



**ART I GUERRA.
LA REPRESENTACIÓ DE LA GUERRA
CIVIL ESPANYOLA A TRAVÉS
DELS ARTISTES CATALANS**

Joan Gruas i Torró

Tutora: Dra. Lluïsa Faxedas Brujats

Facultat de Lletres, Universitat de Girona

Treball de Final de Grau en Història de l'Art

2023 - 2024

A la família.

A la meva germana Judit per l'ajuda i el suport constant.

A les amistats per escoltar-me i acompanyar-me en el procés.

A la Lluïsa pel guiatge i la dedicació.

RESUM

El present treball proposa una aproximació a la pintura emmarcada en el període de la Guerra Civil Espanyola (1936-1939). Aquesta situació, caracteritzada per la violència, la mort i la destrucció, va reflectir-se indefectiblement en les arts, aportant una imatgeria visual del conflicte amb una diversitat d'estils i camps temàtics. Aquesta contribució -artística i cultural- va comportar la culminació de l'expressió artística i d'avantguarda, esdevenint un dels períodes historicoartístics més importants de l'estat espanyol. L'estudi mostra aquesta diversitat artística, amb especial atenció a la producció pictòrica dels artistes catalans. Així, s'exposen algunes de les obres més destacades que han ajudat a formar un discurs compositiu sobre l'art durant la guerra, destacant el paper dels artistes en la interpretació i representació del conflicte bèl·lic, polític i social espanyol.

Paraules clau: Guerra Civil, pintura, bombardeig, el Pavelló de la República.

Resumen

El presente trabajo propone una aproximación a la pintura enmarcada en el período de la Guerra Civil Española (1936-1939). Esta situación, caracterizada por la violencia, la muerte y la destrucción, se reflejó indefectiblemente en las artes, aportando una imagería visual del conflicto con una diversidad de estilos y campos temáticos. El estudio muestra esta diversidad artística, con especial atención a la producción pictórica de los artistas catalanes. Así, se exponen algunas de las obras más destacadas que han ayudado a formar un discurso compositivo sobre el arte durante la guerra, destacando el papel de los artistas en la interpretación y representación del conflicto bélico, político y social español.

Palabras clave: Guerra Civil, pintura, bombardeo, el Pabellón de la República.

Abstract

This exercise proposes an approach to painting framed in the period of the Spanish Civil War (1936-1939). This situation, characterised by violence, death and destruction, was inevitably reflected in the arts, providing a visual imagery of the conflict with a diversity of styles and thematic fields. This study shows this artistic diversity, with special attention to the pictorial production of Catalan artists. Thus, some of the most outstanding works that have contributed to form a compositional discourse on art during the war, highlighting the role of the artists in the interpretation and representation of the war, political and social conflict in Spain.

Key words: Civil War, painting, bombing, the pavilion of the Spanish Republic.

ÍNDEX

| | |
|--|-----------|
| 1. INTRODUCCIÓ | 2 |
| 1.1 MOTIVACIÓ DEL TREBALL | 3 |
| 1.2 HIPÒTESI I OBJECTIUS | 4 |
| 1.3 METODOLOGIA | 4 |
| 2. CONTEXTUALITZACIÓ ARTÍSTICA I HISTORIOGRÀFICA | 6 |
| 3. ICONOGRAFIES DE GUERRA | 9 |
| 3.1 EL BOMBARDEIG | 9 |
| 3.2 LA MATERNITAT | 12 |
| 4. L'IMPACTE DE LA GUERRA CIVIL EN MIRÓ, DALÍ I PICASSO | 15 |
| 4.1 JOAN MIRÓ | 15 |
| 4.2 SALVADOR DALÍ | 25 |
| 4.3 PABLO PICASSO | 29 |
| 5. EL PAVELLÓ ESPANYOL A L'EXPOSICIÓ INTERNACIONAL DE PARÍS DE 1937 | 34 |
| 5.1 OBRES EXPOSADES AL PAVELLÓ | 36 |
| 6. CONCLUSIONS | 40 |
| 7. BIBLIOGRAFIA | 43 |
| 7.1 BIBLIOGRAFIA ARTÍSTICA | 45 |
| 8. ANNEXOS | 49 |

1. INTRODUCCIÓ

Avui, vuitanta-cinc anys després de la fi de la Guerra Civil Espanyola, encara queden molts de dubtes, preguntes, i debats sense resoldre. És evident com conviuen diferents punts de vista sobre la revisió històrica, la reparació de les víctimes, i sobretot, en el discurs que s'utilitza per parlar d'aquesta tragèdia a les noves generacions.

L'1 d'abril de 1939 en el port d'Alacant, el general Francisco Franco anunciava la derrota de l'exèrcit republicà, marcant el final de la Guerra Civil Espanyola, un dels episodis més violents i transcendents de la història d'aquest país. Durant el conflicte, les crides a anar al front, la violència sistemàtica, les pèrdues vitals i l'exili van tenir un impacte tant individual com col·lectiu en la societat espanyola. Els artistes, com tants ciutadans, conscients de la magnitud del conflicte s'impliquen políticament i activament i s'aprofiten de l'art com a eina comunicativa. Mitjançant les expressions artístiques, van plasmar les injustícies, les pors, els bombardejos, la devastació, amb la intenció de visibilitzar i conscienciar a la població de la magnitud del problema i de les terribles conseqüències que comportava. A pesar de les múltiples dificultats del moment, va haver-hi una revolució que va donar lloc a nous codis visuals, diversitat d'estils i temàtiques, amb la culminació de l'expressió i de les aspiracions de l'art modern i d'avantguarda.

El present treball pretén explorar la diversitat artística a partir de les pintures que es van generar en aquest període, amb especial atenció a les dels artistes catalans. L'estructura consta de quatre capítols principals. En primer lloc, s'inclou una contextualització historicoartística per comprendre el context, la situació bèl·lica i els artistes. Seguidament, s'introdueix el tema «Iconografies de guerra». Aquest apartat s'enfoca en un recorregut visual a partir de dues temàtiques concretes: el bombardeig i la maternitat. Mitjançant aquesta elecció iconogràfica, s'ha fet un seguiment de diferents obres de manera individual, per tal de contemplar i analitzar la diversitat de representacions i d'artistes. Tot seguit, s'introdueix «L'impacte de la Guerra Civil en Miró, Dalí i Picasso». Amb el mateix mètode, es ressegueix de forma més concreta la producció artística de cada un, emmarcada dins aquest període. Aquest apartat permet presentar algunes de les pintures més importants de l'avantguarda del país. El darrer apartat es desenvolupa al voltant de «El Pavelló Espanyol a l'Exposició de París de 1937». Aquesta secció repassa algunes de les obres més significatives mostrades en el recinte, i destaca la importància

que va suposar del Pavelló en l'acció de la República a l'estranger. En últim lloc, se situen les conclusions extretes *a posteriori* de l'elaboració del marc teòric i de les qüestions plantejades a l'inici del treball.

Malgrat la voluntat d'abordar i enquadrar l'estudi únicament a les pintures dels artistes catalans, vaig trobar dificultats i mancances en la recerca i obtenció d'informació, tant dels artistes com de les obres. La majoria dels estudis publicats sobre aquest tema ressalten sobretot la importància del cartellisme. No obstant això, la meua recerca va seguir centrada en la contribució pictòrica catalana. Així i tot, per completar la informació i ampliar contingut, s'han inclòs d'altres artistes espanyols; un dels artistes afegits a la investigació és Pablo Picasso, la seva vinculació amb Catalunya i la importància de la seva obra el fan indispensable per abordar aquest tema. També he fet un breu esment a altres disciplines com l'escultura o la fotografia per contemplar altres perspectives artístiques.

1.1 MOTIVACIÓ DEL TREBALL

Una de les motivacions d'aquest treball sorgeix del meu interès cap a un període històric concret: la Guerra Civil Espanyola. Aquest interès neix a partir de les vivències que m'ha anat explicant la meua àvia Pilarín, testimoni directe de la guerra. Des de la meua infància, ella m'ha anat relatant, una vegada i una altra, les dificultats que va viure durant aquest període, com ara, el seu exili a França amb la seva mare després de l'esclat de la guerra, els canvis de casa, d'escola, d'amics... I la dolorosa experiència de l'empresonament del seu pare al camp de concentració de Mauthausen-Gusen, on poc temps després va morir sense que en tinguessin notícies fins uns anys després. Aquesta motivació pren forma amb l'assignatura «Tradició i Modernitat en l'Art Contemporani», que vaig cursar dins el Grau d'Història de l'Art, en la que vam explorar les avantguardes artístiques durant la guerra i la postguerra, amb especial èmfasi a aquests artistes catalans. Aquest tema em va generar un especial interès i ganes d'aprofundir-hi més. Va ser així, com en el moment de pensar i reflexionar sobre el tema a abordar en el al meu treball de fi de grau vaig tenir-ho clar, tots aquests interessos van emergir motivant-me a explorar i treballar el tema escollit.

1.2 HIPÒTESI I OBJECTIUS

La principal hipòtesi que pretén defensar aquest treball és demostrar que les experiències personals, creences polítiques i contextos culturals dels artistes durant la Guerra Civil influeixen indefectiblement en cada un d'ells de manera que es creà una imatgeria visual del conflicte, amb múltiples representacions i una varietat d'iconografies.

La pretensió del treball és fer un recorregut visual, repassant algunes de les principals obres que han ajudat a crear un discurs compositiu sobre l'art generat durant la guerra, i revisar l'aportació que hi han fet alguns historiadors i introduir la meua crítica. Ara bé, quan vaig plantejar el contingut del treball, els temes tractar, i els diferents objectius, vaig trobar dificultats donats que em mancava bibliografia, i em va fer replantejar alguns d'aquests objectius i concretar-los més.

Objectius:

- Cercar diferents obres que comparteixin una mateixa iconografia del conflicte, analitzar i comparar com cada artista ho tracta de manera individual.
- Observar com cada artista va representar diferents escenes mitjançant els seus propis estils d'avantguarda, com exploren amb la tècnica i l'expressió artística.
- Analitzar les diferents simbologies, interpretacions i representacions de l'art, quins codis visuals es van repetir en les diferents pintures.

