bàsicament polítics, per instaurar un nou ordre social. En el transcurs dels anys '30 la promoció pública de les Arts es contagia d'aquesta relació política, seguint models anteriors com exposicions, publicacions periòdiques a revistes, formació de grups doctrinals etc. També hi ha una continuïtat del fenomen, en la versatilitat i militància múltiple d'intel·lectuals, crítics i artistes que participen en les distintes alternances artístiques, la majoria interromputs amb l'inici de la Guerra Civil, com ara: GATEPAC (1930-37); *Gaceta de Arte* (1932-36); *La Barraca* (1932-37) . Dins aquest compromís artístic, social i polític, es produeix un fenomen d'imitació i importació de poètiques i ideologies diverses d'àmbit europeu, de manera fragmentaria i poc rigorosa. On la temàtica argumental és l'únic element aglutinador de les noves alternatives d'avantguarda, compartint protagonisme amb un conjunt de poètiques personals configurada per la diversitat artística. Dit això, el Realisme Socialista de les arts plàstiques obté un valor programàtic els darrers anys de la República⁵³.

Com podem observar, l'aspiració d'alguns polítics, intel·lectuals i artistes del primer terç de segle XX és provocar un gir econòmic, social i polític en el panorama espanyol cap a una societat més equitativa i justa. A Espanya el procés és un tant accelerat ja que duia un retard prou considerable respecte a la realitat europea, provocant tensions entre els extrems dels sectors conservadors i lliberals. Els canvis necessiten un procés maduratiu i una adaptació a les particularitats del seu context, ja que els receptors les han d'assimilar de manera progressiva. Comportament que no és dóna en aquests moments, d'aquí la confusió i pluralitat en els seus resultats i la dificultat de catalogar el seu estudi.

En aquest procés de canvi, inestabilitat i diversificació, la figura de Dalí és exemplar per entendre que l'afinitat política amb el govern és determinant per participar en el Pavelló. Fet que ens dur a qüestionar-nos el pes polític sobre la preferència artística. A tal efecte hem de tenir en compta tres aspectes que es donaven en la imatge de Dalí. Era un representant clau del Surrealisme, la consideració internacional i la controvertida postura política. Per tant podem observar en la seva imatge, el paradigma

de la selecció artística on els criteris polítics anaven per davant dels artístics i que els dubtes o incerteses ideològiques eren un factor decidíssi.

Segons L. Arias, en Dalí res era senzill ni transparent. Es declarava apolític, però per tal de despertar la polèmica i l'escàndol, no dubtava en posicionar-se tant en idees comunistes com feixistes⁵⁴. Segons J. Tusell, Dalí va acabar per sofrir les conseqüències de la radicalització de la lluita política, entre ideologies de dretes i esquerres. L'ambigüitat de les seves afirmacions varen jugar en contra seva. Quan va començar la Guerra, va defensar la República, però a mesura que els feixistes avançaven posicions, va canviar de postura. En el fons no tenia un posicionament polític definit, sinó més aviat li interessava el seu èxit als EUA. Tusell considera legítima la participació de Dalí en el Pavelló ja que seguia adscrit a l'ortodòxia surrealista, inclús en sentit polític⁵⁵. Segons F. Martín, Dalí volia participar en l'exposició amb un quadre al costat de la fotografia en homenatge a Garcia Lorca⁵⁶. Urrutia constata el mateix argument a partir del testimoni d'Antoni Bonet⁵⁷. I Domènec Escorsa, afirma que el va fer fora per les seves implicacions feixistes⁵⁸.

En aquest cas es fa difícil entrar en valoracions, per la situació crítica d'Espanya, i per l'excentricitat de Dalí. Si anem a la essència del Pavelló, defuig de la promoció pública de les arts per entrar en la funció de denúncia política i sensibilització social, vista aquesta, la selecció artística queda supeditada a la mateixa i Dalí no complia amb els requisits per l'ambigüitat política que havia demostrat⁵⁹.

3.1 Del desconcert a la utopia

Durant el període d'entreguerres Europa estava en crisi, dividida políticament en règims totalitaris i democràtics. Des del moment en que es va proclamar la República, les relacions institucionals amb França es van intensificar obrint diferents tractats comercials. D'aquí la insistència per part del seu govern en la participació a l'Exposició Internacional atorgant-li un lloc privilegiat dins el recinte firal⁶⁰.

Les primeres notificacions sobre la invitació a l'esdeveniment s'efectuen el 22 de desembre de 1934, reiterada el gener del '35. Pel març, l'agregat comercial de l'ambaixada espanyola examina les possibilitats i els seu abast. Es valora la producció artística i els recursos turístics de l'estat, dada important ja que aquest serien els objectius de l'esdeveniment. Pel setembre, es comunica la distribució dels terrenys, a la vegada que s'insisteix en la confirmació de l'ofertament. El 27 de gener de 1936, es va

sol·licitar un pavelló representant a Balears, que no va obtenir resposta. Pel febrer del '36, l'ambaixada de París demana una resposta a l'assistència espanyola, aprovada el 27 d'abril de 1936, pel Ministre de l'Estat. El 17 de juliol, Carlos Batlle, és anomenat comissari general de l'exposició i el 18 de juliol, es varen paralitzar les gestions realitzades fins el moment. El 4 de setembre de 1936, es va formar el govern de Largo Caballero i Araquistáin és nomenat ambaixador de París restablint les gestions envers el Pavelló amb unes noves perspectives.

Segons F. Martin, queda constància a partir de la carta enviada al ministre de l'Estat Álvarez de Vayo: «Parece conveniente participar en la exposición y dar inmediatamente los pasos necesarios para ello, dando así la sensación de seguridad y de que el gobierno sigue trabajando en cosas de este tipo (...) hacer un pabellón poco costoso pero decoroso y exponer obras de arte, propaganda, etc.(...) El comisario general nombrado, D. Carlos Batlle, no parece estar en posición absolutamente clara ni haberse ocupado del asunto. Creo que convendría destituirlo y nombrar en su lugar a la persona que considere más a propósito (...) En cuanto al arquitecto, sería conveniente nombrar alguno de los arquitectos jóvenes de prestigio que además estén completamente al lado del gobierno, por ejemplo Manuel Sánchez Arcas o Luis Lacasa»⁶¹. Pel desembre del '36, es concreta l'arquitectura supeditada al programa del govern. El febrer de 1937, el Consell de Ministres nomena als subsecretaris de la Presidència, Indústria Pública i Propaganda, com a comitè general per la organització de l'exposició. Però els artífex, organitzadors i encarregats de la distribució foren els arquitectes, el Comissari General, els Ministeris de Propaganda, Indústria Pública i Belles Arts, l'oficina de Turisme i les organitzacions de Barcelona i Bilbao. El 5 d'abril, s'informà al govern del País Basc que compartirien una secció amb Catalunya. El 27 d'abril de 1937, es va bombardejar Guernica. El 24 de maig, s'inaugurà *l'Exposition internationales des Arts et Techniques pour la vie moderne*. El 12 de juliol, s'inaugurà el Pavelló, on varen assistir les autoritats dels dos països, l'ambaixador rus, i el ministre de Negocis de Mèxic. El novembre es clausurà l'Exposició Internacional⁶².

Arribat en aquest punt cal demanar-nos el perquè la demora per part d'Espanya en acceptar la invitació. Si analitzam la situació política espanyola, veim que la institució republicana navega sota l'esdevenir de tensions entre els diferents grups polítics amb interessos primordialment econòmics per una banda i socials per l'altre. La insistència dels partits d'esquerra per consolidar drets socials, laborals i econòmics per

una banda i per l'altra els grups d'extrema dreta que els neguen constantment. Per tant crec que sota aquestes tensions la presència espanyola a l'exposició devia formar part de les mínimes preocupacions del govern, per la qual cosa se dilata la seva resposta⁶³.

Sobre la confirmació de l'assistència a l'exposició es poden tenir present dues dades significatives. Per una banda que el govern estava format bàsicament per intel·lectuals d'esquerra i que la resposta definitiva es dona abans del cop d'estat. La qual cosa fa canviar les perspectives inicials i es posen en marxa els mecanismes propagandístics a favor de la República on, l'art juga un paper important però supeditat al missatge politicosocial condicionant la selecció artística.

Una altra qüestió és, si la codificació del Pavelló i el seu resultat respon a un intent per mantenir l'estat de drets que tant havia costat aconseguir i a punt de desaparèixer a conseqüència de la Guerra, a tal efecte sensibilitzar la comunitat internacional i aquesta donés suport al govern.

També hem de plantejar si el govern obté la resposta esperada per part de la comunitat internacional. O bé si la seva mirada front el conflicte armat considera que és un problema intern i com a tal es decideix optar per la no intervenció. Malgrat això el projecte es va mantenir viu dins la memòria. Com a reflexió al respecte podem considerar la problemàtica actual, on constantment rebem denúncies d'injustícia social, política o econòmica i la comunitat internacional queda impassible, malgrat els diferents organismes creats a tal efecte.

3.2 Realitat i Realisme

Els trets polítics i artístics formen part d'una unitat indissociable en el Pavelló degut a la pressió constant de la Guerra Civil. Es pot constatar que els criteris de selecció són dispersos per la diversitat d'organismes que tenien veu per justificar la nòmina artística⁶⁴. Segons J. Alix, la intenció del Comissari Espanyol i la Direcció General de Belles Arts, era l'amplitud i qualitat artística, intentant atreure als artistes espanyols de major prestigi. Però degut a la diversitat de criteris, integrada per persones i entitats que col·laboraven amb diferents ideologies i inclinacions, aquest fet no fou possible. La tendència general era decantar-se per l'Art d'avantguarda, però les condicions de la Guerra van determinar l'aposta per l'Art de caràcter realista. A més els comunistes consideraven descartar l'Art abstracte i d'avantguarda. Un altre fet significatiu, era l'interès d'homenatjar als artistes que havien servit a la causa, tal és el

cas dels escultors E. Barral i F. Pérez Mateo, morts en el front el novembre de 1936. A tal efecte podem veure el caràcter descontrolat, improvisat i la dificultat d'aconseguir unitat temàtica. Ja que es van incardinar diferents aportacions fetes per la representació espanyola a París, les enviades per la Direcció de Belles Arts i les que van trametre la CNT o la FAI. Aquests fets mostren la diversitat quantitativa i qualitativa combinada per una multiplicitat de llenguatges artístics sota el tema de la Guerra, on la nomenclatura de Pavelló del Realisme li és adient. Ja que s'il·lustrava i denunciava de manera cruenta la situació d'Espanya. Cal anotar que la col·lecció estava integrada per obres d'artistes amb una certa trajectòria juntament amb altres pràcticament desconeguts. El comportament general d'aquests artistes era traslladar la realitat dels fets a la seva obra, com a testimonis de la mateixa. Tal és el cas de Souto, Gaya, Vicente, o Ortiz. Aquets en la seva trajectòria ni havien plasmat l'horror ni la lletgesa, però per expressar dita realitat van canviar el traç i la paleta, utilitzant el realisme com a llenguatge, combinant-lo en ocasions, amb traces surrealistes o expressionistes⁶⁵.

També cal considerar el que explica J. Mendelson, el Realisme és un estil present en els artistes que defensaven causes polítiques⁶⁶. També era considerat com l'estil més apropiat per transmetre de forma directe imatges de contingut bèl·lic, políticament compromeses. Però no fou l'únic estil utilitzat pels artistes que volien transmetre la realitat de la Guerra. Les sàtires d'inspiració Surrealista d'Alberto i Luis Quintanilla, els cartells amb innovadores tipografies de César Domela i obres que continuaven experimentant amb estilitzacions de l'Art Decó o inspirades en el naturalisme del segle XIX també eren presents i en algunes ocasions, foren utilitzades simultàniament per un mateix artista⁶⁷.

El que acabam d'esmentar reflecteix la pauta de comportament del govern i dels esdeveniments. La pluralitat marca la composició del govern, també és la que predomina en la comissió de selecció. Per tant el resultat no pot esser altre que una diversitat de criteris selectius allunyant-se de l'elitisme cultural per apropar-se a la realitat de les masses. Aquest apropament és summament interesant ja que equilibra la bascula i és totalment coherent amb les idees republicanes. Si l'opció era equiparar la societat, hem de tenir present la diversitat de la mateixa i transformar els conceptes artístics de qualitat pels de diversitat. És inversemblant pensar en un altre resultat, ja que el Pavelló en la seva configuració reflecteix la situació inestable del país, la denúncia

política però en definitiva la realitat cultural. Estudiar el Pavelló a partir d' aquesta dimensió provoca un canvi conceptual i valoratiu de l'Art.

La nòmina artística és inabastable en un treball d'aquestes característiques, per la qual cosa volem esmentar només alguns exemples que ratifiquen el compromís sociopolític, la diversitat artística i la utilització del llenguatge realista en diferents vessants. Francisco Mateos González, participa amb varies obres com *Miliciano Herido*, *Noche*, i amb les sèries de gravat *¡Salamanca!* i *El Sitio de Madrid* totes elles realitzades el 1937. Destaca el caràcter crític i satíric dels gravats, amb un llenguatge expressionista amb rostres de faccions exagerades, formes ondulants, una accentuació dels trets i dels contrastos de llums. Cal fer menció a la sèrie *El Sitio de Madrid* on trobam una simbiosis entre motius surrealistes amb alta càrrega simbolista. Cada pàgina representa els personatges que pertanyien a les diverses forces que ajudaven a Franco. Amb una factura completament expressionista d'influència alemanya, també destaca la complaença entre el que és repugnant i putrefacte. Per J. Alix aquesta sèrie marca una de les fites més interessants de tota la producció artística de la Guerra Civil⁶⁸. Horacio Ferrer, participa amb l'obra *Madrid, 1937(los aviones negros)* (Fig.1) Aquest quadre va suposar un dels majors èxits ja que es va veure com l'exponent del que havia d'esser el realisme militant. De la seva factura destaca la gran força expressiva dels personatges representats front les variades actituds davant un mateix fet⁶⁹. Dos dels artistes que exemplifiquen una part del comportament de la selecció artística són Francisco Pérez Mateo⁷⁰ que participa amb: *Oso* (1931), *Bañista* (1935), *Cabeza de Mujer* (1925), *Retrato de Cristino Mallo* (1928), *Retrato de Vicente Pérez Mateo* (1928). I Emilio Barral⁷¹, que participa amb 18 obres entre elles : *Busto de Mujer* (1926), retrats: *Alfredo Guido* (1926), *Luís Quintanilla* (1925), *Pablo Iglesias*, (1927).

4 Els vèrtexs del Pavelló

L'estructura arquitectònica és un embolcall aglutinador per la diversitat de llenguatges: pintura, escultura, gravat, cartell, cinema, fotomuntatge i arts populars desenvolupant criteris estilístics propis, ja que el denominador comú és la defensa de la República⁷². Per la qual cosa l'arquitectura és fonamental com integradora de cada lèxic. Segons de L. Harana, el Pavelló representà la força d'una idea allunada del Neoclassicisme dels pavellons de l'Alemanya hitleriana i l'URRS estalinista. El Racionalisme fou el vehicle per explicar al món la tasca renovadora de la República i la

dramàtica situació del país⁷³. Segons V. Bozal, l'edifici fou una de les obres més importants del Racionalisme espanyol amb una clara i eloqüent acusació contra el feixisme, on les manifestacions culturals adquireixen la màxima dimensió comunicativa. Front aquesta obra la comunitat internacional havia de reaccionar, per la qual cosa es varen fer més eloqüents les negatives, des dels silencis de les revistes dretanes, fins els flagrants acords de No Intervenció, on França també va participar mostrant en aquest fet la seva ambigüitat⁷⁴.

Els responsables del programa foren: els arquitectes L. Lacasa, J. Ll. Sert i A. Bonet de col·laborador; el director de Belles Arts, J. Renau i els artistes residents a París: Picasso, Miró, J. González i A. Sánchez donant les bases del contingut. Segons R. Aracil i A. Segura, els arquitectes formaven part del corrent de l'arquitectura moderna que tingueren en la Bauhaus i en el Racionalisme de Le Corbusier, les seves principals referències. Els principis de l'arquitectura moderna varen comportar un compromís polític representada a Catalunya pel GATCPAC⁷⁵.

El programa ideològic es concreta a partir de la construcció d'un aparador internacional sobre les conseqüències socials, culturals, econòmiques i polítiques de la Guerra. Per la qual cosa s'han d'utilitzar dignament, qualsevol material com estratègia, per conscienciar la comunitat internacional de la realitat d'Espanya sota la legitimitat política del govern republicà. Segons F. Martin, el programa queda resumit per una comissió Inter ministerial constituïda l'onze de març a València, d'on ens interessa destacar: « Debemos ofrecer al mundo internacional, inteligentemente expresada, la nota característica de nuestra vida actual, que tanto interés despierta en el mundo.(...) A través de todos los materiales, documentos, gráficos, fotografías, etc., con audacia en la intervención, servida notablemente con aquella discreción que impone todo certamen internacional, debe palpar la vida entera del pueblo español que en tantas horas dramáticas en que se forja su nueva existencia acusa tan recientemente su inconfundible personalidad. (...) A la Exposición Internacional, ocioso es advertirlo, concurre la República Española como estado constituido y no los partidos políticos en las organizaciones sindicales, por lo que, al redactar los proyectos y recoger materiales se cuidara muy especialmente de no emplear expresiones ni utilizar símbolos que signifiquen alusiones a partidos o sindicatos »⁷⁶.

Arribat en aquest punt és important prendre consciència de perquè el Pavelló és considerat un exponent arquitectònic en el context de l'Exposició Internacional de París

i de les poques obres que s'ha tengut en consideració dins la crònica de les Exposicions Universals, amb participació espanyola. Per la qual cosa cal fer la lectura i situació del mateix, per obtenir una visió general de la seva vàlua.

Situat als jardins del Trocadéro (Fig.2), lloc preeminent dins el recinte expositiu⁷⁷, entrant per la porta *d'Honneur*, a la part esquerra es troben els pavellons de Iugoslàvia, Països Baixos, Noruega, Espanya, Polònia i Alemanya. I a la dreta els de Finlàndia, Dinamarca, Àustria, Romania, Hongria, Egipte i la URSS. Segons Aracil i Segura, es considera un dels edificis d'arquitectura efímera més representatius de la força i creativitat de les avantguardes dels anys '30. La seva simplicitat, lleugeresa i la utilització de materials poc freqüents en l'arquitectura oficial contrastava amb la monumentalitat dels pavellons dels països dominats per règims totalitaris⁷⁸. Ocupava una superfície de 1400 m² adaptant-se a les irregularitats del terreny i a la vegetació existent. Destacava la funcionalitat al servei de les necessitats, resoltes a partir de volums de línies rectes, la combinació de materials sota el pragmatisme constructiu i caràcter efímer, la sensació de lleugeresa i transparència marcada per la utilització del vidre. En definitiva la fusió d'elements baix la concepció Racionalista de Sert, tal com es pot extreure dels anàlisis realitzats per Alix o Martin que resumin a continuació⁷⁹.

Construït en un solar amb el perímetre tancat, estava configurat per un mòdul de forma prismàtica de tres plantes. Realitzat amb estructura metàl·lica visible i pintada en vermell i blanc, creant una simbiosi estètica a partir dels materials emprats. La planta baixa estava oberta i es va construir sobre pilars metàl·lics amb basaments de paredat en pedra i murs de totxo. La primera planta tancada en vidre i la segona amb fibrociment. La planta baixa, es prolongava perpendicularment en forma rectangular a l'eix de la façana principal cap un pati auditori. El pati estava cobert amb una lona vermella. Davant la façana principal es trobaven les escultures *El pueblo español tiene un camino que le conduce a una estrella* d'Alberto, *la Montserrat* de J. González i *Cabeza de Mujer* de Picasso. En el jardí, que recorria la façana lateral dreta, la *Dama Oferente* de Picasso. Fotomuntatges mòbils, cobrien el caire dret de la façana principal i la lateral.

L'accés tenia lloc per la planta baixa (Fig.3), mitjançant una escalinata que conduïa al vestíbul obert, a la dreta es trobava el *Guernica* de Picasso i al centre del pòrtic *la Font de Mercuri* de Calder. A l'esquerra, es situaven les vitrines destinades a opuscles i publicacions així com un mostrador per la venda de fullets, postals i altres publicacions. A continuació es passava al pati central, al fons s'hi elevava un escenari i

una cabina cinematogràfica. El pati funcionava com a saló d'actes, on s'hi varen projectar més de 40 documentals entre ells: *Atentado a Madrid*, *Guerra en los campos*, i *El Escorial y Felipe II*, a més s'hi varen representar obres teatrals de la companyia *la Barraca*, entre altres i demostracions folklòriques, amb la representació de diferents grups regionals. A la dreta s'ubicava el bar, on es servien productes típicament espanyols. A l'esquerra hi havia la rampa d'accés que conduïa a la segona planta, abans de pujar s'hi trobava *La Bañista* de F. Pérez Mateo i en el jardí, *Oso* del mateix autor.

La segona planta (Fig.4) de forma rectangular, amb trespol d'espart i sòtil parcialment de vidre, amb funció d'il·luminar i ventilar, les parets cobertes en fibrociment. A l'extrem esquerra, es trobava l'escala que connectava amb la primera planta. A l'extrem dret, un mapa de la península que abastava les dues plantes, realitzat en vidre, senyalitzava els esdeveniments bèl·lics com a referència momentània del transcurs de la Guerra. Aquesta planta, estava destinada a les seccions d'Arts Plàstiques i Arts Populars. Dividida longitudinalment per panells mòbils, l'entrada es feia per la secció d'Arts Plàstiques seguint el recorregut per les Arts Populars per després baixar a la primera. La secció d'Arts Plàstiques, es va subdividir en una part permanent i altre renovable. La permanent presentava una secció de pintura i escultura catalana, basca i la d'altres artistes espanyols. La renovable, exhibia cartells i pintures dedicats a l'actualitat espanyola. La segona secció, oferia una visió de la personalitat i el caràcter del poble espanyol a partir de fotografies, arts populars i mapes regionals. Baixant a la primera planta, es podia contemplar *El Pagès Català amb revolta* de Miró

La primera planta (Fig.5) seguia la mateixa estructura però les parets eren de vidre. Aquesta estava dedicada a la documentació estadística, gràfica i fotogràfica. Els temes eren les riqueses nacionals i l'activitat del poble espanyol sota els aspectes més variats⁸⁰. La sortida es feia per la façana principal de l'edifici mitjançant una escala exterior de formigó, en el replà s'exposaven cartells de la guerra civil i tres pals que sobrepassaven l'edifici amb les senyeres d' Euskadi, la Republicana i la Catalana.

Tal com podem apreciar veim un programa molt ben estructurat on l'arquitectura t'obliga a fer un recorregut íntegra per cada una de les parts que és volen mostrar, aquest és un dels mèrits d'aquest edifici. En l'itinerari es deixen fites perquè el visitant es senti atret en continuar i seduït envers el missatge. Reiterant-lo en la diversitat de formes i formats, per tal d'arribar a la màxima audiència possible. Pens que devia esser molt difícil entrar al Pavelló, i no adonar-te de la dimensió del problema espanyol. Si en

això se li afegeix el ressò de la premsa internacional el missatge se sobredimensiona. Un altre tema és la reacció dels governs on entren en joc uns altres interessos.

4.1 Tradició i Avantguardes

Un fet fenomenològic sota l'ideari polític republicà amb tendències esquerranes, és que l'art i la cultura, responen a un paper integrador i equilibrador social. Hem de tenir present que el govern de la República, estava format per una coalició d'esquerreres. Per tant sota aquest concepte, és pot englobar el resultat plàstic exposat.

La riquesa tradicional dels pobles d'Espanya vinculat a la presentació de la diversitat de les arts populars, té un lloc preeminent⁸¹ i seguint un criteri regional⁸². Aquesta mostra estava configurada per una representació de productes realitzats en ceràmica, teixits, cistelleria, vestits tradicionals etc. A més es va reforçar la museografia contextualitzant-los a partir de fotografies i fotomuntatges, sota la supervisió de Renau⁸³. Un altre aspecte a destacar en quan elements museogràfics, és el disseny de les prestatgeries realitzades per Alberto. El sentit simbòlic i polític d'aquest espai, es va consolidar amb imatges de les representacions teatrals de les *Misiones Pedagógicas*, programa cultural ofert pel govern; la representació de Guernica, com a símbol democràtic; el nou rol social de la dona espanyola, gràcies a la revolució social i proletària (Fig.6); i frases de Cervantes⁸⁴. Segons Martin, aquesta secció fou per donar a conèixer la realitat i varietat cultural d'Espanya, els objectes exposats formaven part de l'expressió més autèntica del poble. El missatge implícit dels productes exposats feien referència a la intemporalitat. Eren l'expressió genuïna de les tradicions locals de cada regió, on les formes es perpetuen mantenint-se fidels a la manera de fer d'un costum⁸⁵.

Una vegada revisada aquesta secció podem constatar que, la mostra artesanal transgredeix les fronteres purament culturals convertint-se en símbol contracultural pel retard socioeconòmic que sofria España. Aquest retràs era degut a les perspectives polítiques dutes a terme abans de l'entrada republicana. Aqueix valor és gràcies als aspectes museogràfics descrits anteriorment dominat per l'ideari dels seus creadors.

Per una altra banda les obres dels artistes de prestigi són els que varen donar ressò internacional al conjunt del Pavelló. Miró, Picasso, González vinculats als moviments d'Avantguarda Europea i Alberto de l'Escola de Vallecas com un dels principals representats de les Avantguardes Espanyoles. Aquests varen donar suport a la

República, des del primer moment en que va estavellar la Guerra. Alguns exemples d'aquestes obres són les que descrivim a continuació.