1.3 METODOLOGIA

La metodologia que s'ha seguit a terme en aquest treball, ha consistit en la lectura i la revisió de bibliografia tant en format físic com en digital, amb l'objectiu específic de desenvolupar el contingut teòric. Al llarg del procés de recopilació bibliogràfica, he consultat una diversitat de fons incloent-hi llibres, documents i articles acadèmics, entre d'altres, que m'han proporcionat una base informativa i contrastada. Mitjançant el catàleg de la Biblioteca de la Universitat de Girona, i el servei de préstec interbibliotecari, se m'ha facilitat l'accés al fons d'altres institucions com la Biblioteca de la Universitat Autònoma de Barcelona, aconseguint recopilar un seguit de materials com ara el llibre *Art contra la guerra: entorn del Pavelló Espanyol a l'Exposició Internacional de París*

de 1937. Tot això m'ha permès abastar i estructurar la informació presentada en el treball i extreure les consideracions més valoratives dels materials consultats. També vaig contactar amb la Biblioteca del Pavelló de la República, que em va proporcionar una llista de recursos i fons addicionals. D'altra banda, la visita a museus com el Museu Nacional de Catalunya, amb especial atenció a la sala dedicada a l'art i la Guerra Civil, així com a la Fundació Joan Miró amb l'exposició Miró-Picasso ha estat de gran importància per veure en primera persona algunes de les obres que s'esmenten al treball i descobrir obres relacionades.

2. CONTEXTUALITZACIÓ ARTÍSTICA I HISTORIOGRÀFICA

A Espanya, el compromís polític vinculat a les arts va sorgir a principis de segle XX, en resposta a diversos conflictes que van accentuar aquesta tendència: la dictadura de Primo de Rivera, la repressió dels miners a Astúries, i sobretot i la més culminant, l'esclat de la Guerra Civil Espanyola.¹ El cop del general Franco contra el govern de la República Espanyola el 18 de juliol de 1936, va desencadenar una Guerra Civil que finalment acabarà tres anys més tard, l'1 d'abril de 1939, amb la victòria feixista i la persecució o l'exili de les forces republicanes. Els partidaris del bàndol nacional van iniciar una intensa batalla contra els diferents governs de la república, considerant que totes aquelles persones contràries a les seves ideologies polítiques havien de ser perseguides. Aquesta situació va marcar el començament d'un període de repressió i discriminació amb conseqüències devastadores cap als simpatitzants de la República. A més, aquest període bèl·lic es convertí en un dels episodis més sagnants de l'Europa occidental des de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Les destructives batalles com la batalla de Brunete o la de l'Ebre i la sagnant progressió de la guerra van generar una violència massiva tant als camps de batalla com als carrers. Al front, mig milió de persones van perdre la vida, dels quals aproximadament dos-cents mil van sucumbir com a resultat d'assassinats sistemàtics, violència o tortures. Múltiples dones i nenes van ser violades i humiliades en públic, centenars de persones van ser reclutades per ser presoneres en camps de concentració, afusellades, torturades, o jutjades sense justificació en procediments sumaríssims, entre altres formes de represàlies i violències que es van dur a terme durant la guerra.²

Els artistes afectats per la duresa i els horrors viscuts en el país, tenen la necessitat de donar a conèixer i internacionalitzar el drama espanyol als països veïns, coordinant la difusió tant interior com exterior de la imatge de la lluita antifeixista. Molts d'ells es veuen abocats a utilitzar les seves obres com un mitjà per expressar i comunicar una denúncia davant les atrocitats i la devastació generades per la guerra i les polítiques que afecten el seu territori. L'art no sols es converteix en una eina de documentació històrica,

¹ Pérez Escolano, V., Lleó Ceñal, V., González Cordón, A., & Martín Martín, F. (1976). *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 35.

² Teixidor, F. L. (1998). *Algunas características de las violencias durante la Guerra Civil de 1936*. Vasconia. Cuadernos de Historia-Geografía (26), p. 255.

sinó també emergeix com a un testimoni viu d'un fet específic i ens permet avui en dia conèixer la història a partir de l'expressió artística. Les institucions republicanes a Catalunya inicien sis àmbits de propaganda, desplegats pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat; a la resta del país actua el Ministeri de Propaganda. La pintura, l'escultura, el dibuix, el gravat o els nous mitjans com la premsa il·lustrada a través del cartellisme, la fotografia, el fotomuntatge o el cinema s'uneixen per a una mobilització total que porta a un punt àlgid les aspiracions de l'art modern i el d'avantguarda. Els cartells i altres formes d'art de propaganda demostren fins a quin punt les organitzacions republicanes van entendre la importància de la imatgeria visual.³ El bàndol republicà organitzat en el Front Popular va portar a terme una gran missió cultural per formar i erradicar l'analfabetisme de la societat, ja que defensaven l'art popular, i l'art pel poble. Un dels punts artístics més culminant de l'acció de la República a l'estranger va ser el Pavelló Espanyol a l'Exposició Internacional de París de 1937. La diversitat d'estils i temàtiques va reflectir la riquesa de les respostes artístiques del moment, esdevenint una fita en la cultura espanyola.

D'altra banda, el bàndol insurrecte -amb menys repercussió- també va recórrer a les arts com a canal de propaganda i contrainformació, generant-se així una dialèctica de forces. En aquest context, el bàndol nacionalista, va destacar en dos grans esdeveniments: el Pavelló del Vaticà, decorat pel català Josep Maria Sert, i la Biennal de Venècia de 1938. Aquesta última va ser utilitzada pel govern de Mussolini per promoure la ideologia i propaganda feixista, que alguns artistes espanyols van utilitzar per exposar les seves obres. Cal destacar la presència d'artistes i intel·lectuals participants com Ignacio Zuluaga -guardonat amb la medalla d'or, anteriorment denominada «Benito Mussolini»-, Josep de Togores, o Pere Pruna, entre altres. Eugeni d'Ors va mobilitzar-se per garantir que la presència nacionalista tingués una gran rellevància, amb el suport del règim falangista italià.⁴

Dins el marc de la Guerra Civil Espanyola es desplegarà una àmplia gamma de temes a tractar, com ara els bombardejos, les massacres, les evacuacions... Aquesta exploració

³ *Art contra la guerra: entorn del Pavelló Espanyol a l'Exposició Internacional de París de 1937*: Palau de la Virreina, novembre-desembre 1986 (1986). Ajuntament de Barcelona.

⁴ Martínez, N. Á. (1985). *Las artes plásticas durante la guerra española*. Cuenta y razón (21), p. 237. https://cuentayrazon.es/archivo/Num021_017.pdf

temàtica donarà lloc a una iconografia nova i una resposta específica de la situació. Les creacions artístiques tindran una doble funcionalitat, com a testimoni i com a propaganda política. Amb la insurrecció militar, les postures neutres ja no eren viables en l'art d'avantguarda del país. L'art i els artistes es van comprometre, prenent partit en un bàndol o un altre, marcant un canvi significatiu respecte a la relació de l'art amb la política i les ideologies de l'època; els artistes posen de manifest la ideologització de la cultura:

Lo acaecido en España durante la Guerra Civil española en el terreno de las artes plásticas fue algo excepcional. Como consecuencia del estallido bélico se produjeron una serie de profundas transformaciones en el panorama artístico que alteraron los procesos de creación y distribución de obras, resultando en una insólita producción artística, que fue además abundante y variada.⁵

Finalment, durant i sobretot després de la guerra, seran necessaris uns anys perquè es reprengui el treball habitual dels artistes. Molts d'ells, en el conflicte, sols intentaven sobreviure, en una situació marcada per la precarietat, la pobresa absoluta, i unes circumstàncies extremadament difícils. Alguns altres van haver d'anar al front, lluitant fins a acabar ferits o fins i tot, morts. En canvi, d'altres van optar per l'exili cap a altres països com França, Estats Units o Amèrica Llatina, per preservar les seves vides. Un cop acabada la guerra, les dificultats econòmiques o les seqüeles psicològiques -entre altres factors- van obligar a molts artistes d'aquest període a adaptar-se a un entorn canviant i incert, buscant una forma de viure. No sols les condicions vitals eren complicades, sinó també les artístiques. La censura imposada pel règim serà un repte per la represa de l'art i les avantguardes.

⁵ Escudero Gruber, I., & Lomba Serrano, C. (2022) Las artes plásticas durante la guerra civil española. *Artigrama: revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* (37), p. 490.

3. ICONOGRAFIES DE GUERRA

3.1 EL BOMBARDEIG

La Guerra Civil Espanyola és considerada com una de les primeres guerres «modernes», en les que es va implementar l'ús d'una sèrie d'estratègies bèl·liques fins aleshores inèdites, com la dels bombardejos massius sobre la població civil.⁶ Franco, amb el suport del feixisme europeu, representat per Mussolini i Hitler, posà a prova les bombes per preparar l'estratègia aèria per la Segona Guerra Mundial (1939 – 1945). Els bombardejos van generar una experiència traumàtica a la població, produint morts, una destrucció massiva, i èxodes cap a zones rurals. L'objectiu de l'aviació feixista era fragmentar la societat, desmoralitzar-la i individualitzar-la.⁷ Els artistes, conscients d'aquestes tragèdies que van afectar gran part del territori, van incorporar i generar una temàtica artística en les seves obres. La iconografia del bombardeig va ser desplegada mitjançant diferents escenes, des de la més evident amb les aviacions llançant les bombes, fins a la representació dels efectes posteriors dels atacs aeris. Les devastacions pels bombardejos i els seus efectes destructius a la població, van emergir com un tema recurrent entre els artistes republicans, ja sigui pel seu impacte personal, com pel seu esperit de lluita i reivindicació.

En el context de la Guerra Civil Espanyola, una de les obres més significatives de l'avantguarda artística del país és *Guernica* de Pablo Picasso, especialment per la temàtica escollida centrada en el bombardeig del 26 d'abril de 1937 a Guernica. Des de la perspectiva del pintor, Picasso va portar al llenç una imatge dramàtica i no figurativa de l'atac aeri, construint un manifest contra els horrors de la guerra. Paral·lelament, Fernando Pascual Ayllón (1896, Barcelona – 1959, Buenos Aires, Argentina) amb linogravat sobre paper, creà el 1937 una sèrie de tres obres titulades *Bombardeig de Guernica* [fig. 1], que rememoren els mateixos fets ocorreguts a la població basca. En la primera obra il·lustra el moment específic en què les aviacions llancen les bombes sobre

⁶ Teixidor, F. L. (1998). *Op. Cit.*, p. 253.

⁷ *Catalunya Bombardejada. 75è aniversari dels bombardeigs de la població civil i a les infraestructures catalanes* (2014). Recollit de Memorial Democràtic.
https://memoria.gencat.cat/web/.content/00_exposicions/exposicions_enlinia/catalunya_bombardejada/expo_cat_bomb_cat_web.pdf

el poble, amb els edificis en flames i la gent fugint en cerca d'un refugi. En la segona, retrata una mare clamant, amb el seu fill agafat de la mà i l'aviació sobrevolant en un entorn destruït i desolador. La tercera, i l'última de la sèrie, torna a utilitzar la figura materna, aquest cop amb un nadó en braços, ocupant pràcticament tota la composició del llenç on capta la bomba caient a sobre els personatges.

D'altra banda, Enric Climent (1897, València – 1980, Ciutat de Mèxic, Mèxic) establert a Barcelona durant la Guerra Civil, va ser un pintor republicà que també desplega la iconografia del bombardeig en la seva obra. Climent va il·lustrar dues obres als voltants de 1937, ambdues significatives per la representació del bombardeig. La primera, titulada *Quatre avions bombardejant* (1937) [fig. 2], és un dibuix fet amb la tècnica del carbonet. L'escena, ubicada en una zona agresta, és marcada per quatre avionetes sobrevolant el paisatge a una gran velocitat, com si es tractessin d'ocells negres. Aquests avions llencen les bombes sobre els habitants que cauen ferits a terra. Al marge dret de la composició hi situa una dona i un home amb un nadó en braços, amb una expressió de desesperació que fugen del perill envoltats de persones i animals morts a terra. La segona obra, *Bombardeig* [fig. 3], es tracta d'un oli sobre tela de grans dimensions, presentat per primera vegada a l'Exposició Trimestral d'Arts Plàstiques a Barcelona.⁸ Aquest cop l'artista, amb una línia expressionista, porta al llenç una escena destructiva del moment precís de la bomba explotant. Climent mostra un entorn urbà indeterminat, completament destruït per la destrucció dels míssils. L'escena, caracteritzada per la foscor de la nit és contrastada amb l'esclat de la llum generada per la bomba, que il·lumina a una figura femenina amb els braços alçats demanant ajuda. En el cel, hi ha una silueta més fosca no figurativa que hi té representada una esvàstica, que es pot interpretar com l'avió del bombardeig. El més aterridor o impactant d'aquesta pintura se situa a la part inferior, on primerament destaca la mà que sobresurt entre les restes d'una casa en ruïnes, suplicant ajuda, i just al costat, també entre les ruïnes hi ha a terra una persona morta. Mentre més al fons es distingeixen les cames d'una altra persona atrapada sota les runes dels edificis. Malgrat que els principals bombardejos a la ciutat de Barcelona van tenir lloc el 1938, és probable que l'artista n'hagués viscut algun de prop el 1937, i s'hagués inspirat en aquests per representar-ho en l'obra. Aquestes dues obres presenten la temàtica del bombardeig des

⁸ L'exposició organitzada per la Direcció General de Belles Arts del govern de la República es va dur a terme l'abril de 1938. Es va centrar en el conflicte bèl·lic a causa de les influències de la guerra civil, que la pintura de Climent va guanyar el segon premi en aquesta ocasió.

d'una perspectiva nova, no es basa en una tragèdia específica, sinó que a partir de les víctimes i de les ruïnes, testimonien l'horror i la devastació.⁹

Així mateix, en la pintura *Després d'un bombardeig* (1937) [fig. 4], Armando Oliver (1896, Esplugues de Llobregat – 1966, Barcelona) presenta una obra amb una estètica surrealista sobre els efectes posteriors d'un bombardeig. A l'extrem esquerre de la pintura hi representa diverses escenes amb personatges, quasi tots ells ferits. Si s'observa la composició de dalt cap a baix, en primer lloc, sobre un fons negre hi ha un seguit d'edificis en perill d'ensorrament per la destrucció d'un bombardeig. Una dona sosté aquests edificis amb les mans i la força del seu propi pes per evitar que s'esfondrin completament. A sota d'aquesta escena, de forma contínua, es troba una altra dona amb un nadó en braços i també a una dona amb una posició de cap penjant, amb la sang brollant-li per la boca. A la part inferior, hi ha un home amb el pit sagnant i tres homes més, al fons de la composició. L'escena és interferida per una nuvolositat o boira blanca que sorgeix de l'extrem dret, que entremig de la qual hi ha representada una dona morta. Aquesta figura està a punt ser amortallada, amb els ulls en blanc i amb sang arreu del cos. Al costat, Oliver crea una multitud de persones mortes o ferides, també cobertes de sang, i embolicades amb la mortalla dins dels fèretres.

Altres artistes com Santiago Pelegrín (1855, Alagón – 1954, Madrid) il·lustra a *Bomba de Tetuan (Madrid)* (1937) [fig. 5] els efectes posteriors i la destrucció de l'atac aeri a la població. La pintura exposada al Pavelló Espanyol a l'Exposició Internacional de París, presenta en una composició vertical amb set persones retratades, la majoria dones de diferents edats, com si es tractessin de ninots, amb les expressions facials molt escultòriques i geomètriques, que remetent a les pintures de Goya. Les posicions i l'expressivitat dels personatges evoquen a una cruesa i a la dimensió dels efectes devastadors dels bombardejors.¹⁰ Aquesta iconografia es va desplegar en un gran nombre d'obres de molts artistes diferents com, *Dones fugint pels carrers d'una ciutat bombardejada* de Miguel Prieto (1937), *Barri bombardejat* d'Eduardo Vicente -pintura

⁹ Casas, P. M. (25 d'octubre de 2021). El bombardeig. *Amics del Museu Nacional d'Art de Catalunya*.
<https://www.amicsmuseunacional.org/ca/obra-de-la-setmana-255/>

¹⁰ Moreno, R. P. (2018). Pájaros negros: el arte y la propaganda republicana bajo las bombas. *Cuadernos republicanos* (98), p. 75.
http://www.cienc.org/files/files/Art_5_%2098_compressed.pdf

exposada al pavelló- (1937), *Bombardeig* de Fernández Cuervo Sierra (1937) o Antonio Rodríguez Luna amb *Bombardeig de Colmenar Viejo* (1937).

Altres disciplines artístiques com l'escultura també van permetre representar aquesta iconografia, tal com ho va fer Apelles Fenosa (1899, Barcelona – 1988, París) en l'escultura titulada *Lleida* [fig. 6]. En bronze, Fenosa articula una dona plorant per la mort de la seva filla. La presenta desconsolada, tapant-se la cara amb la mà, i amb l'altra sostenint a la seva filla entre les seves cames. L'escultura homenatja les quaranta-vuit morts causades pel bombardeig al Liceu Escolar de Lleida el 1937.¹¹ Molts dels artistes van introduir la figura materna en la seva obra per il·lustrar els danys dels bombardejos i la guerra. La maternitat, entesa com la representació de la mare amb el seu fill, es convertí en una de les formes més comunes per representar la misèria que suposava la guerra. La dona que plora i crida angoixada o espantada s'adaptava al símbol de sensibilització per la població, destacant el profund terror que envoltaven els atacs. D'aquesta manera, el paper de la dona és associat a la víctima dels atacs com el canal de representació de la devastació.

3.2 LA MATERNITAT

La representació de la figura materna durant el període bèl·lic espanyol va convertir-se en una de les iconografies més utilitzades, que trobem en diverses formes artístiques com la pintura, l'escultura, o el cartellisme. Aquest últim va emergir com un dels principals mitjans de comunicació i difusió política, introduint aquesta iconografia per representar uns valors i un discurs ideològic. El bàndol republicà va ser un dels principals difusors d'aquesta imatge usant-la de manera extensa per fins propagandístics. En aquest context, no sols la maternitat pren una gran força visual, sinó també la representació de la dona, acompanyada d'altres representacions com la dona lluitadora o la dona miliciana, adquirint una gran rellevància visual.¹² A l'inici de la guerra la concepció de la mare es basava en una figuració exemplar i poderosa, entesa com una figura de resistència.

¹¹ Moreno, R. P. (2018). *Op. cit.*, p. 80.

¹² Garbayo-Maeztu, M. (2018). Maternidad, arte y precariedad: estrategias desde la vulnerabilidad: Maternity, art and precarity: strategies from vulnerability. *Arte y Políticas de Identidad*, 19, p. 70. <https://doi.org/10.6018/reapi.359781>

D'aquesta manera, el bàndol republicà mostrà aquest personatge com a “mare combativa” i com a participant directe en l'esfera de la guerra.

Una exemplificació d'aquesta representació és *Madrid 1937 (Aviones negros)* [fig. 7] de Horacio Ferrer (1894, Còrdova – 1978, Madrid). A un oli sobre llenç articula una escena vertical on quatre dones fugen dels bombardejos amb els fills en braços. Tot i que la situació és tràgica, les dones són retratades com a representacions simbòliques de les repercussions de la guerra, amb una actitud de fortalesa i resistència. El pintor, al centre de la composició, presenta a la mare com una al·legoria de la llibertat republicana, mostrant el pit i el puny esquerre alçat, remetent a la pintura del francès Eugène Delacroix, *La llibertat guiant al poble* de 1830. En aquest cas, el fill en braços serveix com a creació de l'al·legoria de la mare per promoure un discurs de compassió i d'identificació amb la figura materna.¹³ El mateix artista representa la figura materna en diverses ocasions com a *Mare i dos nens en el refugi* o *Dones i nens en el soterrani*, dues obres amb tinta xinesa sobre paper (1936-1939). Un altre exemple de la representació de la dona amb els fills com a símbols dels efectes devastadors de la guerra i de resistència, es veu il·lustrat en l'obra d'Antoni Clavé (1913, Barcelona – 2005, Sant Tropez, França) *Sense títol* [fig. 8] de la sèrie *Deu dibuixos de la guerra* (1937). Clavé situa a la dona amb el fill en braços mentre mostra un pit i fuig dels avions que sobrevolen al fons de la composició. Clavé pren els mateixos recursos figuratius que Ferrer per mostrar aquesta figura poderosa i com a resistència de la República. A diferència d'aquestes representacions partidàries del bàndol republicà, el bàndol insurrecte concep en les obres a les mares com a víctimes, que han de ser protegides i acompanyades de la figura masculina com a símbol de força i suport. Un dels exponents és Pere Pruna, (1904, Barcelona – 1977) pintor barceloní que il·lustra imatges molt al·legòriques de la guerra com a *La muerte del soldado de Franco*.

La sagnant evolució de la guerra pels diferents territoris va desencadenar una devastació absoluta. Com a conseqüència els artistes adapten la seva obra a una escenografia més tràgica. Una de les imatges més recurrents i impactants és la de la mare al mig de la devastació, amb el seu fill en braços, protegint-lo, dels horrors, la fam, o fins i tot, la mort.¹⁴ Una mostra d'aquesta representació és *Mare davant del seu fill mort* de Fernando

¹³ Garbayo-Maeztu, M. (2018). *Op. cit.*, p. 70.