Pagès català en revolta o El Segador (Fig.7) de Joan Miró . Mural pintat en el lloc i expressament per l'esdeveniment. Es trobava a la paret del replà de l'escala, que connectava interiorment la segona planta amb la primera. El resultat va ésser una pintura format per sis plafons⁸⁶, adaptant-se a l'espai, utilitzant com a suport el mateix mur de Celotex. Aquesta superfície va interessar a Miró, per la possibilitat expressiva de les textures. L'obra representava un pagès català amb una barretina que eleva una falç amb la ma dreta i que proferia un crit cap al cel, la ma esquerra assenyalava una estrella. A sota es podia llegir l'himne dels Segadors, quedant palesos els sentiments de l'artista davant la tragèdia que vivia el País. Segons Martin, Miró va participar en l'exposició perquè es sentia solidaritzat amb el que representava. Va escollir aquest personatge, amb una estrella blava, perquè el pagès amb una falç és un símbol català, personatge que s'arrela profundament a la terra, materialitzant-se amb ella⁸⁷. Aquesta obra adquireix un caràcter monumental i es converteix en el principal precedent de la seva producció posterior en pintura mural. El seu destí és una incògnita, malgrat se'n conservin fotografies de l'execució. En algunes apareix Miró pintant pujat a la bastida, en altres es pot veure l'obra acabada. Encara que els documents que se'n conserven són en blanc i negre, permeten fer un anàlisi formal de l'obra. La composició és simètrica on a l'eix central predomina la situació del personatge, provocant una sensació de verticalitat i impuls ascensional. Al seu voltant s'ordenen els altres elements. En quan a la policromia utilitzada, segons els diferents anàlisis hi ha un contrast entre les diferents games de color. Els colors predominants són el negre vermell i blanc⁸⁸.

La Montserrat (Fig.8) de Julio González. Segons Martin, comentar la Montserrat, és parlar de Catalunya, de la materialització expressiva d'un artista solidari amb la seva terra⁸⁹. Situada a l'escala d'accés al pòrtic d'entrada, de grandària natural i realitzada en ferro forjat, simbolitza una maternitat. La protagonista erigida camina en actitud decidida, es cobreix el cap amb un mocador nuat al coll. A la ma esquerra sosté un nin embolicat amb una tovallola i amb la dreta agafa amb fermesa una falç. Seguint J. Alix, aquesta obra és de difícil classificació i descripció ja que cal contemplar-la directament per comprendre la força i la tendresa que emanen de la mare que pot sostenir al nin a la vegada que engrapa la falç⁹⁰. El resultat iconogràfic és fruit d'un llarg

procés de indagacions expressives per part de l'artista, on a partir de 1936 agafen una dimensió tràgica en solidaritat amb el poble espanyol.

Per situar els antecedents de l'obra cal recordar que a partir del '27 l'artista es dedica exclusivament a l'escultura. En el '30, amb l'obra *Petita Montserrat* comença una evolució que es prolongarà fins el '42. En aquesta obra s'observa el dilema figuratiu-abstracte fruit dels plantejaments de l'artista. Segons Martin, el que es figuratiu està present ja sigui per la forma o per la referència temàtica, on en definitiva el tema essencial de González és l'home, vist de diferents perspectives però com argument del que és humà⁹¹. La seva presència estava més que justificada i fou tinguda en compte per José Gaos. L'artista era un dels exponents més clars i qualificats de l'escultura contemporània d'Espanya. Al mateix temps suposava el deure moral amb Catalunya⁹².

El pueblo español tiene un camino que le conduce a una estrella, (Fig.9) d'Alberto. Aquesta escultura s'aixecava davant el Pavelló i resumeix el treball del seu autor durant els anys anteriors, però també és la millor expressió del Surrealisme, vinculat a l' *Escuela de Vallecas*. Segons Alix, Alberto va conjugar una forma i un esperit surrealista amb un sentiment profundament realista. El seu Surrealisme es fonamentava sobre el paisatge castellà, creant una nova vesant que seguiran un grup d'artistes madrilenys. A diferència del que feien la majoria d'artistes compromesos amb la realitat politico-social, Alberto no posa en pràctica un Art Realista de denúncia. La seva obra posa sobre la taula la possibilitat d'establir les relacions entre l'Avantguarda Artística i la Realitat Social a nivells molt distints dels tradicionals. El seu treball reflecteix el compromís per als qui va dirigit, com exemple de coherència entre la forma de pensar i d'actuar. Esta lligat als plantejaments ideològics del seu temps⁹³. Artista profundament arrelat a les essències naturals del seu entorn físic i humà, tradueix elements naturals i populars de la seva experiència vital. En definitiva les formes sorgeixen a partir d'una gran sensibilitat i una manera de pensar determinada. La seva participació es deu a la intervenció de Lacasa, ja que no hi havia cap dubte sobre la seva ideologia i sentiments cap a la causa republicana, on Cultura i Art constituïen l'arrel d'un pensament que serviria per canviar la realitat d'Espanya⁹⁴.

És innegable pensar que la contribució d'aquests artistes sobredimensiona el sentit del missatge. El seu suport sembla que ha de servir per convèncer a la comunitat internacional però ens hem de remetre al fet de que aquesta va quedar impassible front

el reclam republicà. Així com el pes polític condiona la participació artística, també és el que condiona la intervenció o ajuda militar.

4.2 El paper de les Arts Gràfiques

Una de les aportacions més importants de la cultura artística desenvolupada durant la República, fou l'increment de les Arts Il·lustrades i Gràfiques, essent el cartell i les revistes els gèneres de major repercussió i impacte⁹⁵. Una sèrie d'artistes com Renau, varen fer d'aquest medi l'expressió d'idees polítiques, culturals o satíriques, elevant-lo a categoria artística. L'aportació més rellevant és el fotomuntatge, utilitzant el Realisme anteposant-lo al símbol amb un caràcter social i crític. En el '36 fou nomenat director de Belles Arts, amb un pes important en la codificació del Pavelló i la col·laboració en alguns treballs de fotomuntatge. Durant la Guerra, el cartell es va convertir en un instrument propagandístic amb una alta càrrega ideològica, constituint-se en el que s'ha denominat Cultura de Guerra⁹⁶. Segons Mendelson, Renau va defensar la responsabilitat política de l'artista i es va decantar pel Realisme Socialista⁹⁷.

Les Arts Gràfiques en el Pavelló juguen un paper fonamental com integradores del missatge polític. Ja sigui per les característiques tècniques com pel llenguatge utilitzat. Són les que donen la pauta i el fil conductor del missatge global. Per tant és important exemplificar part d'aquest resultat, per entendre la relació del conjunt, on forma i funció, continent i contingut serveixen a un sol propòsit. A més cal destacar el valor documental dels panells fotogràfics on l'estil utilitzat és directe i realista, amb una simbiosis entre paraula i imatge, on el repertori icònic va més a la informació, mentre que la connotació ve accentuada per la paraula. Aquest fet es troba tant a l'exterior com a l'interior tal com el que hem comentat a la secció d'Arts Populars.

Segons Martín, els panells exteriors que exemplifiquen aquest fet, es trobaven a l'angle dret de la façana principal i a la façana sud-oest. Ocupaven una superfície que abastava les dues plantes superiors. Aquests, tenien per missió informar mitjançant la imatge i la paraula, la Política duta a terme per la República. El missatge d'aquests cartells girava sota dos fets. Per una banda, donar a conèixer la formació de l'exercit i de la milícia popular amb la seva ideologia de lluita i per l'altre exposar els èxits lloats de la reforma escolar duta a terme pel govern. Aquests panells fotogràfics eren de proporcions quadrades i simètriques dividides en dues parts, una superior formada per una fotografia ampliada i la inferior dedicada a la paraula. Les fotografies eren de gran

qualitat cuidant els contrastos lumínics. El primer cartell (Fig. 10), representava un batalló de milicians. La presa és un picat, a la part inferior es reproduïen unes paraules del President Azaña: «Nosotros luchamos por la unidad esencial de España, nosotros luchamos por la integridad del pueblo español, nosotros luchamos por la independencia de nuestra patria y por el derecho del pueblo español de disponer de su destino». El segon cartell (Fig.11) tenia les mateixes característiques. La part superior representava en primer pla a tres soldats i a la inferior reproduïa un altre text del President: «Hay más de medio millón de españoles con las bayonetas en las trincheras que impedirán el paso». En el costat sud-oest, es completava el missatge visual i gràfic amb uns panells retallats i separats per cites estadístiques que ocupaven l'extensió total de l'edifici ⁹⁸.

Segons Ades Dawn, des del '23 al '31 l'ús del fotomuntatge es va difondre en el camp de la publicitat comercial i de la propaganda política en cartells i en les instal·lacions d'exposicions. No és d'estranyar que aquest mitjà estigui vinculat amb l'esquerra política, ja que és ideal per expressar la dialèctica marxista tal com es va fer a Rússia després de la revolució del '17 ⁹⁹.

Per tant hem de considerar que les arts visuals juguen un paper fonamental en tot el discurs que es pretén exemplificar amb el Pavelló. Si l'arquitectura és l'element que estructura el discurs, les arts gràfiques són les que connecten amb la profunditat del seu sentit, establint el fil conductor de la diversitat cultural.

5 De la realitat al mite

Tal com ja hem comentat un dels objectius del Pavelló, era el de sensibilitzar la societat internacional i aclamar la seva ajuda en el conflicte armat. Pels esdeveniments ocorreguts queda clar que això no se va aconseguir. Es va respectar el pacte de no intervenció, manco pels règims totalitaris, davant aquest fet cal reflexionar-hi. Tal vegada es va considerar un problema propi d'Espanya i que no afectava a la resta d'Europa, malgrat les tensions entre Feixisme i Comunisme. És possible que l'alt component cultural i artístic del Pavelló fos vist sota la mirada burgesa com a Realisme i no com a realitat. Segons F. Moulignat, la realitat històrica de la Guerra es dissol en les obres. En la coherència d'aquesta visió, els combatents apareixen reflectits en el mirall deforme de la seva lluita. Els artistes construeixen un mite, lluny de provocar una transformació revolucionària. El que repeteixen constantment, des d'un punt de vista cultural, és que la guerra porta a l'absència de sentit. De fet, expressa la vanitat de donar

sentit polític a un món que no el té. Per José Bergamín¹⁰⁰ «El “espejismo” que deformó la realidad política y social de España en guerra no es solo una repetición romántica que exalta lo “típicamente español”. Cumple una función política precisa, pues, al proclamar la “diferencia” de España, provocó su aislamiento y avaló la actitud anti intervencionista»¹⁰¹.

Front aquest fracàs, tant el Pavelló com la República amb el temps s’ha erigit Mite d’una societat que advocava per les llibertats d’un poble. Aquest s’ha recuperat com a precedent en el moment d’instaurar la democràcia. Per tant la seva memòria com obra de conjunt i com veurem a continuació, el *Guernica* en particular han servit per commemorar aquest estat de llibertats recuperats en la història recent d’Espanya.

5.1 Erigint el *Guernica*

A partir de les investigacions realitzades sobre el *Guernica* (Fig.12) es pot afirmar que és, una obra cabdal en el context del Pavelló i un exemple paradigmàtic per explicitar i tancar argumentalment la relació entre l’Art i la Política. Estudiant el procés de gestació de l’obra i els esdeveniments posteriors fins a la seva ubicació actual, es pot prendre consciència de la construcció i evolució del seu significat.

En el gener de 1937 se va fer l’encàrrec a Picasso d’una obra per ésser exposada al Pavelló . Se li va donar total llibertat creativa però es varen concretar dos aspectes: una que havia d’èsser un mural i el tema havia d’èsser polític, vinculat a la situació espanyola. El resultat final fou el *Guernica*, Segons Larrea, el quadre és una referència explícita als esdeveniments ocorreguts el 26 d’abril de 1937. La històrica ciutat fou massacrada per la Legió Còndor de l’aviació alemanya. Aquesta tragèdia i la seva repercussió internacional varen afectar al pintor, vist com l’encarnació del màxim sofriment al que estava sotmesa la població espanyola degut a la Guerra. La magnitud del bombardeig va commocionar a la comunitat internacional¹⁰².

Segons Calvo Serraller, és d’acceptació general que al *Guernica* es sintetitzen les anteriors experiències formals de l’artista. En el moment de la seva contemplació crea un cert desconcert produït per la manca de referències directes al bombardeig de la ciutat, la qual cosa va suscitar el seu refús. En canvi, els qui varen admirar l’obra varen intentar atribuir-li un sentit, sense la confirmació de Picasso. La qual cosa ha suscitat reaccions contradictòries des de la seva presentació. Tal efecte es convertí en un repte que encara avui atreu als investigadors. Picasso començà a pintar el quadre a partir de

l'onze de maig a l'estudi de Grands-Augustins, procés fotografiat per Dora Maar . A les primeres imatges es veu la composició, formada per un triangle central embotit en un fris rectangular de tradició classicista. Altres autors relacionen la composició a la d'un tríptic vinculat a la retaulista cristiana. En quan als elements figuratius es poden distingir una bombeta que apareix al centre com un ull que presideix l'escena i la il·lumina, un soldat jacent amb una espasa rompuda, un cavall, un bou, un ocell i quatre dones cridant, de les quals una porta un nadó mort a les mans i una altra porta una llàntia. El fons arquitectònic és confús on s'entremesclen interiors i exteriors creant la il·lusió d'espai envaït per les flames. En el quadre es percep la sensació de *collage* monumental, que recorda els orígens cubistes de Picasso, que es fa palès amb els perfils de figures i d'objectes, juntament amb els fragments realitzats en grisalla. En quan a la configuració de la llum predominen els contrastos entre clars i obscurs, creant un efecte simultani de multiplicació de reflexes donant sensació de moviment, malgrat l'acció estigui representada en un instant congelat. També destaca la utilització d'una paleta cromàtica reduïda negres, grisos i blancs. En quan al gènere es pot considerar que és una pintura d'història amb un tema d'èpica militar, la qual cosa inscriu el quadre a la tradició renaixentista. Malgrat aquest fet sembli una contradicció en un artista tant representatiu de les avantguardes¹⁰³.