¹⁴ Garbayo-Maeztu, M. (2021). *Mujeres que cargan: las artistas y las imágenes de maternidad en la Guerra Civil. Re-visiones, II.*

García Alegría (1937) [fig. 9]. L'artista situa l'escena enmig d'un poble, en un carrer recentment destruït per la guerra. Al centre d'aquest escenari desolador, hi presenta una dona posicionada de genolls i amb els braços oberts; una imatge tradicionalment associada a la iconografia cristiana de la Pietat. Als costats de la dona, es troben a terra dues persones mortes, mentre al seu davant es presenta al seu fill, també mort. A través de la pintura, reflecteix el dolor, la desolació del poble i de la mare enmig del conflicte. També, Juana Francisca Rubio presenta en diversos dibuixos la figura materna amb un estil realista. El 1937 crea el dibuix titulat *Homenaje a Madrid*, on una mare amb el seu fill en braços protagonitzen l'escena. El nadó, sostingut en el pit i amb una mirada fixa interpel·la directament a l'espectador, a diferència de la mare amb el rostre mig ocult passa ser una figura anònima. L'acció de l'escena es centra en la dona, encorbada pel pes del fill, intentant protegir-lo i fugir de la ciutat. L'artista crea un joc de moviment amb la roba, entreveient-se la musculatura forta de la dona després d'haver resistit a l'assaltament de Madrid.

Aquesta iconografia va manifestar-se, principalment, en l'àmbit de les arts pictòriques. Tot i això, els fotògrafs, -amb la mateixa voluntat d'expressar i mostrar la realitat del conflicte-, hi van contribuir amb les seves fotografies. La quotidianitat de les desgràcies va portar a molts d'aquests fotògrafs a centrar-se en capturar aquestes vivències; on les mares n'eren les protagonistes. Un exemple és Antoni Campaña (1906, Arbúcies – 1989, Sant Cugat del Vallès), va capturar més de cinc mil fotografies durant aquest període, entre elles; *Sense títol (Refugiats de Màlaga a l'estadi de Montjuïc)* de 1937 [fig. 10]. Aquesta instantània presenta amb un pla picat a una dona asseguda a terra amb el rostre de preocupació, la mare, sosté a un nadó entre els braços i li cobreix la cara amb la mà per protegir-lo. La mirada fixa del nadó a l'objectiu de la càmera, interpel·la directament a l'espectador, intensificant el dramatisme de la imatge. Per altra banda, el fotògraf Agustí Centelles (1909, València – 1985, Barcelona) captura en una fotografia; *Mare i fill després del bombardeig de Lleida* el 1937, [fig. 11] un dels moments més desoladors per a una mare. És una composició horitzontal, on presenta una dona agenollada entre altres cossos sense vida, que esclata en plors al veure al davant, ell seu fill mort.

4. L'IMPACTE DE LA GUERRA CIVIL EN MIRÓ, DALÍ I PICASSO

4.1 JOAN MIRÓ

Joan Miró (1893, Barcelona – 1983, Palma) pren contacte amb les avantguardes als anys deu gràcies a les galeries Dalmau, que són una finestra al món de la part més avançada de la producció artística europea. Miró, durant aquesta època escriu moltes cartes on tenim constància de tots els artistes i pintures que el van influir, i els efectes que li van provocar aquest seguit d'obres.¹⁵ És així com tot el que va veure li va causar un impacte, que d'alguna manera, va modelar la sensibilitat del seu propi art. Miró durant el 1920-25 transita entre París i la masia familiar a la localitat de Mont-roig, allunyat del compromís polític. Tot i això, l'artista mitjançant la seva pintura comença a anticipar i expressar una certa inquietud; on cada vegada, de forma més radical, mostra una agressivitat artística, afí amb els ambients progressistes de l'època. A partir dels anys trenta, l'artista trenca canons i la idealització estètica imposada pel règim feixista italià, el nazisme, i *a posteriori* el franquisme.¹⁶

L'estat d'angoixa davant l'imminent auge del feixisme i la situació prebèl·lica a Espanya ja es percep en les seves pintures. El 1934 pinta *Pintura («escargot femme fleur étolle»)*¹⁷ [fig. 12], il·lustrant de forma deformada i grotesca un caragol, una dona, una flor i una estrella, camuflant-se en un esdeveniment metamòrfic.¹⁸ D'altra banda, crea la sèrie *Pintures salvatges* (finals de 1935 – principis de 1936), un seguit d'obres realitzades sobre coure i masonita, on il·lustra les revoltes precedents i els desastres de la Guerra Civil. És un període titulat «bienni negre», marcat per l'augment de la dreta espanyola en les

¹⁵ Publicació titulada: Miró, J., & Ainaud de Lasarte, J. (2009). *Epistolari català Joan Miró: 1911-1945* (J. Ainaud de Lasarte, J. M. Minguet Batllori, J. M. Minguet, & T. Montaner, Eds.). Fundació Joan Miró.

¹⁶ Serrano, L. A. (2000). La guerra civil española como catalizador del pensamiento político de Picasso, Miró y Dalí. *Anales de Historia del Arte*, 10, p. 285.

¹⁷ Marko, M., & Guigon, E. (2023). *Miró Picasso* [exposició]. Fundació Museu Picasso de Barcelona, Fundació Joan Miró, octubre 2023-febrer 2024.

¹⁸ La metamorfosi, és un recurs habitual en el projecte surrealista per reencarnar el món i convertir-lo en un canal propi d'experimentació de la poesia en un paisatge eròtic i màgic. Com també l'exploració de la fluïdesa de la identitat humana alliberada de categories binàries.

institucions catalanes, la retallada de les llibertats bàsiques, i la violència als carrers. Aquest seguit de successos fins a l'esclat de la Guerra Civil, Miró els presencia de prop, trobant els mitjans per expressar el panorama desolador en la coloració àcida i extravagant de la sèrie. Les pintures comparteixen una harmonia de confusió, accentuada per la presència de personatges esllanguits en uns paisatges desolats i un cel amenaçador. A més, els títols narratius de les obres com *Deux personnages amoureux d'une femme* (Dos personatges enamorats d'una dona) o *Personnages et montagnes* (Personatges i muntanyes), accentuen la sensació aclaparadora de desafecció.¹⁹

Homme et femme devant un tas d'excréments (1935) [fig. 13], traduït com *Home i dona davant d'un munt d'excrements* (pintura a l'oli sobre coure), -una de les dotze obres de la sèrie de *Pintures salvatges*-, és un clar exemple de com les tensions politicosocials, i els canvis constants que genera la situació del país, tenen una repercussió i incidència directa en la forma d'expressar-se de l'artista. Miró viu en un constant malestar, presentint la catàstrofe que ha de venir imminentment; és així com pren l'agonia, i la il·lustra en l'obra: «Ho sentia, com ho sentim el temps abans de ploure, amb el cap pesat, mal als ossos, i una humitat asfixiant. Era un malestar més físic que moral».²⁰ La pintura és definida com un clar exemple de la pintura salvatge, il·lustrant l'angoixa, i l'indici de la guerra. Iconogràficament, situa a dos cossos humans amb grans genitals a punt de fer-se una abraçada, la qual no s'acaba d'articular. La dona és representada amb els braços -de color vermell- ben desplegats i unes enormes mans, les quals omplen tot l'espai central de l'escena. En canvi, l'home l'il·lustra amb les galtes roges i el membre erecte, ubicat al marge esquerre, just al límit de la composició.²¹ És un món inèdit en la pintura de Miró, obrint pas a un espai inquietant amb la presència dels cossos, la sang, i un munt d'excrement tractats com un monument: «Allò monstruós és arreu, ocupa tot el camp de la mirada, com a signe d'un sentiment de feixuguesa o d'embotiment».²² L'escenari de l'obra representa Mont-roig, però afectat per la desolació, on les dues figures desafien l'ideal harmònic, mitjançant la perspectiva i creant una irrealitat versemblant. L'obra pren

¹⁹ Marko, D., & Gale, M. (Ed.). (2011). *Joan Miró. L'escala de l'evasió*. Barcelona: Fundació Joan Miró, p. 76.

²⁰ Miró, J. (1935). *Homme et femme devant un tas d'excréments* (pintura). Fundació Joan Miró, Barcelona.
<https://www.fmirobcn.org/es/coleccion/catalogo-obras/5400/p-hombre-y-mujer-frente-a-un-monton-de-excrementos-p>

²¹ Balsach, M.-Josep. (2007). *Joan Miró: cosmogonies d'un món originari (1918-1939)*. Galàxia Gutenberg, p. 182.

²² Ídem.

aquesta radicalitat a partir de l'ús del color, aplicat de manera molt intensa i expressiva; contrastant colors vius com el vermell, el blau, el groc o el verd. A més a més, l'aplicació de la llum dona pes a l'agressivitat; juga amb el clarobscur a través del fons de la composició, totalment de color negre per a així accentuar un escenari apocalíptic. Amb aquests recursos artístics, Miró mostra el sentiment i la mirada pessimista, farcida d'oposicions, contrastos i conflictes.²³

Yo tenía una sensación subconsciente -decía Miró- de amenaza, de desastre [...]. Presentía una catástrofe, que acontecería pronto, pero no sabía cuál: era la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial... ¿por qué le puse ese título?... estaba fascinado con las palabras de Rembrandt: Yo encuentro rubíes esmeraldas en un montón de estiércol.²⁴

Aquesta obra anticipa o més aviat mostra el que durant el conflicte serà la seva manera d'expressar-se. El llenguatge artístic passa a ser deformat, protagonitzat per monstres -ja introduïts des d'anys previs (1927-1937)-, arribant a la seva màxima expressió a partir de 1934. La il·lustració dels monstres té un rerefons més enllà dels corrents surrealistes; té una concepció en l'ideal clàssic, en què les representacions d'avantguarda posen en qüestió les normes establertes. Miró a partir de l'inici de la guerra aportarà a les pintures un desenvolupament horitzontal de les masses sòlides; accentuant el moviment i la presència corporal, donant protagonisme a l'expressivitat dels braços i usant la tècnica del clarobscur. És a partir d'aquests recursos com pot mostrar l'aparició d'una direcció més conflictiva, tal com ho exemplifica en *Homme et femme devant un tas d'excréments*.²⁵

Entre els mesos de juliol i agost de 1936 crea una altra sèrie titulada *Pintures damunt masonita*, un conjunt de vint-i-set pintures, titulades cada una d'elles com a *Peinture* (Pintura). Miró va començar la sèrie a pocs dies que la sublevació militar s'estengués per la península, el 18 de juliol del 1936. Més endavant, al llarg de les primeres catorze setmanes de la guerra, Miró va continuar treballant intensament en aquest projecte, creant les vint-i-set pintures que la formen. Recorre a diversos materials com la caseïna, la sorra o el betum, tots ells aplicats d'una forma extrema, per així recordar-nos la seva convicció: «la violència genera violència». En aquestes sèrie de pintures, Miró no busca representar testimonis o escenaris específics, sinó un exorcisme violent i directe dels horrors que

²³ Balsach, M.-Josep. (2007). *Op. cit.*, p. 183.

²⁴ Serrano, L. (2000). *Op. cit.*, p. 288.

²⁵ Cirici, A., & Gimeno Riu, M. (1970). *Miró en su obra*. Labor, p. 92.

l'envolten. A partir del subconscient, crea figures monstruoses, que serveixen com a canal de representació dels horrors i la devastació. Tot i mantenir una característic cromatisme àcid, en aquest cas el color marró del panell compositiu equilibra l'escalfor dels tons i el domini del blanc i negre. *A posteriori*, l'artista va referir-se a aquestes pintures sobre masonita amb les següents paraules: «Es nota que em trobava ja a un impàs molt perillós, a què no veia sortida possible».²⁶

Joan Miró, durant aquests anys d'agitació i malestar, prendrà un caràcter més radical i salvatge en la seva obra, com també en la política, arribant a un compromís directe amb la república espanyola. L'art serà el canal per expressar-se i expressar la ràbia de l'artista en veure com Espanya i Catalunya són envaïdes pel feixisme. Tot i ser més obert amb els seus ideals polítics, ho viurà amb certa distància o un posicionament més fred, a causa de viure allunyat del país. És així com el 1936, quan oficialment es declara l'esclat de la guerra, Miró, aïï amb el bàndol republicà i arrelat al sentiment catalanista, però sobretot amb un esperit pacifista, decideix juntament amb la seva muller, Pilar Juncosa i la seva filla Dolors Miró, marxar a París a exiliar-se. França, i en concret la ciutat de París, per molts artistes i intel·lectuals catalans i espanyols del moment és el lloc de refugi i alhora d'exploració de l'art. A París assisteix a les classes de dibuix natural a l'acadèmia de la *Grande Chaumière*, il·lustrant els horrors i el drama espanyol a través de diversos dibuixos; retrata figures torturades o dones caracteritzades com a monstres. La figura de la dona, per a Miró, serà la procreadora i protectora alhora que la destructora i portadora de la mort. *Dona nua pujant l'escala* (1937) és un dibuix que realitza com a metàfora de la violència humana i del conflicte bèl·lic.

L'art de Miró fluirà per diferents formes o períodes, abans, durant i després de la Guerra Civil, passant d'una comprensió juvenil del problema català, a l'internacionalisme optimista i al desastre de la guerra espanyola. Explora i divaga entre diferents corrents de l'art a través de l'experimentació del color i la forma amb intenció de destruir la pintura: «Lo único que me queda claro es que tengo la intención de destruir, destruir todo lo que existe en la pintura».²⁷ És així com la destrucció del país també repercuteix en la mirada de l'artista de tal manera que trenca amb els recursos pictòrics i amb els subjectes vius en la seva pintura. En el fet artístic madura el seu estil cap a un realisme avantguardista, que

²⁶ Marko, D., & Gale, M. (Ed.). (2011) *Op., cit.* p. 83.

²⁷ Serrano, L. (2000). *Op. cit.*, p. 256.

oscil·la cap a un caràcter expressionista; les obres seran el canal de les veritats espirituals sota les aparences de la naturalesa vegetal, i animal; un surrealisme automàtic en què crea un món oníric.²⁸ Altrament, per a molts aquesta fluïdesa artística entre corrents com el surrealisme o expressionisme de forma instintiva la prenien com a infantil. L'obra de Miró, tan per la creativitat com per la violència de la seva producció artística es va relacionar amb una nova manera d'entendre el comportament infantil. Actualment, aquest comportament infantil s'ha associat a diferents corrents, els quals s'han acabat coneixent com a expressionisme abstracte i art informal.

Al llarg de 1937 Miró crearà diverses obres amb un caràcter polític més evident; una d'elles es titula *Aidez l'Espagne* [fig. 14], traduïda al català com a «Ajudeu Espanya», utilitzant la tècnica del *pochoir*²⁹ -estergit o estèncil-. Miró crea aquesta obra com a encàrrec de la revista *Cahiers d'art* per ser publicada al número 4-5, l'any 1937. A més a més, tenia la intenció d'editar-la en forma de segell per recaptar fons pel govern de la república espanyola, i treure els països democràtics de la imparcialitat de la «no-intervenció» i impulsar-los a que recolzessin obertament la causa republicana durant el conflicte. Finalment, l'obra en forma de segell no es va comercialitzar, però ha passat a ser una imatge de gran importància al llarg del temps pel seu missatge reivindicatiu. Miró, crea aquest obra com a un repte de plasmar la força del poble espanyol, i la petició d'ajut perquè pogués arribar a un gran nombre de persones.³⁰

Miró plasma un pagès català, amb la barretina i el puny dret alçat com a salutació republicana, representant l'arrelament per damunt de la incursió, la democràcia contra el militarisme i la llibertat davant del feixisme.³¹ Amb abundància utilitza els colors vermells i els grocs, com els colors principals que remetent a la bandera catalana i espanyola. La frase «Aidez l'Espagne», la qual envolta a l'home, representa una crida d'ajuda i de despertar consciències als països veïns europeus. Aquesta obra serà de les primeres a tenir un caire polític, ja que fins aleshores, l'artista no l'havia mostrat; adapta

²⁸ Boix, A. P. (11 de novembre de 2010). *Joan Miró: El compromiso de un artista, 1968-1983*. [Tesi Doctoral, Universitat de les Illes Balears]. Tesis Doctorals en Xarxa. <http://hdl.handle.net/10803/9407>

²⁹ Tècnica artística de decoració que es crea a partir d'una plantilla tallada, la qual s'hi aplica pintura a través de l'obertura de la plantilla creant una imatge.

³⁰ Parcerisas, P. (1993). *Joan Miró et l'aventure pour l'art moderne*. Catalònia, p. 45.

³¹ Marko, D., & Gale, M. (Ed.). (2011). *Op. cit.*, p. 17.

el seu llenguatge pictòric i demostra que l'art contemporani o d'avantguarda podia estar al servei d'un propòsit social. Addicionalment, a la part inferior de la pintura hi insereix una frase en francès donant suport al bàndol republicà, arrelant el seu art a un sentiment de fidelitat a la terra i a la creativitat.³²

Dans la lutte actuelle, je vois du côté fasciste les forces périmées, de l'autre côté le peuple dont les immenses ressources créatives dommerant à l'Espagne un élan qui e'fonnera le monde.³³

La segona obra que va realitzar Miró el 1937, per a exposar al Pavelló de la República en el marc de l'Exposició Internacional de París de 1937, és *El segador* o també anomenada *Pagès català en rebel·lia*. Es tracta d'un mural de grans dimensions (550 cm x 365 cm) fet a partir de sis plafons de celotex. Es va pintar sobre els panells de l'edifici com a mètode de fusionar pintura i escultura. L'obra en l'exposició estava situada al final d'un espai obert de doble altura, perquè es pogués veure a dues alçades diferents. Aquesta obra va desaparèixer a l'hora de desmuntar-se del pavelló i avui en dia encara no s'ha trobat, hi ha la possibilitat que fos destruïda. A l'actualitat només hi ha documentació a través de diverses fotografies.³⁴

Aquesta gran obra il·lustra a un segador amb la barretina -símbol de la catalanitat- i una falç, objecte al qual se li ha donat una doble interpretació. D'una banda, alguns l'han vist com a símbol comunista, mentre que altres el consideren una representació de la simbologia agrícola tradicional i arma de defensa. És important assenyalar com Miró va rebutjar completament la primera interpretació. El pagès el retrata sense cames, endinsat dins de la terra, com si es tractés d'un arbre amb una mà alçada per acariciar l'estel. La figura de segador o pagès va ser un personatge recurrent en l'obra de Miró a partir dels anys vint, com a símbol de nacionalisme català. *El segador*, com a pintura simbolitza o representa els somnis de revolta d'una generació que volia guanyar la llibertat.³⁵ Josep Lluís Sert, el 1968 cita que aquest treball de Miró es va inspirar en "Els segadors",

³² Marko, D., & Gale, M. (Ed.). (2011). *Op. cit.*, p.19.

³³ Traducció: En la lluita actual veig en el bàndol feixista les forces caducades; a l'altre bàndol, el poble que amb les seves immenses fonts creadores donarà a Espanya un impuls que sorprendrà al món.

³⁴ Aquest material fotogràfic va servir a la Galeria Mayoral per reproduir el 2017 l'obra original amb motiu de l'exposició «Artistes revolucionaris», en commemoració del vuitantè aniversari del Pavelló de la República Espanyola a París.

³⁵ 'El segador', de Joan Miró, torna al Pavelló de la República. (18 de febrer de 2018). Recollit de Universitat de Barcelona.