Segons R. Robles, una vegada clausurada l'exposició, el *Guernica* va seguir un recorregut per varies ciutats europees i americanes. La primera gira americana va començar a Nova York pel maig del '39 i va acabar a Chicago a l'octubre, amb un caràcter molt polític degut a que es va realitzar després de l'acabament de la Guerra. A la tardor del '39 es va firmar un conveni entre Picasso i el MOMA, convertint-se en custodi i depositari del quadre juntament amb les obres relacionades. Aqueix tenia vigència fins que es restablissin les llibertats polítiques a Espanya. És en aquests moments quan es va produir un gir sobre la seva crítica. El director del museu, Alfred H. Barr Jr. va inaugurar una exposició antològica entorn la figura de l'artista, convertint el *Guernica* i les obres de Picasso en el símbol de la suprema modernitat i de la llibertat artística, establint les bases per a la crítica nord-americana. En el '44, la *Sociedad de Arte Moderno de México* acollia l'exposició, ja que a Ciutat de Mèxic hi residien artistes i intel·lectuals espanyols exiliats com Max Aub, Juan Larrea, Jose Moreno, i Josep Renau. En el '53 el *Guernica* va tornar a Europa girant per varies ciutats i en el '58 degut al seu desgast es va decidir que no es tornaria a cedir¹⁰⁴.

Fet que es va complir fins que va tornar a Espanya, després d'un llarg procés de negociacions tant amb el MOMA, com amb els hereus de l'artista. Un dels arguments de pes per la seva tornada era la voluntat de Picasso una vegada restablertes les llibertats a Espanya i l'altre que l'Estat Espanyol era el seu propietari. Per tant cal remarcar el 23 i 24 d'octubre de 1981 com a fita important per la cultura artística, museística i política del país. Es va commemorar el centenari del naixement de Picasso amb el retorn del *Guernica*, segons Javier Tusell, com a testimoni de la reconciliació nacional. El 24 d'octubre és la culminació d'un procés de negociacions que es va poder dur a terme per la combinació de varis factors. Pel rastre documental dels qui el varen encomanar, per la voluntat expressa de Picasso, pel dret de recuperació del poble espanyol, per l'actitud positiva del MOMA de Nova York, pel suport dels hereus i per la renovació de les instal·lacions del Prado¹⁰⁵.

L'obra fou ubicada al *Casón del Buen Retiro* com espai annex del *Prado*, es va cobrir amb un vidre davant la possibilitat d'actes vandàlics. Segons G. Van Hensbergen, des de la mort de Franco la vida a Espanya havia canviat, igual que el *Guernica*, que s'havia transformat en un símbol mundialment famós. Ubicat en el *Casón*, amb una crisàlide de vidre a prova de bombes, pareixia una relíquia sagrada allunyada del món físic. En el '88, el Reina Sofía (MCARS) va adquirir l'estatus oficial de museu. A partir d'aquest moment es va obrir un debat entre els experts i polítics pel trasllat de l'obra a les seves instal·lacions, fet que no va ocórrer fins el '92. Any extraordinari per Espanya degut als diferents esdeveniments programats com ara la Exposició Internacional de Sevilla, les Olimpíades de Barcelona i la Capital cultural de Madrid. Dades que determinen una nova mirada espanyola envers l'estranger. Aquest fou un aspecte fonamental del govern del PSOE, amb un desig de normalitzar Espanya. Mostrar que la nostra democràcia era jove però robusta i que la mentalitat espanyola no era ni anàrquica ni aïllacionista, sinó bàsicament europea. De la bel·ligerància a la reconciliació, el *Guernica* s'havia de desprendre del pes de la carrega històrica i convertir-se en un quadre, aquest trasllat fou la primera passa, com també ho va ser el gest d'eliminar el cristall protector que de manera simbòlica significava la consolidació democràtica. També hi havia una pugna constant per exposar l'obra a diferents ciutats com la commemoració del 50 aniversari del bombardeig de Hiroshima i Nagasaki. A més el parlament Basc va sol·licitar que el quadre fos exposat en el Guggenheim,

petició denegada pel patronat del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pel seu estat de conservació¹⁰⁶.

Podem veure en la vida del *Guernica* un aspecte fonamental per entendre una part del nostre treball. El quadre és una obra d'art, igual que la majoria d'obres exposades al Pavelló, és fruit de l'imaginari d'un artista i malgrat sigui un encàrrec és una obra individual. Dit això, en quan el contingut malgrat faci referència a un fet concret, el seu llenguatge plàstic és obert donant pas a la pluralitat interpretativa. Al llarg de la seva trajectòria ha assumit una forta càrrega, que amb el temps s'ha anat suavitzant, en part degut a l'estabilitat política d'Espanya. A més s'ha convertit en un dels icones més rellevants del segle XX. En quan al Pavelló hem de tenir present que és una obra efímera i col·lectiva on hi participen en la seva concepció, polítics, intel·lectuals i artistes amb una intenció clarament política. Per tant tot el que s'hi relaciona queda impregnat d'aquesta. Tornat al *Guernica*, veim en la seva trajectòria que les denotacions polítiques són fruit d'un discurs que poden anar variant fins que és dilueixen i es recupera el caràcter artístic del quadre. En el conjunt del Pavelló aquest fet no s'hi pot donar, per la seva intencionalitat i pel caràcter col·lectiu i efímer de l'obra.

6 Recapitulacions i conclusions finals

En el transcurs d'aquest treball ens hem adonat que l'estudi del Pavelló amb una vessant sociològica esdevenen en un moment en que el panorama polític d'Espanya reviscola tímidament sota un estat de llibertats. En aquest moments és quan es relacionen i intensifiquen les implicacions polítiques, per recuperar la seva memòria com per dur a terme la seva reconstrucció tant física com intel·lectual. En tot aquest procés els estudis historicoartístics prenen protagonisme per les connotacions artístiques de tot el conjunt. I és quan es revisen estudis sobre artistes i obres, a la vegada que hi ha un procés de recuperació d'una part del patrimoni artístic, que restava desaparegut o dispers. Un fet significatiu en aquesta transformació, és la troballa de les obres que varen ésser exposades al Pavelló, que restaven en uns magatzems del palau de Montjuic. Aqueix esdeveniment només es pot explicar a partir de la intenció del regim franquista per catapultar la memòria republicana. I manifesta, per una banda poder tenir una lectura més extensa i factible de la nòmina d'artistes i obres, ja que fins aleshores només es tenien testimonis documentals. Per l'altre aprofundir i donar importància al que s'ha

denominat Art de la Guerra com a tema comú a les diferents obres. Malgrat la seva factura sigui diversa, eclèctica i de qualitats molt diferents, s'ha englobat sota nomenclatura de Realisme. En el transcurs de recobrar un fragment de la memòria del Pavelló són importants els testimonis d'una part dels seus protagonistes ja que encara eren vius. També sota aquest panorama cal assenyalar el repatriament del *Guernica* com a testimoni de reconciliació nacional. A més és pot veure com un esdeveniment de justícia històrica, per tal de tenir una visió ampla i un posicionament crític sobre els esdeveniments ocorreguts durant els segle XX.

El Pavelló també sintetitza el procés d'assimilació dels llenguatges d'avantguarda que s'inicien a Espanya a la dècada dels anys '20 entre el sector intel·lectual i que en els anys '30 comença a tenir les seves repercussions dins la plàstica. A més la seva nòmina artística reflecteix el compromís politicosocial dels artistes d'aquesta època que es debatia entre les dues ideologies preponderants, comunisme i feixisme. Ja que el procés de selecció i participació passava per un sedàs bàsicament polític, lligat a ideologies d'esquerres.

Per tant pens que aquesta obra, és un bon referent com exemple de l'estudi de l'Art i la Política, com unitats indivisibles d'un sol concepte. També consider que és en el seu conjunt un bon referent per estudiar un període artístic concret del panorama espanyol. On s'hi vinculen els moviments d'avantguarda sorgits a Espanya a principis del segle XX, juntament amb l'estudi de referents internacionals. A més és un bon exemple per estudiar l'assoliment de nous llenguatges vinculats a les arts gràfiques, en el panorama nacional. També ens serveix per fer una lectura general dels moviments culturals i polítics de la mateixa època, on es genera una gran quantitat de literatura, vinculada a la crítica i programes artístics, publicats a les revistes de l'època. A més és interessant, per veure les diferents organitzacions que sorgeixen en aquesta època com a lluita per la democratització i diversificació cultural i per combatre el retard envers Europa. Integrant tots els aspectes culturals, tractant-los amb la mateixa dignitat, allunyant-se de categories decimonòniques.

I ja per concloure no es pot deixar de banda que el Pavelló de la República és un exponent de l'arquitectura Racionalista vinculada als moviments d'avantguarda, on les implicacions socials i polítiques no han de separar-se de les constructives i funcionals, per la qual cosa hi ha la necessitat de revisar algunes publicacions. A més cal afegir que la grandesa d'aquesta obra resideix en el seu caràcter efímer, viu dins la memòria d'un

poble mentre li arrabassen la llibertat. Aquest fet magnifica la seva aura ja que passa d'un fet concret a un estat transcendental fruit de l'esforç d'unes persones convençudes en el paper educatiu, persuasiu i transformador de les arts.

En el moment d'estudiar el Pavelló tenim dues opcions, per una banda de forma fragmentaria a partir del seu continent i contingut, relacionant autors, estils i gèneres. Per l'altre a partir del seu conjunt com unitat indivisible d'una intenció on l'Art és el llenguatge vehicular d'aquesta, apostant per la diversitat com a principi bàsic de llibertat. Personalment crec que aquesta és l'actitud adequada per afrontar el seu estudi ja que és la que li confereix la dimensió universal. Per tant si acceptam aquesta premissa s'ha d'acceptar la pluralitat quantitativa i qualitativa de tot el conjunt i tal vegada a partir d'aquí obrir un debat d'amplitud historiogràfica.

Notes

¹ GRANDAS, Carme, «Dos Pavellons entre una dictadura», a *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, n.º XXIII, 2012, pàg. 306-307.

² ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de cultura, Madrid, 1987. Queden palesos els interessos i la voluntat política. I tal com ho exemplifiquen aquestes línies: « [...] no podemos juzgarla ni criticarla como a una exposición normal, sino como un conjunto de obras de arte, pintura, escultura, dibujo y grabado, con un tema prácticamente único, la Guerra Civil, y con unas características muy diversas en cuanto su calidad y contenido aunque en líneas generales, podríamos calificarla como el “Pabellón del Realismo”. Este era, en efecto, el contenido albergado para una idea, enseñar y denunciar la situación por la que atravesaba el pueblo español», pàg.48.

³ ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Akal, Madrid, 1998 (1991), pàg. 249.

⁴ ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, op. cit., pàg. 64.

⁵ Cal considerar algunes expressions que surten a la bibliografia com a LARREA, Juan, *Guernica*, ed. Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1977: « [...] Picasso pinta. El mismo confiesa que maneja los pinceles como los milicianos el fusil», pàg. 14.

ARENA, Manuel; AZARA, Pedro, (dir.), *Art contra la Guerra, entorn el Pavelló espanyol a l'Exposició Internacional de París de 1937*. Ajuntament de Barcelona. Àrea de cultura. Publicacions, Barcelona, 1986: « Però el gruix de l'exposició, els soldats d'aquella batalla per atreure l'atenció internacional a favor de la República », pàg. 11.

⁶ Relacionats a l'apartat bibliogràfic.

⁷ Amb la República, sorgeixen arreu d'Espanya un gran nombre de revistes amb una gran diversitat temàtica baix el clima de llibertat i aposta per la diversitat cultural, com les de caire polític i artístic. Com exemples tenim: *Nueva Cultura, d'Ací i d'allà o A.C.* (Actividad Contemporánea).

⁸ L'associació que cal tenir més present és el GATCPAC, a Catalunya.

⁹ El manifest, seguint tradició europea, és el text inaugural del moviment plàstic d'avantguarda. Com exemple tenim ADLAN (Amics de l'Art Nou, 1932). Per tal d'aprofundir dins aquest tema cal consultar a BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (las vanguardias artísticas en España, 1910-1936)*, Cátedra, Madrid, 1979; BRIHUEGA, Jaime, *Las Vanguardias artísticas en España 1909-1936*, Istmo, Madrid, 1981; BRIHUEGA, Jaime, *La Vanguardia y la República*, Cátedra, Madrid, 1982.

¹⁰ MARTINEZ DE AGUILAR, Ana, (dir.), *Revistas y Guerra. 1936-1939*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007.

¹¹ AMO, Julian, CHARMION, Shelby, *La obra impresa de los intelectuales españoles en América, 1936-1945*, Stanford University Press, Stanford, 1950.

¹² RENAU, Juan, *Pasos y sombras. Autopsia*, Colección Aquelarre. México, 1953.

¹³ DIAZ-PLAJA, Fernando, *La guerra de España en sus documentos*, Marte, Barcelona, 1963.

¹⁴ A tal efecte queda exemplificat sota la mirada de RIPSA, Raúl (Ed.), *Arquitectura del siglo XX: España*, Tanais Ediciones, Sevilla, 2000: « [...] cuando Franco ganó la guerra: hasta muy al final de la década de los cuarenta no sólo se eliminó todo rastro de la vanguardia republicana, sino que la censura prohibió cualquier publicación que hiciera referencia al GATEPAC con la acusación de ser un movimiento rojo-separatista», pàg. 107.

¹⁵ El període compres entre 1939-1975, queda resumit per PARAMIO Ludolfo, “España, 1939-1976” a BOZAL, Valeriano [et al.], *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pàg. 1-25.

¹⁶ BORRAS, Maria Ll., *Sert. Arquitectura Mediterránea*, Polígrafa, Barcelona, 1974, pàg. 27-28. On podem trobar una referència al Pavelló tractat de forma molt general destacant els aspectes tècnic i formals deixant de banda els polítics o socials.

¹⁷ FREIXA Jaume, *Josep Ll. Sert*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, (1979), pàg. 46-47. En aquesta monografia de Sert podem trobar els plànols del Pavelló i una descripció formal del mateix. En quan al seu significat se'n fa un tractament molt superficial.

¹⁸ AGUILERA, Vicente, *Julio, Juan, Roberta González. Itinerario de una dinastía*, Polígrafa, Barcelona, 1973, pàg. 354. Només ens parla de que es va exposar *la Montserrat* al Pavelló.

¹⁹ PENROSE, Roland; GOLDING, Jhon (Asesores Editoriales), *Picasso 1881-1973*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, pàg. 119-121. Es parla d'aspectes estilístiques del *Guernica* però ni s'anomena el Pavelló.

²⁰ BOZAL, Valeriano [et al.], *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, op. cit.

²¹ LARREA, Juan, *Guernica*, Cuadernos para el dialogo, Madrid, 1977. La primera edició Nova York 1947.

²² BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, (2ª Ed.), pàg. 686-692. Aquest és un exemple que tracta les avantguardes arquitectòniques però s'allunyen de les lectures polítiques o socials. El tema és tractat de forma superficial.

²³ BOHIGAS, Oriol, *Once arquitectos*, La Gaya Ciència, Barcelona, 1976: «Des de los años 40, en que me fue censurado un artículo para la revista Destino sobre el GATCPAC, hasta hoy, [...] la divulgación y la comprensión de nuestra arquitectura racionalista de preguerra ha sufrido un cambio sustancial», pàg. 189.

També: PIÑON, Helio, *Nacionalisme i Modernitat, en l'arquitectura catalana contemporània*, Edicions 62, Barcelona, 1980: « El 1963, en un escrit titulat *Els elements vàlids de la tradició*, Bohigas recorre a una frase d'Eugeni d'Ors - «les formes arquitectòniques d'una època determinada de la Historia estan en funció de les seves formes polítiques» - per tal d'argumentar la correspondència entre canvi estilístic i canvi històric», pàg. 47-48.

BOHIGAS, Oriol, «La Arquitectura Moderna en España», a DORFLES, Gillo, *La Arquitectura Moderna*, Ariel, Barcelona, 1980, (1954), pàg. 187-199. En aquestes pàgines Bohigas reclama la desconexió sobre l'arquitectura moderna espanyola. Aquest fet l'assimila a dos motius una banda a la manca de connexió entre els arquitectes espanyols vinculats a corrents internacionals i a l'altre per la manca d'una crítica especialitzada en divulgació de les propostes arquitectòniques. Però el que ens interessa destacar és

el següent: « [...] el Pabellón Español en la Exposición de 1937 de París tuvo una extraordinaria resonancia internacional no solo por albergar el sensacional Guernica, de Picasso, sino por la magnífica revelación de la justa, perfecta pureza racionalista de la arquitectura de Sert y del contenido cultural de un país que se batía en una catastrófica situación bélica. [...] La labor del GATEPAC quedo interrumpida por la guerra », pàg. 191-192. Malgrat aquestes poques referències explícites a la intencionalitat política, s'hi pot vincular de forma conceptual.

²⁴ LOMBA, Concepción, «El triunfo de la Vanguardia durante la República», a GIMENENZ Cristina; LOMBA, Concepcion, (ed.) *XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX*, IFC-Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2009, pàg. 65-66.

²⁵ Prova d'això queda constatat a MENDELSON, Jordana, «Josep Renau y el Pabellón de España en la Exposición de París (1937)», a MENDELSON, Jordana, *Documenting Spain*, The Pennsylvania State University Press, Pensilvania, 2005: «A estas alturas, el papel que desempeñaron estos medios y su aportación al prestigio internacional del pabellón, así como a su significado histórico, es irrefutable», pàg. 125.

²⁶ MARTIN, Fernando [et al], «*El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*», a BOZAL, Valeriano [et al], *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, op. cit., pàg. 26-44 on es fa un primer apropament al Pavelló.

²⁷ BOZAL, Valeriano [et al], *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, op. cit.

²⁸ MARTIN, Fernando, *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1983, pàg. 16.

²⁹ BLANTON, Catherine, *The Spanish Pavilion at the Paris World's Fair*, Garland Publishing, New York & London, 1986. La tesis es va llegir al setembre de 1981.

³⁰ ARENA, Manuel; AZARA, Pedro, (dir.), op. cit.

³¹ Tal com ho exemplifiquen les paraules de SAURA, Antonio, «Art compromès i Modernitat» a ARENA, Manuel; AZARA, Pedro, (dir.), op. cit.: «[...] el problema que ens interessa quan, després de cinquanta anys d'una realització, i sota la llum de la recent necessitat de revisió històrica, [...] es lícit plantejar-nos la veritable aportació plàstica del Pavelló en el sentit que la demostració de la realitat d'un país en guerra, sumit en una lluita fratricida per l'ideal democràtic i social, potser es trobava precisament en aquelles obres més modestes – i possiblement més en consonància amb la situació viscuda - que no pas en les relacions de quatre artistes reconeguts, tres dels quals residien aleshores a París», pàg. 102.

³² ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, op. cit.

³³ MENDELSON, Jordana, op. cit.

³⁴ BORJA-VILLEL, Manuel, [et al], *Años treinta: teatro de la crueldad, lugar del encuentro*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013.

³⁵ TUSELL, Javier, *Arte, historia y política en España (1890-1939)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.

³⁶ ARACIL, Rafael i SEGURA, Antoni (ed.), *Españ, art i memòria: El Pavelló de la República. París 1937/Barcelona 2007*, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2008.

³⁷ A tal efecte cal consultar el següent enllaç que fa referència a les memòries de l'activitat de la CRAI-UB (Centre de Recursos per l'Aprenentatge i la Investigació de la Universitat de Barcelona) on per la part que ens efecte cal fer una ullada a les publicacions més recents i a les activitats complementaries.

<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/43296/browse?type=author&order=ASC&rpp=20&value=Universitat+de+Barcelona.+CR+AI.+Biblioteca+del+Pavell%C3%B3+de+la+Rep%C3%ABlica> [consulta: 02/05/2015].

³⁸ BOZAL, Valeriano [et al.], *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. 1900-1939*, Gustavo Gili, Barcelona, 2013: « En la investigación que condujo a la exposición, y que se recoge en el catálogo de la misma, Josefina Alix ha descrito pormenorizadamente los diversos aspectos del pabellón [...] Sí cabe destacar que lo expuesto en el pabellón español es muestra que ilustra bien el debate sobre la relación entre el arte y la política, entre el arte y la propaganda», pàg. 236.

³⁹ PEREZ, Javier y GARCIA, Manuel, *El siglo XX. Persistencias y rupturas*, Sílex, Madrid, 1994, pàg. 149-154. En aquestes pàgines els autors fan un repàs als moviments d'avantguarda a espanya on s'inclou el Pavelló com a un exponent de l'arquitectura racionalista i com a contenidor d'un missatge polític i un crític contra la Guerra.

⁴⁰ RIPSA, Raúl (Ed.), *op. cit.*, pàg.107-108, 341,-343,350. En aquestes pàgines queda totalment acceptat els conceptes de que el Pavelló és una denúncia social i política sota els esdeveniments de la Guerra, també és una crida a la comunitat Internacional i que és l'element essencial integrador de les arts plàstiques.

⁴¹ URRUTIA, Ángel, *Arquitectura Española. S. XX*, Cátedra, Madrid, 2003,(1997). En aquesta publicació destaca l'allunyament superficial de l'ornamentació per la prevalença simbòlica de la construcció, tal com s'especifica en aquest fragment: « [...] por la negación de cualquier ornamento superfluo que perturbe la información publicitaria sobre el devenir en España o la integración de las artes de vanguardia de altísima categoría, en un auténtico edificio-manifiesto y también museo vivo», pàg. 350-352

⁴² BOZAL, Valeriano, *El realismo plástico en España. De 1900 a 1936*. Ed. 62, Madrid, 1966, pàg. 184-189.

⁴³ BOZAL, Valeriano [et al.], *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, *op. cit.*

⁴⁴ BOZAL, Valeriano, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*, Machado Grupo de distribución, Madrid, 2013.

⁴⁵ BOZAL, Valeriano, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. 1900-1939*, *op. cit.*, pàg. 208.

⁴⁶ És interessant la reflexió que fa MAINER, José-Carlos, *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1972, pàg. 22-23.

⁴⁷ On preval el pensament d'alguns intel·lectuals antifeixistes de principis del '34 de pensament europeu com Faure, que tenien en consideració la subordinació de l'art a una tasca col·lectiva. Per aprofundir més en aquest tema cal consultar a DREW, Donald, *El arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, (1969), pàg. 292-298.

⁴⁸ Per tant en aquestes tres obres podem trobar un excel·lent anàlisi de com i quan s'introdueixen els llenguatges d'avantguarda a Espanya. Una recopilació de textos com manifestos, epistolari, editorials de

revistes, crònica d'art etc. Aquests ens interessen per entendre el procés d'assimilació i obertura cultural on el Pavelló representa la seva màxima expressió.

⁴⁹ BRIHUEGA, Jaime, *Las Vanguardias artísticas en España 1909-1936*, op. cit.

⁵⁰ BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (las vanguardias artísticas en España, 1910-1936)*, op. cit.

⁵¹ BRIHUEGA, Jaime, *La Vanguardia y la República*, op. cit.

⁵² BORRAS, Gonzalo M., *Cómo y qué investigar en historia del arte: una crítica parcial de la historiografía del arte española*, Serval, Barcelona, 2001, pàg. 101-102.

⁵³ BRIHUEGA, Jaime, *La Vanguardia y la República*, op. cit., pàg.11-55.

⁵⁴ ARIAS, Laura, «La guerra civil española como catalizador del pensamiento político de Picasso, Miró y Dalí», a *Anales de Historia del Arte*, n.º10, 2000, pàg. 283-309.

⁵⁵ TUSELL, Javier, op. cit., pàg. 279-302.

⁵⁶ MARTIN, Fernando, op. cit., pàg. 73.

⁵⁷ URRUTIA, Ángel, op. cit., pàg. 351-352.

⁵⁸ AZARA, Pedro, (dir.), op. cit., pàg. 71. Domènec Escorsa a una entrevista realitzada per M. ARENA.

⁵⁹ Referent en aquest tema es pot consultar DREW, Donald, op. cit., pàg. 278-287.

⁶⁰ BLANTON, Catherine, op. cit., pàg. 164.

⁶¹ MARTIN, Fernando, op. cit., pàg. 3.

⁶² Dades publicades per :MARTIN, Fernando, op. cit., pàg. 28-37; ALIX, Josefina,(Directora), op. cit., pàg. 24-47.

⁶³ JORDA, Mercè, (Dir.) «La II República española» a *Actas del 2º Coloquio Internacional sobre la 2ª República*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1983, pàg. 139-145. En aquestes pàgines es mostren les tensions provocades en aquest període.

⁶⁴ Hem de tenir present que la realitat individual de cada un dels artistes, malgrat formi part d'uns comportaments generalitzats, el desenvolupament creatiu i social respon a circumstàncies particulars. Cal especificar que la nòmina d'obres i artistes la podem trobar a ALIX, Josefina,(Directora), op. cit., pàg.182-260 i a ARENAS, Manuel; AZARA, Pedro, (dir.), op. cit., pàg.135-217.

⁶⁵ ALIX, Josefina,(Directora), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, op. cit., pàg. 48-53, 64-66.