<https://web.ub.edu/web/actualitat/w/el-segador-de-joan-miro-torna-al-pavello-de-la-republica>

convertit actualment en l'himne de Catalunya. Miró amb aquesta obra volia transmetre i deixar constància sobre la llibertat:

Participé en el Pabellón español de la Exposición de París en 1937, porque me sentía humanamente solidarizado con lo que representaba... Presenté el gran panel del «Payés catalán en rebeldía» de grandes dimensiones, que pinté directamente subido en unos andamios en la misma sala del edificio... la ejecución de esta obra fue directa y brutal... Escogí este personaje, con una estrella azul proyectándose en la superficie, porque el payés con una hoz es un gran símbolo de Cataluña, personaje que echa sus raíces más profundas en la tierra, materializándose con ella.³⁶

Altrament, crea *Natura morta del sabatot* (1937) [fig. 15]. Es tracta d'una obra feta una mica menys d'un any després de l'esclat de la guerra, a l'entresol de la Galeria Pierre a París. Miró li escriu una carta a Pierre Matisse, informant-lo que començarà unes naturaleses mortes molt realistes. Al cap d'un mes torna a haver-hi constància d'una nova carta, comentant-li que ja està treballant en una d'elles -la *Natura morta del sabatot*-, just en la composició dels objectes que introduirà en la pintura. Aquesta obra l'havia esbossat al marge de la portada del diari parisenc *Le jour* de 22 de febrer de 1937, on es publicava l'article que feia referència a la problemàtica dels refugiats que acudien a les ambaixades estrangeres de Madrid buscant asil.³⁷ És una obra de gran ambició, on il·lustra una ampolla de ginebra buida embolicada amb paper i fil, una poma amb una forquilla clavada, un tros de pa negre i un sabatot. Miró té la necessitat d'abordar l'obra a partir del realisme, apel·lant a una realitat profunda i apassionant: «Cap sentimentalisme. Realisme que és ben lluny de ser fotogràfic i també del realisme explotat per certs surrealistes. Realitat profunda i apassionant».³⁸ Aquest interès per canviar la pintura és vinculat a les circumstàncies vitals de la guerra, com la solitud de l'exili i la precarietat, adoptant una perspectiva més expressiva, allunyada del sentimentalisme i els cànons surrealistes.³⁹

Per l'artista, les sessions pintant aquest quadre seran un espai de creació per a explorar i fer centenars de dibuixos, donant pas a obres més complexes que desenvoluparà en un futur. Indaga els sentiments més íntims, representant-los mitjançant la deformació de les

³⁶ Martín Martín, F. (1983). *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*. Universidad de Sevilla, p. 173.

³⁷ Marko, D., & Gale, M. (Ed.). (2011). *Op. cit.*, p. 99.

³⁸ Balsach, M.-Josep. (2007). *Op. cit.*, p. 188.

³⁹ Ídem.

formes i les figures; crea éssers monstruosos i fantasmagòrics, propers a les pintures salvatges que va realitzar durant el període 1934-1936. Miró, en aquest cas no representa un episodi concret, sinó que pren els horrors de la guerra per crear una composició que remet a l'ésser humà, a la seva subsistència, a la fam, la precarietat, la humilitat, a la violència, al sacrifici... Elements de l'obra vinculats als esdeveniments humans del conflicte. Ho expressa de tal manera com li afecta a la consciència, en la relació amb els objectes quotidians.⁴⁰ A més a més, els colors iridescents, les figures ciclòpies en posicions amenaçadores es manifesten com una terrible premonició de guerra. La seva impenetrabilitat és testimoni d'un compromís angoixant, d'un ferotge realisme, amb colors tensos i tenebrosos que descriuen un món de violència tràgica poblada per formes irregulars i hostils. Miró va passar llargues hores davant del model, reproduint-ne l'aparença més externa; aquest fet l'acostarà a una realitat més poètica o simbòlica. *In situ* no pensava més enllà dels problemes plàstics i o en restablir el contacte amb la realitat. Més endavant s'adonarà que si que hi havia símbols tràgics de l'època; de manera inconscient veurà com ha creat la tragèdia d'un miserable tros de pa i d'un sabatot, una poma traspassada per un ganivet i una ampolla.⁴¹ Una exemplificació d'aquesta humilitat i tragèdia és el sabatot, representat de manera desgastada, amb la presència de l'ús i el pas del temps, abandonats, ubicat en un lloc inusual: una natura morta.

Miró representa els objectes frontalment sobre una superfície negra -iconogràficament una taula- omplint tot l'espai de la tela; hi aporta en ells una dimensió monumental. Aquesta foscor és contrastada per les grans ombres amenaçadores dels objectes -com la de l'ampolla-, juntament amb d'altres d'inèdites projectades al fons; accentuant una escena amenaçant, alhora que la d'una realitat transfigurada. La particularitat de la pintura és l'aparença dels objectes -tant la forma com el color-, il·lustrats d'una forma iridescents i brillants, i el color vehement i minuciosos.⁴² Segons Jaques Dupin, exposa com aquesta representació tracta d'un incendi, un foc que se situa davant dels objectes, just en l'ull del pintor o espectador. L'incendi tracta de la consciència davant de la natura morta per mesurar la intensitat i extensió. Ara bé, la llum, el color dels objectes no té cap causa externa, no hi ha cap incendi sinó que més aviat és una causa interna, característica dels objectes, i relacionada amb el nou espai pictòric en el qual Miró s'està introduint a causa

⁴⁰ Balsach, M.-Josep. (2007). *Op. cit.*, p. 192.

⁴¹ Marko, D., & Gale, M. (2011). *Op. cit.*, p. 100.

⁴² Balsach, M.-Josep. (2007). *Op. cit.*, p. 192.

de les necessitats interiors.⁴³ L'escena, caracteritzada per la manca de llum i la simplicitat il·lustrativa, converteix aquesta natura com en un camp desèrtic o fins i tot mortífer. Accentuat per la línia de l'horitzó de la taula -irregular- crea una perspectiva d'un cel fosc, evocant un paisatge apocalíptic i destructiu. Es així com *Natura morta del sabatot* oscil·la entre contrastos, ordenats en dos dualitats: «la realitat», i «la suspensió de la realitat» acompanyat de l'èxtasi, la llum, i la tenebra. Miró, influït per la pintura italiana i espanyola del segle XVII, recorre a aquest estil per avocar un tenebrisme pictòric, alhora que compositiu, recordant a les composicions triangular dels bodegons de Diego Velázquez. Insereix codis iconogràfics barrocs, com la posició en primer pla del sabatot, ocupat en la iconografia barroca per una calavera. A partir d'aquest llenguatge accentua el dramatisme i la pobresa humanitzada, simbolitzant la tornada al realisme com la tragèdia que es percep en la naturalesa morta.⁴⁴ No obstant, en algunes ocasions aquesta tela s'ha interpretat com una declaració política, comparant-la amb altres obres o fins i tot anomenant-la «El Guernica de Miró». L'artista sempre va justificar aquest retorn com una necessitat interior desencarnada pels esdeveniments històrics.

El 1938 crea *Femme en révolte* [fig. 16], mitjançant la figura del monstre, torna a expressar el deliri o el malestar del pintor en veure el seu país cada vegada més envaït per les tropes feixistes. El dibuix segueix una línia artística remissent dels dibuixos anteriors realitzats a l'acadèmia de la *Grande Chaumière*. En aquest cas, representa una dona amb les faccions facials felines, i el cos en forma d'ampolla, amb les cames de dimensions descomunals i deformes, remetent a imatges evocatives, com la pota d'un crustaci o a la d'un gran penis. La dona, amb el braç alçat en posició de lluita i combatent, és situada en un una ciutat envoltada en flames, simbolitzant la destrucció. Així mateix, aquest mateix any crea la *Sèrie negra i vermella* [fig. 17], formada per vuit gravats calcogràfics. Miró grava aquestes obres a París, al taller de Louis Marcoussis, i les imprimeix juntament amb el gravador Roger Lacourière. L'alternança de les dues planxes, amb l'aplicació del color vermell contrastat amb el negre, destaca el ritme frenètic de la sèrie. A més, la incorporació iconogràfica d'astres, ocells, signes, i figures componen aquesta expressió dramàtica i angoixant.

⁴³ *Ibidem.* p. 193.

⁴⁴ Balsach, M.-Josep. (2007). *Op. cit.*, p. 193.

El 1938 és un any en què Miró i Picasso estaran en contacte gràcies a les visites de Miró al taller de Picasso de París. En aquests trobades, a Miró li naixerà la idea de fer una gran tela simbolitzant un resum de la guerra. Miró va deixar constància d'aquest projecte en diversos quaderns escrits al voltant de 1940 i el 1941. D'aquest procés artístic sorgeix *Sense títol* (1938), representant un infant ferit en un paisatge incendiat. Aquesta tela podria ser un dibuix fragmentari de la gran obra que no va realitzar. També, *Sense títol* va ser el punt de partida d'un cartell que tampoc va arribar a fer-se, i que havia de donar suport a la Central Sanitària Internacional durant la Guerra Civil.⁴⁵

Finalment, el 1939 després de passar tres anys a París, l'artista amb la seva família marxen a Varengeville-sur-Mer a la regió de Normandia. En aquesta localitat pinta *L'escala de l'evasió* (1939) [fig. 18]; en llenguatge artístic l'escala simbolitza la depriment sortida a la situació històrica, i així mateix, com a reacció desesperada enfront de l'atmosfera bèl·lica que l'envoltava, mostrant un caràcter més emotiu.⁴⁶ En aquesta obra es produeix un canvi iconogràfic, incorporant la nit, les estrelles, la música, elements que adquireixen un protagonisme i un significat important a les obres posteriors de l'artista. Així, aquest llenç es podria considerar com la panoràmica completa de l'obra del pintor, que redescobreix el compromís amb el que viu.

⁴⁵ Marko, M., & Guigon, E. (2023). *Op. cit.*

⁴⁶ Marko, M., & Guigon, E. (2023). *Op. cit.*

4.2 SALVADOR DALÍ

Salvador Dalí (Figueres 1904 – 1989) té trenta-dos anys quan esclata la guerra; és un artista madur i amb cert renom dins el corrent artístic surrealista. El 1936 es trobava a Anglaterra per assistir a la Internacional Surrealist Exhibition, celebrada a les galeries New Burlington de Londres. Les primeres notícies que rep de la Guerra Civil Espanyola van ser sopant al restaurant Savoy, després d'assistir a un concert de música de cambra.⁴⁷ El principi de la guerra el viurà d'una forma agitada, ja que mor afusellat el conegut poeta i amic de la joventut, Federico García Lorca. Aquest tràgic succés i les repercussions de la Guerra Civil Espanyola el portarà a tenir una mirada més crítica respecte al conflicte, culpabilitzant al bàndol republicà per apropiarse de la mort per a benefici propi i propagandístic. És així com a partir d'aquesta tragèdia, Dalí al principi de la guerra sols il·lustra en diversos dibuixos -com a homenatge- a Lorca, i unes setmanes més tard col·labora amb el poeta francès Paul Éluard en una traducció al francès dels poemes de Federico García Lorca:⁴⁸

Els desastres de la guerra i la revolució en què estava submergit el meu país només contribuïren a intensificar la violència completament inicial de la meua passió estètica, i mentre el meu país interrogava la mort i la destrucció jo interrogava aquesta altra esfínx de l'imminent "esdevenir" europeu, la del *Renaixement*.⁴⁹

Dalí va escriure les seves idees i pensaments sobre el conflicte espanyol, els quals no van sortir a la llum fins al 1942, un cop acabada la guerra, quan publicava *La vida secreta de Salvador Dalí*. Tracta la situació de la Guerra Civil Espanyola a través de la subjectivitat, les fantasies eròtiques, els pensaments i els deliris del pintor: «Llegará a sentirse fascinado por el fenómeno de barbarie colectiva, de crueldad en magnitud pocas veces alcanzada».⁵⁰ A l'artista les raons de la lluita i el sofriment persones no li interessaven en excés, posicionant-se amb una mirada freda respecte al conflicte. No obstant això, la destrucció i la guerra són associades per a Dalí al caràcter ocult i delirant del mengívol; uns pensaments que en l'àmbit artístic es veuen plasmats en la pintura *Construcció tova amb mongetes bullides (Premonició de la Guerra Civil)*, pintada el 1936.