⁶⁶ Per entendre la dimensió del realisme socialista i l'adopció d'aquest llenguatge cal tenir present la definició del mateix que apareix en els estatuts de la *Unión de Escritores Soviéticos* d'on extreim el següent:« [...] el carácter verdadero e históricamente concreto de dicha representación artística de la realidad debe combinarse con el deber de transformación ideológica y de educación de las masas dentro del espíritu del socialismo» citat per ARAGON, Louis, «Paréntesis sobre los premios Stalin» a ARAGON Louis; BRETON, André, *Surrealismo frente a Realismo Socialista*, Tusquets, Barcelona, 1978, (1973), pàg. 74.

⁶⁷ MENDELSON, Jordana, «“ Entre la vida y la muerte”»: La gran apuesta por el realismo en la España de los años treinta» a BORJA-VILLEL, Manuel, *Años treinta: teatro de la crueldad, lugar del encuentro*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013, pàg. 49.

⁶⁸ ALIX, Josefina,(dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937, op. cit.*, pàg. 72-74, 218-222.

⁶⁹ ALIX, Josefina,(dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937, op. cit.*, pàg. 80, 204.

⁷⁰ Per més informació sobre la vida i obra de Francisco Pérez Mateo cal consultar ALIX, Josefina (dir.), *Escultura española 1900-1936*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, pàg. 157-160 ; ALIX, Josefina (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937, op. cit.*, pàg. 230.

⁷¹ Per més informació sobre Emiliano Barral cal mirar ALIX, Josefina (dir.), *Escultura española 1900-1936, op. cit.*, pàg. 155-157 ; ALIX, Josefina,(dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937, op. cit.*, pàg. 61-63, 187-189.

⁷² Aquest fet ja demostra que la finalitat esta per sobre la cohesió estilística. Aquest defensa de la causa republicana ho explicita ALIX, Josefina,(dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937, op. cit.*:«lo que más interesa destacar es cómo, de manera casi unánime, el arte se puso de inmediato al Servicio de la causa de la República», pàg. 66.

⁷³ ARACIL, Rafael i SEGURA, Antoni (ed.), *op. cit.*, pàg. 91.

⁷⁴ BOZAL, Valeriano [et al.], *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976, op. cit.*, pàg. 26-27. A tal efecte també interessa consultar MARTIN, Fernando, *op. cit.*, pàg. 41; BLANTON, Catherine, *op. cit.*, pàg. 147; ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937, op. cit.*, pàg. 37-47.

⁷⁵ Segons ARACIL, Rafael i SEGURA, Antoni (ed.), *op. cit.*, pàg. 9.

⁷⁶ MARTIN, Fernando, *op. cit.*, pàg. 34-35. Aquest mateix concepte el trobam a TUSELL, Javier, *op. cit.*: «Quedó así definida la función del pabellón como testimonio de la preocupación cultural de un Gobierno republicano, como garantía de normalidad de un Estado, como instrumento de propaganda de una causa bélica y, en fin, en la práctica con un contenido artístico que no fue el predominante como línea general en el resto de los pabellones», pàg. 248.

⁷⁷ OUDARD M. Georges, *Guide Officiel*, Conseil Supérieur de l'Exposition, París, 1937: « L'entrée d'Honneur de l'Exposition (Porte n° 15) qui en forme le point culminant, s'ouvre sur la Place du Trocadéro complètement modifiée et au milieu du terre-plein central de laquelle se dresse le Monument à la Paix (...) En ce véritable sanctuaire sont évoqués les horreurs de la guerre et les efforts de toutes les sociétés du monde que luttent pour la paix», pàg. 26.

⁷⁸ Segons ARACIL, Rafael i SEGURA, Antoni (ed.), *op. cit.*, pàg. 9.

⁷⁹ MARTIN, Fernando, *op. cit.*, pàg. 37-40 i a ALIX, Josefina,(dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937, op. cit.*, pàg. 34-37.

⁸⁰ L'ordre dels documents era el següent:1. Escoles catalanes. 2. Missions pedagògiques. 2.1 en forma de museu. 2.2 Teatre ambulat; "La Barraca". 2.3. Petites biblioteques. 2.4. Equipaments fotogràfics i radiofònics circulants. 3. Ciutat universitària de Madrid. Mines d'Almadén. Agricultura espanyola, la seva evolució (evolució de propietat de la terra, reforma agrària, estat actual del problema). 4. Documentació completa de Catalunya en el següent ordre: agricultura, treball i Asistència social.

⁸¹ Tal com especifica ALIX, Josefina,(dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937, op. cit.*, pàg.128-135.

⁸² Representació dels productes de : Catalunya, València, Murcia, Illes Balears, Andalusia, Illes Canàries, Euskadi, les dues Castelles, Extremadura i Aragó.

⁸³ Tal ho explicita MENDELSON, Jordana, *op. cit.*: «Los fotomurales constituyeron la mayor de las masas visuales presentes en el pabellón; proporcionaron el telón de fondo y el contexto idóneos para el resto de las obras expuestas, y cosecharon grandes elogios de la crítica en los años de 1937 y 1938.[...] los fotomurales de Josep Renau sirvieron de guía al visitante (y crítico) mediante una elaborada escenificación de los debates de la década anterior sobre el papel de la España rural en la hechura que de sí misma iba procesando la nación en lo político, lo artístico y lo etnográfico», pàg.126-127.

⁸⁴ Frases extretes del Quixot de Cervantes, segons ALIX, Josefina,(dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, *op. cit.* : « Il n'y a vilain que tiene parole s'il ne trouve pas son compte a la tenir. Don Quichotte I, 31» «On doit exposer sa vie pour la liberté. Don Quichotte II, 58», pàg.132.

⁸⁵ MARTIN, Fernando, *op. cit.*, pàg. 169-170.

⁸⁶ Els tres superiors tenien una grandària de 3,25 x 1,21 cm. i els tres inferiors 2,25 x 1,21 cm.

⁸⁷ D'aquestes paraules es desprèn la implicació sociopolítica de l'artista i el sentit simbòlic de l'obra extretes de MARTIN, Fernando, *op. cit.*, pàg. 173.

⁸⁸ Per més informació sobre la seva partició al Pavelló cal mirar, MARTIN, Fernando, *op. cit.*, pàg. 171-181; ALIX, Josefina,(dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, *op. cit.*, pàg. 95-6; CLIMENT, Federico, «La Guerra Civil» a AGUILO, Magdalena (dir), *Miro Sert. La construcció d'una amistat*, Fundació Pilar i Joan Miro a Mallorca, Mallorca, 2007, pàg.100-102; DUPIN, JAQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 2009, pàg.10-48.

⁸⁹ MARTIN, Fernando, *op. cit.*, pàg. 90.

⁹⁰ ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, *op. cit.*, pàg. 91-93.

⁹¹ MARTIN, Fernando, *op. cit.*, pàg. 88.

⁹² Per a més informació sobre Julio González cal consultar, ALIX, Josefina (dir.), *Escultura española 1900-1936*, *op. cit.*, pàg. 125-133; BOZAL, Valeriano, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*, *op. cit.*, pàg. 244-246; AGUILERA, Vicente, *op. cit.*

⁹³ «Era costumbre en mí no desligar el arte de la vida social, y tú sabes muy bien que toda la vida social tiene como inseparable su vida política. Esta línea, más o menos acertada, no la he perdido nunca y por eso estoy donde estoy. » Alberto Sánchez a *Palabras de un escultor* citat per MARTIN, Fernando, *op. cit.*, pàg. 75.

⁹⁴ Per més informació sobre Alberto cal consultar ALIX, Josefina (dir.), *Escultura española 1900-1936*, *op. cit.* pàg. 165-174; BOZAL, Valeriano [et al.], *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, *op. cit.*, pàg. 78-82; MARTIN, Fernando, *op. cit.*, pàg. 74-80; ALIX, Josefina,(dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, *op. cit.*, pàg. 87-90.

⁹⁵ Per aprofundir en el tema es interessant visitar la pàgina de l'àrea de conservació del Patrimoni Cultural de la Universitat de València: <http://vrcultura.uv.es/cultura/colecciones/c/busca.asp> [consulta: 25/03/2015].

⁹⁶ MARTIN, Fernando, *op. cit.*, pàg. 171-181.

⁹⁷ MENDELSON, Jordana, *op. cit.*, pàg. 143.

⁹⁸ MARTIN, Fernando, *op. cit.*, pàg. 72-73.

⁹⁹ ADES, Dawn, *Fotomontaje*, Casa editorial, Barcelona, 1977, pàg. 13-18.

¹⁰⁰ BERGAMÍN, José, «Espagne victorieuse de soi», a *Esprit*, nº 57, 1 Junio 1937. Citat per MOULIGNAT, François, « Los artistas frente a la guerra española» a BORJA-VILLEL, Manuel, *Años treinta: teatro de la crueldad*, lugar del encuentro, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013, pàg. 114.

¹⁰¹ MOULIGNAT, François, *Ibid.*, pàg. 114.

¹⁰² LARREA, Juan, *op. cit.*, pàg. 9-14.

¹⁰³ CALVO SERRALLER, Francisco, *El Guernica de Picasso*, Tf. Editores, Madrid, 1999, pàg. 11-63.

¹⁰⁴ ROBLES, Rocío (Ed.), *Picasso y sus críticos I. La recepción del Guernica, 1937-1947*, La Central, Barcelona, 2011, pàg. 9-38.

¹⁰⁵ Segons TUSELL, Javier, *op. cit.*, pàg. 245-277.

¹⁰⁶ VAN HENSBERGEN, Gijs, *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*, Random House Mondadori, Barcelona, 2005, pàg. 357-383.

Índex figures

- Fig. 1. *Madrid, 1937 (Los aviones negros)*. Horacio Ferrer de Morgado. 1937. Oli sobre tela. 148 x 129 cm. Etiquetat sobre el bastidor « Exposición de Arte y Técnicas de París 1937. Pabellón de España». Cat núm. 106. Ubicació actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fonts : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de cultura, Madrid, 1987, pàg. 204.
- Fig. 2 . Fragment del plànol del recinte expositiu, on s'ubica el Pavelló Espanyol. Exposició internacional , *Arts et Techniques* , París, 1937. Font: OUDARD, M. Georges, *Guide Officiel*, Conseil Supérieur de l'Exposition, París, 1937, pàg. 213.
- Fig. 3 . Projecte del Pavelló. Plànol de la Planta Baixa. Font: ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pàg. 35.
- Fig. 4. Projecte del Pavelló. Plànol de la segona Planta. Font: ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pàg. 36.
- Fig. 5. Projecte del Pavelló. Plànol de la Primera Planta. Font: ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pàg. 37.
- Fig.6. Fotomuntatge amb una Jove «Charra» Salmantina i una miliciana. Retallada sobre una superfície transparent que fa al·lusió al nou paper assumit per la dona espanyola, 1937 Fonts: Fotografia François Kollar, Ministère de la culture (France). Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion, RMN; ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pàg. 135.

-
- Fig. 7. *Pagès català en revolta o El Segador*. Joan Miró. 1937. Oli sobre Celotex. 550 x 363 cm. Desaparegut. Fonts: fotografia François Kollar, Ministère de la culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion, RMN; ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pàg. 223.
 - Fig. 8. *La Montserrat*. Julio González Pellicer. 1937. Ferro. Altura 165 cm. Stedelik Museum. Amsterdam. Fonts: Stedelik Museum; ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pàg. 213.
 - Fig. 9. *El pueblo Español tiene un camino que le conduce a una estrella*. Alberto Sánchez Pérez. 1937. Altura 125 cm. Ciment calorejat en tonalitats vermelloses i terroses. Desapareguda. Fonts: Fotografia François Kollar, Ministère de la culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion, RMN; ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pàg. 244.
 - Fig. 10. Fotomuntatge que representa un batalló de milicians i a la part inferior les paraules del President Azaña: «Nosotros luchamos por la unidad esencial de España, nosotros luchamos por la integridad del pueblo español, nosotros luchamos por la independencia de nuestra patria y por el derecho del pueblo español de disponer de su destino». Font: ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pàg. 45.
 - Fig. 11. Fotomuntatge que representa en primer pla a tres soldats i a la part inferior el text del President Azaña: «Hay más de medio millón de españoles con las bayonetas en las trincheras que impedirán el paso». Fonts: Fotografia François Kollar. Ministère de la culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion, RMN; ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pàg. 39.

-
- Fig. 12. *Guernica*. Pablo Picasso. 1937. Oli sobre tela. 349,3 x 776,6 cm. Museo de Arte Reina Sofía. Fonts: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pàg. 234.



Fig. 1. *Madrid, 1937 (Los aviones negros)*. Horacio Ferrer de Morgado. 1937. Oli sobre tela. 148 x 129 cm. Etiquetat sobre el bastidor «Exposición de Arte y Técnicas de París 1937. Pabellón de España». Cat. núm. 106. Ubicació actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fonts : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pàg. 204.

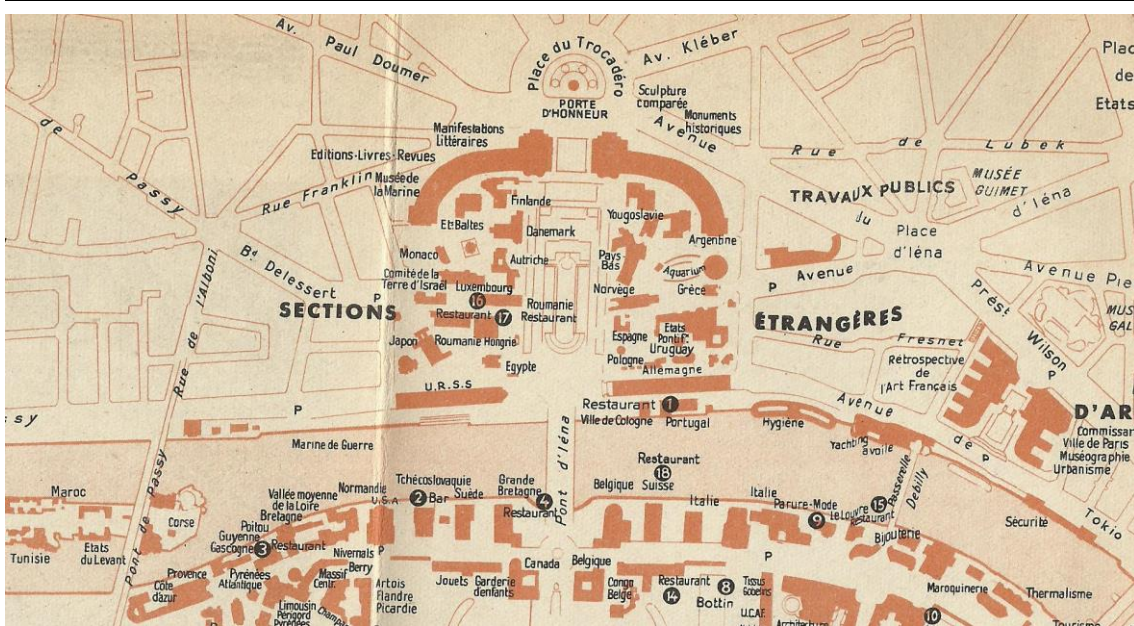


Fig. 2. Fragment del plànol del recinte expositiu, on s'ubica el Pavelló Espanyol. Exposició internacional *Arts et Techniques*, París, 1937. Font: OUDARD, M. Georges, *Guide Officiel*, Conseil Supérieur de l'Exposition, París, 1937, pàg. 213.

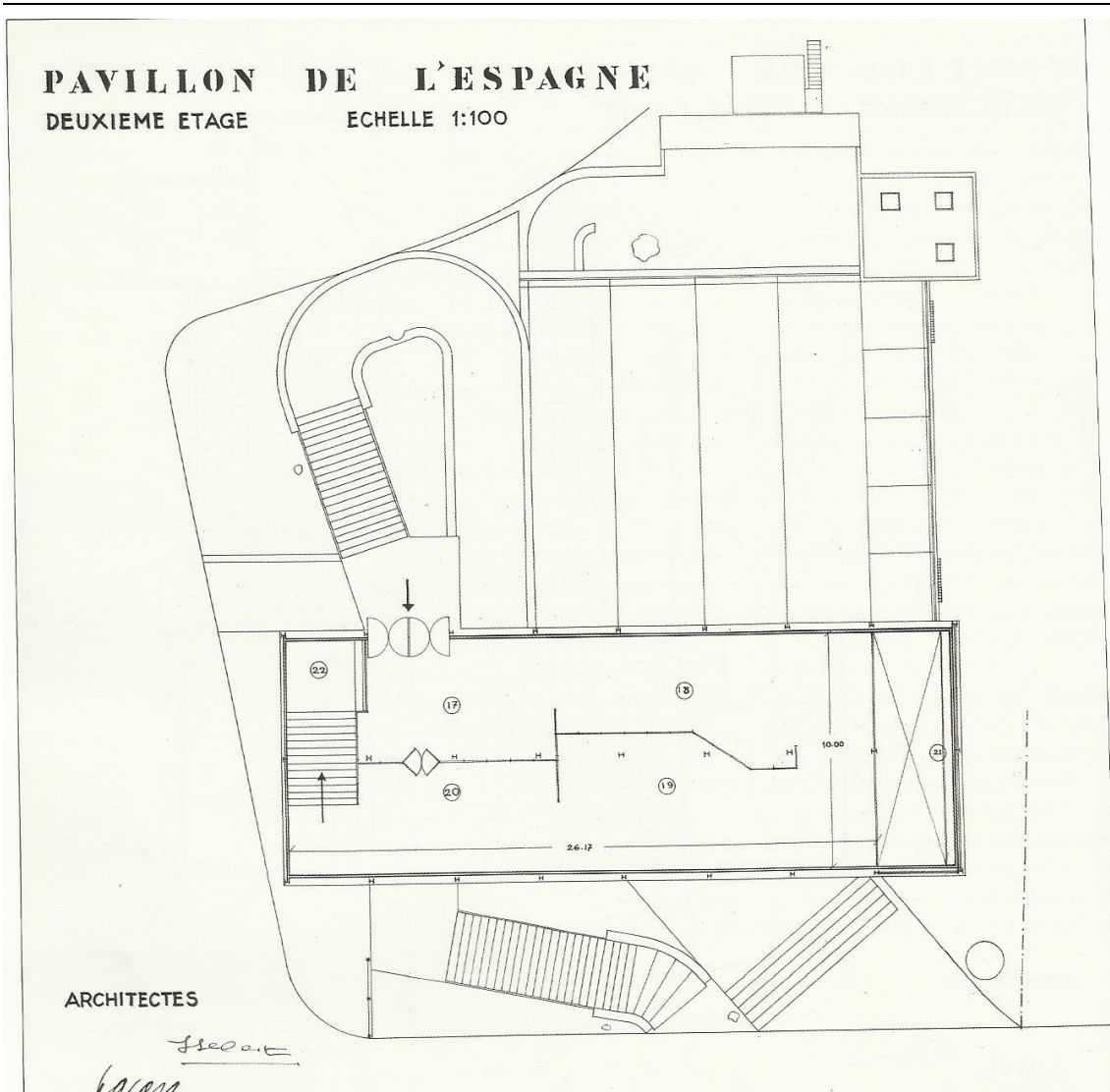


Fig. 4. Projecte del Pavelló. Plànol de la segona Planta on es marquen els següents elements: 17-18. Exposició d'arts plàstiques. 19-20. Exposició d'arts populars. 21. Balcó sobre la primera planta, on s'ubica un mapa d'Espanya en vidre. 22. Escala de baixada a la primera planta on s'ubica *Pagès català en revolta o El Segador*. Font: ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de cultura, Madrid, 1987, pàg. 36.

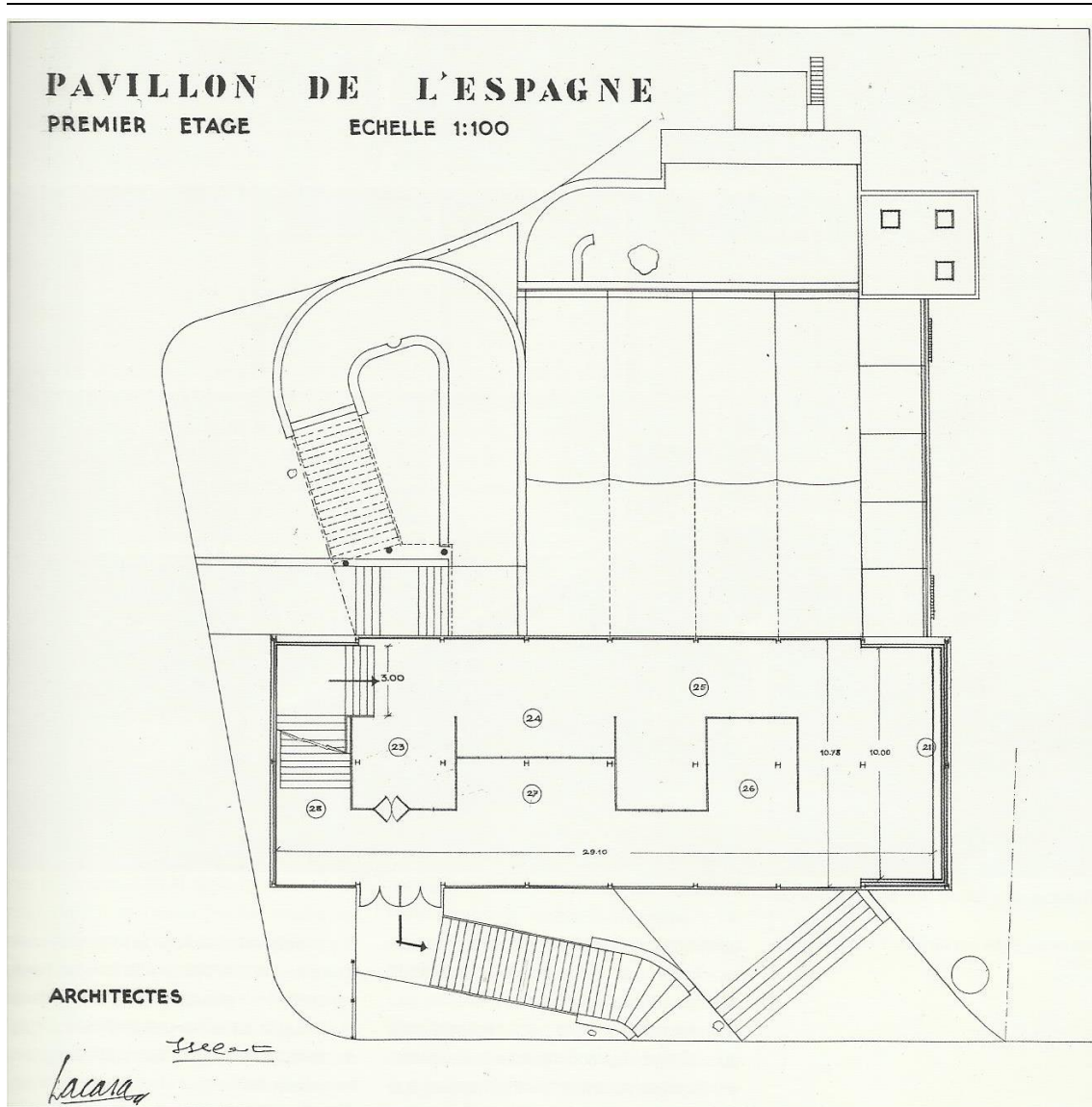


Fig. 5. Projecte del Pavelló. Plànol de la Primera Planta on es marquen els següents elements: 21. Mapa d'Espanya en vidre. 23-28. Exposició de Fotomuntatges. Font: ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de cultura, Madrid, 1987, pàg. 37.



Fig.6. Fotomuntatge amb una Jove «Charra» Salmantina i una miliciana. Retallada sobre una superfície transparent que fa al·lusió al nou paper assumit per la dona espanyola, 1937. Font: Fotografia François Kollar, Ministère de la culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion, RMN; ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de cultura, Madrid, 1987, pàg. 135.



Fig. 7. *Pagès català en revolta o El Segador*. Joan Miró.1937.Oli sobre Celotex. 550 x 363 cm. Desaparegut. Fonts: Fotografia François Kollar, Ministère de la culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion, RMN; ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de cultura, Madrid, 1987, pàg. 223.



Fig. 8. *La Montserrat*. Julio González Pellicer.1937. Ferro. Altura 165 cm. Stedelik Museum. Amsterdam. Fonts: Stedelik Museum; ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de cultura, Madrid, 1987, pàg. 213.



Fig. 9. *El pueblo Español tiene un camino que le conduce a una estrella*. Alberto Sánchez Pérez. 1937. Altura 125 cm. Cement tenyit en tonalitats vermelloses i terroses. Desapareguda. Fonts: Fotografia François Kollar, Ministère de la culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion, RMN; ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de cultura, Madrid, 1987, pàg. 244.