⁴⁷ Dalí, S. (1981). *La vida secreta de Salvador Dalí*. DASA, p. 382.

⁴⁸ Serrano, L. (2000). *Op. cit.*, p. 287.

⁴⁹ Dalí, S. (1981). *Op. cit.*, p. 386.

⁵⁰ Serrano, L. (2000). *Op. cit.*, p. 289.

No es pot afirmar que a Dalí no el van afectar d'una forma o una altra els fets de la guerra, i tot el que comporta. Tot i això, ell no va voler comprometre's políticament a cap partit; es va definir com a antihistòric i apolític, amb la finalitat de crear polèmica o escàndol. Un exemple d'aquest escàndol és quan ridiculitza a Lenin, a la pintura *L'enigma de Guillem Tell* (1933) [fig. 19], o introdueix la figura de Hitler com a objecte del seu deliri, causant que l'expulsin del grup surrealista.⁵¹ Ell mateix narra com la Guerra Civil Espanyola, no li va alterar cap idea; l'horror va passar a ser una forma quasi paragògica. No volia que el definissin com a reaccionari, només volia ser definit com a Salvador Dalí, fidel als seus principis dalinians. No creia ni en la revolució comunista ni en la revolució nacionalista, més aviat no recolzava cap altra revolució; només creia en la realitat suprema de la tradició.⁵² El 1936, a l'inici de la guerra, l'artista decideix abandonar el país, marxant de viatge per Itàlia; un viatge que es va interpretar com a símbol de lleugeresa i frivolitat del pintor respecte al conflicte.⁵³

Entre el 1936 i el 1937 Dalí passa per una crisi de consciència, accentuada per la solitud, entre altres factors. És en aquests anys en què l'artista passarà per obsessions paranoiques; una d'elles el porta a pensar com el seu cos passa a un estat de putrefacció, i s'imagina que han de tallar-li la mà. Després d'aquests diferents estats de deliri i angoixa, Dalí sap que no tornarà al seu país natal en estat de guerra, ja que segons l'artista a partir de les obsessions paranoiques ja ha viscut una Guerra Civil a través del seu propi cos, percebent la guerra com una confirmació de la seva intuïció paranoica.⁵⁴

Una de les primeres obres que pintarà amb temàtica de guerra el 1936 és *Construcció tova amb mongetes bullides (Premonició de la Guerra Civil)* [fig. 20] L'obra parteix dels dibuixos fets per a Dalí el 1934, a causa dels violents esdeveniments que va viure a Barcelona just després dels Fets del 6 d'octubre. Finalment l'acaba pocs mesos abans de l'esclat de la guerra;⁵⁵ l'obra es presenta el mateix any en dues exposicions individuals.⁵⁶ Dalí retrata com a personatge principal -al centre de la composició- un ésser grandios i pertorbador estirant-se la pell, la carn i els ossos, fins a aconseguir l'automutilació. En

⁵¹ Serrano, L. (2000). *Op. cit.*, p. 307.

⁵² Dalí, S. (1981). *Op. cit.*, p. 384.

⁵³ Ídem.

⁵⁴ Ramírez, J. A. (2002). *Dalí: lo crudo y lo podrido*. Antonio Machado Libros, p. 67.

⁵⁵ Serrano, L. (2000). *Op. cit.*, p. 258.

⁵⁶ De l'1 de juny al 31 de juliol a la Alex, Reid & Lefevre Gallery de Londres i del 10 de desembre del 1936 al 9 de gener del 1937 a Julien Levy Gallery de Nova York.

detall, es pot observar com la figura representa a una dona estirant-se el pit, simbolitzant una dona mutilada a causa de la guerra. El cos és dissenyat a partir d'una cama i una altra extremitat que sorgeix d'allà mateix, i situat en un paisatge empordanès -territori natal de l'artista-. El fons de l'escena és representat d'una forma realista, tot i que els núvols els il·lustra més pesats per a accentuar un espai tràgic i premonitori.

Dalí parla de l'obra: «En aquesta pintura, hi vaig representar un cos humà molt vast, del qual brotaven unes excrescències monstruoses de braços i cames que s'esqueixaven recíprocament en un deliri d'autoestrangulació».⁵⁷ Amb la pintura vol plasmar la tensió social prèvia abans de l'inici del conflicte; la representa en la brutalitat del personatge, com s'estripa, on les parts del cos es mesclen i perden la seva funcionalitat, el terra amb restes de cossos humans, la tensió i la gesticulació portada a l'extrem. Aquesta pintura, com el seu nom indica, tracta d'una premonició, amb un doble sentit més complex. Dalí en la seva infantesa veia imatges de forma superposada i successiva, com un projector de pel·lícules. Tot el que passava dins seu, alhora era vist pels seus propis ulls. Aquest fet es relaciona amb l'automatisme psíquic -dominant en la primera etapa surrealista de l'artista- i l'activitat paranoica dels darrers mesos. És així com durant la Guerra Civil, Dalí la podia veure com el real, el necessari i l'inevitable del deliri anticipat de l'artista. Ell no veu una premonició sinó que la crea a través de la seva ment. Tots els esdeveniments del conflicte per l'artista són vistos com a projeccions.⁵⁸

El mateix any, a oli sobre llenç pinta *Canibalisme de tardor* (1936) [fig. 21]. Per a aquesta obra torna a utilitzar i a interpretar a un monstre; aquest cop il·lustra dos éssers horrífics sense rostre que s'estan devorant mútuament. Aquests personatges es mutilen clavant-se ganivets i culleres en la pell de l'un i l'altre fins a la destrucció, en la qual pràcticament els cossos són descompostos deixant de ser figuratius. Aquests monstres, tot i destruir-se, s'estan fent una abraçada vinculada a la Guerra Civil. El paisatge de l'escena és empordanès. Dalí a sobre el cos hi insereix una poma, relacionada amb la llegenda de Guillem Tell.⁵⁹ Tant *Construcció tova amb mongetes bullides* com *Canibalisme de tardor* suggereixen una resposta ambivalent a l'esdeveniment polític, tractat com a un fenomen

⁵⁷ Dalí, S. (1981). *Op. cit.*, p. 382.

⁵⁸ Ramírez, J. A. (2002). *Op. cit.*, p. 70.

⁵⁹ Dalí, S. (1936) *Autumnal Cannibalism* (pintura). Tate, Londres.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-autumnal-cannibalism-t01978>

d'història natural, amb instints caníbals, violents i atractius. Denuncia els horrors a través de la naturalesa instintiva de l'esser humà.

El 1938 Dalí abandona la seva estada a Itàlia -en concret Roma-, il·lustrant *Impressions d'Àfrica* (1938), a conseqüència d'una execució a Sicília i barrejant-ho amb records de Catalunya i Àfrica. El 1939, Dalí marxa als Estats Units, concretament a la ciutat de Nova York. Serà una època en què l'artista cerca una temàtica místico-religiosa en l'art, obres emmarcades dins d'una època titulada *època nuclear*. Dalí des de l'estranger crea la seva pròpia atmosfera, mostrant un evident distanciament amb Espanya i cert desinterès amb els artistes del país, reflectit en un distanciament polític i moral.⁶⁰ A finals del mateix any, el 4 de desembre de 1938, la germana de Dalí, Anna Maria Dalí va ser acusada de fals espionatge. Va passar un total de disset dies en diferents presons, on va ser sotmesa a múltiples tortures i violacions. La relació entre germans era distant des que Dalí comença a introduir-se en moviments surrealistes.

Finalment, *El rostre de la guerra* (1940) [fig. 22] es tracta d'una obra produïda quan ja ha acabat la guerra. Dalí, des dels Estats Units il·lustra el clima de terror viscut a la Guerra Civil i del terror per l'imminent esclat de la Segona Guerra Mundial. Presenta una al·legoria de la guerra, la qual ha devastat el seu país entenent-se com una metàfora. Aquesta gran metàfora, Dalí la forma donant èmfasi visual a la calavera -que ocupa la major part del llenç- en la qual insereix petites calaveres als ulls i la boca, creant un infinit visual de calaveres per accentuar la presència absoluta de la mort i de la destrucció infinita. El rostre cadavèric expressa misèria, plor i dolor. Al voltant situa serps com a emblema de la medusa, que petrifica amb la mirada remetent a la mort i el mal.⁶¹

⁶⁰ Dalí, S. (1981). *Op. cit.*, p. 384.

⁶¹ Eaton, A. (2016). *Anti-war Motives of the Surrealists*, p. 4.

4.3 PABLO PICASSO

Pablo Picasso (1881, Màlaga – 1973, Mogins, França) quan tenia catorze anys, juntament amb la seva família es trasllada a Barcelona, residint nou anys a la capital catalana. Un període on comença a descobrir-se a si mateix i a formar el seu caràcter. Desenvolupant, així, un fort lligam amb Catalunya, la seva cultura i la seva gent; identificant-se amb la catalanitat com a esperit propi. Posteriorment, l'artista sojornà dues vegades al petit poble d'Horta de Sant Joan. La primera, convidat pel seu amic Manuel Pallarès, i la segona, acompanyat de la seva parella Fernande Olivier.⁶² Finalment, s'instal·la a París, on desplega la seva carrera artística i personal, tot i que anirà fent visites puntuals a Barcelona. A l'esclat de la guerra, des del seu estudi a París, crearà un seguit d'obres de caràcter polític.