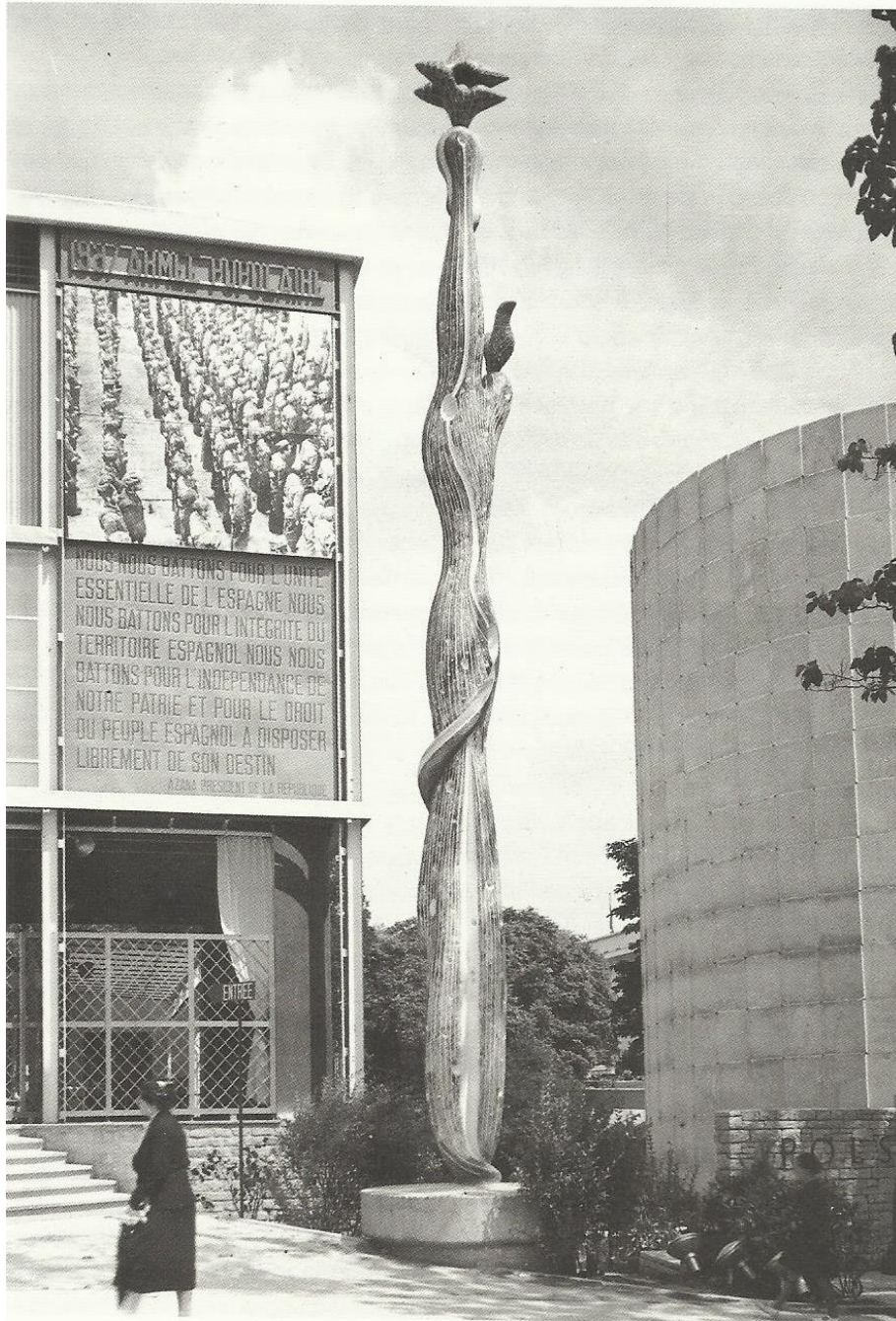


Fig. 10. Fotomuntatge que representa un batalló de milicians i a la part inferior les paraules del President Azaña: «Nosotros luchamos por la unidad esencial de España, nosotros luchamos por la integridad del pueblo español, nosotros luchamos por la independencia de nuestra patria y por el derecho del pueblo español de disponer de su destino». Font: ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de cultura, Madrid, 1987, pàg. 45.



Fig. 11. Fotomuntatge que representa en primer pla a tres soldats i a la part inferior el text del President Azaña: «Hay más de medio millón de españoles con las bayonetas en las trincheras que impedirán el paso». Fonts: Fotografia François Kollar, Ministère de la culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion, RMN; ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de cultura, Madrid, 1987, pàg. 39.



Fig. 12. *Guernica*. Pablo Picasso. 1937. Oli sobre tela. 349,3 x 776,6 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fonts: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de cultura, Madrid, 1987, pàg. 234.

Llista de referències bibliogràfiques

General

- ADES, Dawn, *Fotomontaje*, Casa editorial, Barcelona, 1977.
- ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Akal, Madrid, 1998, (1991).
- BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, (2ª Ed.).
- BOHIGAS, Oriol, *Once arquitectos*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1976.
- BOHIGAS, Oriol, «La Arquitectura Moderna en España», a DORFLES, Gillo, *La Arquitectura Moderna*, Ariel, Barcelona, 1980, (1954).
- BOZAL, Valeriano, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*, Machado grupo de distribución, Madrid, 2013.
- DREW, Donald, *El arte y la Izquierda en Europa. De la revolución Francesa a Mayo de 1968*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, (1969).
- MAINER, José-Carlos, *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*, Cuadernos para el dialogo, Madrid, 1972.
- PEREZ, Javier et GARCIA, Manuel, *El siglo XX. Persistencias y rupturas*, Sílex, Madrid, 1994.
- PIÑON, Helio, *Nacionalisme i Modernitat, en l'arquitectura catalana contemporània*, Edicions 62, Barcelona, 1980.
- RIPSA, Raúl (Ed.), *Arquitectura del siglo XX: España*, Tanais Ediciones, Sevilla, 2000.
- TUSELL, Javier, *Arte, historia y política en España (1890-1939)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
- URRUTIA, Ángel, *Arquitectura Española. S. XX*, Cátedra, Madrid, 2003, (1997).

Específica

- ALIX, Josefina, (dir.), *Escultura 1900-1936*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.
- ALIX, Josefina, (dir.), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de cultura, Madrid, 1987.
- AGUILERA, Vicente, *Julio, Juan, Roberta González. Itinerario de una dinastía*, Polígrafa, Barcelona, 1973.

-
- ARAGON Louis; BRETON, André, *Surrealismo frente a Realismo Socialista*, Tusquets, Barcelona, 1978, (1973).
- ARACIL, Rafael i SEGURA, Antoni (ed.), *Espai, art i memòria: El Pavelló de la República. París 1937/Barcelona 2007*, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2008.
- ARNHEIM, Rudolf, *El «Guernica» de Picasso. Génesis de una pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- ARENAS, Manuel; AZARA, Pedro, (dir.), *Art contra la Guerra, entorn el Pavelló espanyol a l'Exposició Internacional de París de 1937*. Ajuntament de Barcelona. Àrea de cultura. Publicacions, Barcelona, 1986.
- ARIAS, Laura, «La guerra civil española como catalizador del pensamiento político de Picasso, Miró y Dalí», a *Anales de Historia del Arte*, nº 10, 2000, pàg. 283-309.
- BLANTON, Catherine, *The Spanish Pavilion at the Paris World's Fair*, Garland Publishing, New York & London, 1986.
- BORJA-VILLEL, Manuel, *Años treinta: teatro de la crueldad, lugar del encuentro*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013.
- BORRAS, Maria Ll., *Sert. Arquitectura Mediterránea*, Polígrafa, Barcelona, 1974.
- BOZAL, Valeriano, *El realismo plástico en España. De 1900 a 1936*, Ed. 62, Madrid, 1966.
- BOZAL, Valeriano [et al.], *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (las vanguardias artísticas en España, 1910-1936)*, Cátedra, Madrid, 1979.
- BRIHUEGA, Jaime, *Las Vanguardias artísticas en España 1909-1936*, Istmo, Madrid, 1981.
- BRIHUEGA, Jaime, *La Vanguardia y la República*, Cátedra, Madrid, 1982.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *El Guernica de Picasso*, Tf. Editores, Madrid, 1999.
- CLIMENT, Federico, «La Guerra Civil» a AGUILO, Magdalena (dir), *Miro Sert. La construcció d'una amistat*, Fundació Pilar i Joan Miro a Mallorca, Mallorca, 2007.
- DE LA PUENTE, Joaquim, *El Guernica: historia de un cuadro*, Sílex, Madrid, 1985.
- DUPIN, JAQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Ediciones polígrafa, 2009.
- FREIXA, Jaume, *Josep Ll. Sert*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, (1979).

-
- LARREA, Juan, *Guernica*, Cuadernos para el dialogo, Madrid, 1977.
- LOMBA, Concepción, «El triunfo de la Vanguardia durante la República», a GIMENENZ Cristina; LOMBA, Concepción, (ed.) *XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX*. IFC-Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2009.
- MARTIN, Fernando, *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1983.
- MARTINEZ DE AGUILAR, Ana, (dir), *Revistas y Guerra. 1936-1939*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007.
- MENDELSON, Jordana, «Josep Renau y el Pabellón de España en la Exposición de París (1937)», a MENDELSON, Jordana, *Documenting Spain*, The Pennsylvania State University Press, Pensilvania, 2005.
- GRANDAS, Carme, «Dos Pavellons entre una dictadura», a *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, nº XXIII, 2012. Pàg. 289-312.
- JORDA, Merce, (Dir.) «La II República española» a *actas del 2º Coloquio Internacional sobre la 2ª República*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1983.
- OUARD, M. Georges, *Guide Officiel*, Conseil Supérieur de l'Exposition, París, 1937.
- PALAU, Josep, *El Guernica de Picasso*, Blume, Barcelona, 1979.
- PENROSE, Roland; GOLDING, Jhon (asesores editoriales), *Picasso 1881-1973*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- PUENTE, Joaquin de la, *El Guernica. Historia de un cuadro*, Sílex, Madrid, 1985.
- ROBLES, Rocío (Ed.), *Picasso y sus críticos I. La recepción del Guernica, 1937-1947*, Ediciones La Central, Barcelona, 2011.
- SARRIUGARTE, Iñigo, «El arte español ante el final de la dictadura de Franco: la necesidad de una apertura internacional» a NAVAJAS, Carlos; ITURRIAGA, Diego (coord.), *I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, Universidad de La Rioja, Logroño, 2008.
- VAN HENBERGEN, Gijs, *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*, Random House Mondadori, Barcelona, 2005.

Filmografía

BUÑUEL, Luís, *Tierra sin pan*, 1932:

<https://www.youtube.com/watch?v=qO86FO1bs6g> [consulta: 04/04/2015]

CARDONA, Gabriel; SOLAR, David; VILLALBA, Javier, *La Guerra Civil Española*.

Capítulo 1. *El nacimiento de la Segunda República*:

<https://www.youtube.com/watch?v=eyIrcRzd2q4> [consulta: 15/03/2015]

- *La Guerra Civil Española*. Capítulo 2. *El Frente Popular*:

<https://www.youtube.com/watch?v=sQBEhLbII4k> [consulta: 16/03/2015]

- *La Guerra Civil Española*. Capítulo 3. *La guerra de las Columnas*:

<https://www.youtube.com/watch?v=RA2U8znQCxo> [consulta: 17/03/2015]

- *La Guerra Civil Española*. Capítulo 4. *La batalla por Madrid*:

<https://www.youtube.com/watch?v=BF0tYB763uc> [consulta: 18/03/2015]

- *La Guerra Civil Española*. Capítulo 5. *Los otros frentes*:

<https://www.youtube.com/watch?v=EtoRKgYA8eI> [consulta: 19/03/2015]

- *La Guerra Civil Española*. Capítulo 6. *Campaña del Norte y las contraofensivas republicanas*:

<https://www.youtube.com/watch?v=mwpedVuUAMg> [consulta: 20/03/2015]

- *La Guerra Civil Española*. Capítulo 7. *Ataque republicano en Teruel*:

<https://www.youtube.com/watch?v=zyhOlvRsmfQ> [consulta: 21/03/2015]

- *La Guerra Civil Española*. Capítulo 8. *La Sociedad en guerra*:

<https://www.youtube.com/watch?v=S9sbpooFDdw> [consulta: 22/03/2015]

- *La Guerra Civil Española*. Capítulo 9. *De la Alfambra al Ebro*:

<https://www.youtube.com/watch?v=iuccuYXysYY> [consulta: 23/03/2015]

- *La Guerra Civil Española*. Capítulo 10. *Ofensiva sobre Cataluña*:

<https://www.youtube.com/watch?v=7ZnezJOy95E> [consulta: 24/03/2015]

- *La Guerra Civil Española*. Capítulo 11. *Resistencia desesperada*:

<https://www.youtube.com/watch?v=FFE0aHrOv4w> [consulta: 25/03/2015]

- *La Guerra Civil Española*. Capítulo 12. *El desfile de la victoria*:

<https://www.youtube.com/watch?v=SB8Pn6Q0WAc> [consulta: 26/03/2015]

MEDICUS, Philip, *Paris International Exposition, 1937*:

https://archive.org/details/0367_HM_Medicus_Collection_Paris_International_Exposition_1937

[consulta: 15/03/2015]

PHATE GAZETTE, *Paris Exhibition Opened, 1937*:

<https://www.youtube.com/watch?v=s6A1WJzhYB8> [consulta: 05/03/2015]

VELO, Carlos, *Almadrabas, 1933*:

<https://www.youtube.com/watch?v=F-njoNN60fQ> [consulta: 01/03/2015]

Arxius i museus

Àrea de conservació del Patrimoni Cultural de la Universitat de València:

<http://vrcultura.uv.es/cultura/colecciones/c/busca.asp> [consulta: 25/03/2015]

Bibliothèque Nationale de France:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90824208.r=.langES> [consulta: 20/05/2015]

Biblioteca del Pavelló de la República:

<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/43296/browse?type=author&order=ASC&rpp=20&value=Universitat+de+Barcelona.+CRAI.+Biblioteca+del+Pavell%C3%B3+de+la+Rep%C3%BAblica> [consulta: 02/05/2015]

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine. Archives Photographiques:

http://www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/fr/archives_photo/visites_guidees/expo_1937.html
[consulta: 25/05/2015]

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía:

<http://www.museoreinasofia.es> [consulta: 20/05/2015]

Stedelijk Museum:

<http://www.stedelijk.nl/en/artwork/16628-la-montserrat> [consulta : 04/06/2015]