Picasso comença a introduir referències polítiques a la seva obra uns anys abans a l'esclat de la guerra. En concret el 1933, quan Adolf Hitler arriba al poder a Alemanya i comença *L'orador*. Aquesta escultura, -d'estil abstracta i informal- és considerada una al·lusió als dictadors que dominen a la població amb els discursos oratoris. L'escultura s'ha catalogat com a «escultura enciclopèdica», ja que l'artista experimenta a partir de tècniques, textures i materials mixtos que li permeten formar aquestes creacions.⁶³ El 1936, quan esclata la guerra, Picasso des de París assumeix un paper de compromís social i polític en relació directa amb el Govern de la República: «Un componente revulsivo, que iba a desencadenar en su conciencia mecanismos de compromiso social que habían permanecido adormecidos hasta ese momento».⁶⁴ *Somni i mentida de Franco* (1937) [fig. 23] és una les seves primeres pintures amb un missatge clarament polític. Aquesta obra, realitzada amb la tècnica de l'aiguafort sobre coure, inclou divuit vinyetes de caràcter sàtir o grotesc, en les quals Picasso denúncia el bàndol nacional i manifesta el rebuig i consternació davant dels horrors de la guerra.⁶⁵

⁶² La primera estada va ser de l'estiu de 1898 fins al febrer de 1899, mentre que la segona, de maig a agost de 1909.

⁶³ Marko, M., & Guigon, E. (2023). *Op. cit.*

⁶⁴ López, I. R. (2018). Compromiso y solidaridad: Picasso y los artistas españoles del exilio republicano. *Cuadernos republicanos* (98), p. 44.

⁶⁵ López, I. R. (2018). *Op. cit.*, p. 46.

Picasso, com molts altres artistes d'aquesta generació, prendrà l'art com una eina política i ideològica. És així com els horrors de la guerra el portaran a crear un seguit d'obres en llenguatge polític i reivindicatiu. Una de les primeres és *Guernica* (1937), un oli sobre llenç de gran format (349,3 x 776,5 cm) [fig. 24]. La pintura parteix de l'encàrrec del director general de Belles Arts, a petició del Govern de la Segona República Espanyola, per ser exposada al Pavelló Espanyol a l'Exposició Internacional de París de 1937. Picasso no va rebre cap petició iconogràfica o detall en l'elecció del tema; aquest fet va causar que hi hagués una demora en la cerca d'un tema adequat. Picasso escull finalment representar un episodi de la Guerra Civil, exactament el bombardeig a la petita ciutat de Guernica. Juan Larrea li presenta a Picasso el diari francès *L'Humanité*, mostrant-li la devastadora notícia com a proposició de la temàtica del quadre.⁶⁶ Tant els esbossos com la pintura final, no contenen cap al·lusió a fets concrets, sinó que al contrari, crea un discurs genèric contra la barbàrie i el terror de la guerra. Aquesta representació no figurativa ha generat diverses opinions que qüestionen si Picasso havia intentat ocultar la realitat política mitjançant una iconografia no compromesa. O, al contrari, si ho havia fet intencionadament per oposar aquesta realitat amb un manifest sobre la llibertat i l'autodeterminació artística. Així doncs, han sorgit especulacions sobre si la seva visió del món exterior i els horrors de la Guerra Civil no perseguen un objectiu reivindicatiu polític. Actualment, el quadre encara està sotmès aquesta lliure interpretació.

Picasso representa una imatge tràgica i de violència, mitjançant formes dissonants, contorns punxeguts, forts claroscurs, una gamma de color molt reduïda -basada en els blancs, negres i grisos-i un entintat que deixa visibles imprecisions i *pentimenti*.⁶⁷ Aquest llenguatge expressionista, marcat per un estil postcubista i la incorporació d'elements surrealistes, dona lloc a un escenari ombrívol, intensificat per la composició estàtica i simètrica. El llenç, entès com un *tableau vivant*, no segueix una continuïtat visual o una guia narrativa, tot i que a partir de la composició triangular -reminiscent de les escenes tràgiques del barroc espanyol- s'estructura l'escena principal. Els personatges principals es poden distingir en dos grups, el primer format pels tres animals: el toro, el cavall ferit i l'ocell alat. I el segon grup, el format pels éssers humans; on figuren el soldat, el nen i les quatre dones. La primera dona, ubicada a la part superior a la dreta, apareix des d'una petita finestra, que amb el braç estès, sosté una làmpada que il·lumina l'escena. Al costat,

⁶⁶ Fleckner, U. (2023). *Picasso contra la muerte*. Madrid: Ediciones Asimétricas, p. 52.

⁶⁷ Presència de formes o traços anteriors que han estat modificats i coberts.

hi ha ubicada una altra dona amb els braços alçats i el cap alçat, expressa uns sentiments de desesperació. Sota seu n'hi ha una altra, aquesta agenollada amb les cames d'un volum desproporcionat, simbolitzant que està ferida. A l'extrem oposat, a la part esquerra, es troba la darrera dona, una mare cridant de dolor mentre sosté el seu fill mort entre els braços. Pel que fa al soldat, sols queden les restes del seu cap i els braços dispersos per la composició, que amb un dels braços sosté una espasa trencada de la qual hi neix una flor.⁶⁸

Tant en el moment com *a posteriori*, múltiples estudis i crítics han intentat buscar o desglossar els elements compositius com a simbòlics, personificacions o emblemes amb un significat concret. És així com aquesta pintura crea diverses incerteses i argumentacions contradictòries. Una exemplificació d'aquesta complexitat simbòlica és la figura del toro, entesa com un símbol del terror franquista o també, concebuda com a símbol de la resistència espanyola. Les figures es fusionen de tal forma que creen un jeroglífic molt expressiu de l'horror en què el patiment de les víctimes es manifesta sense cap imitació acadèmica convencional ni dels models naturals. L'expressivitat de les formes i els contorns formen un diagrama pictòric de la tristesa, la ira i la desesperació.⁶⁹ Amb aquesta obra, Picasso va voler respondre als successos bèl·lics amb els recursos de l'art, i aportar una imatge vital i constructiva oposada a la de les destruccions de la guerra. Per les consideracions i aversions polítiques en la premsa de l'època, pocs escrits li van dedicar a la pintura, ni a la seva recepció ni a l'acolliment. Sols les poques persones que la van observar i els ínfims articles que es van escriure -la majoria publicats en la premsa republicana- parlen simplement de la seva ubicació en el Pavelló Espanyol i de la decoració artística, descrivint la pintura com a summament inquietant. El públic no l'entenia, solament el contemplaven tot i que se n'adonaven compte que en la pintura hi amagava alguna cosa. L'observador es veu davant d'una composició on el succés i la visualització van separades:

No muchos podrán comprender artísticamente a simple vista el gran cuadro de Picasso [...]. No obstante, no hacía falta que debajo pusiera «Guernica» para entender el sentido de esas muecas, de esas caras que gritan, cuerpos de caballos, criaturas que gimen, de esos cancerberos que escupen. ¿Adónde hemos ido a parar?⁷⁰

⁶⁸ Fleckner, U. (2023). *Op. cit.*, p. 54

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Ibídem, p. 51.

Posteriorment Picasso pintarà una sèrie d'obres entre juliol i octubre de 1937 anomenades com a *Poscrits*, seguint un mateix motiu iconogràfic: la dona plorant. Aquestes obres l'artista les va elaborar inspirant-se físicament en la seva companya, l'artista Dora Maar. Mitjançant la deformació de les proporcions, Picasso desenvolupa aquesta iconografia, exagerant la fesomia dels rostres i buscant la màxima expressivitat a partir del grau de violència que les dones representades suportaven; definides com a «màquines de patir».⁷¹ Les principals emocions que volia transmetre eren les de patiment i dolor, lamentant els augments dels perills a Europa i deixant veure el destructiu resultat de la guerra a Espanya.⁷² Una de les pintures d'aquesta sèrie és *Mare amb nen mort*, retratant una dona amb les dents molt afilades i la llengua punxeguda mentre abraça al seu fill mort. També, *Cap plorant amb mocador* [fig. 25], que retrata una dona eixugant-se les llàgrimes mentre està clamant justícia. Finalment, El 18 de desembre de 1937 conclou la sèrie amb *La suplicant* [fig. 26], commemorant el bombardeig a Lleida del 2 de novembre de 1937, un dels episodis més sagnants. La pintura presenta a una pagesa solitària i atemorida, la qual evoca un crit aterridor. La dona és representada amb una corporalitat violenta i deformada, mostrant una expressivitat a través de la seva gestualitat.

El gener de 1938 a Barcelona mor María Picasso Lopez, la mare de l'artista. Donada la situació bèl·lica va impedir que Picasso pogués assistir a l'enterrament. A més, dos mesos més tard el 16, 17 i 18 de març de 1938 l'aviació italiana i alemanya al servei de Franco bombardeja la ciutat de Barcelona, sucumbint més de mil-tres-centes persones i deixant ferides aproximadament dos-mil. Picasso horroritzat per la devastació i la preocupació de no tenir senyals de supervivència dels familiars, li provocà un estat d'angoixa. El malestar que li genera la situació bèl·lica s'ajunten amb les recents pèrdues, que amb la indignació i tristesa l'artista va assegurar que no tornaria a trepitjar Barcelona fins que no acabés la dictadura franquista. Aquest malestar emergirà en la seva pintura amb la figura animal del gall, la qual és el canal de representació de l'angoixa. Una exemplificació és *Dona amb gall* (1938) [fig. 27], situant a una figura andrògina que subjecta a un gall amb la intenció de degollar-lo. També, durant els pròxims mesos la representació la violència i la mort apareixen en la seva iconografia en resposta a aquestes circumstàncies. Una

⁷¹ Marko, M., & Guigon, E. (2023). *Op. cit.*

⁷² Serrano, L. (2000). *Op. cit.*, p. 264.

d'elles és *Gat atrapant a un ocell* (1939) [fig. 28], situant un gat que de forma diabòlica que pren un ocell amb la boca.

Picasso durant la Guerra Civil, sense abandonar el seu estil elabora un llenguatge expressiu que a partir dels diversos recursos estilístics intenta transmetre diferents sentiments com l'angoixa, la tristesa, la ira. causats per la guerra que mai ha acabat de representar literalment, però que a partir del seu llenguatge propi dona a entendre i a configurar-los:

No he pintado la guerra porque no soy de la clase de pintores que van, como un fotógrafo en busca de tema. Pero no hay duda de que la guerra está presente en los cuadros que hice por aquel entonces. Quizá más tarde los historiadores mostraran como ha variado mi estilo bajo el influjo de la guerra, Yo, lo ignoro.⁷³

L'obra pictòrica de Picasso es va entendre com l'encarnació d'un sentit transformador i revolucionari; lligada a l'estètica innovadora de l'artista. Els crítics van considerar com l'obra o bé el seu estil contribuïa a la causa, amb un contingut lligat a un missatge potencialment revolucionari. L'artista va saber oferir als crítics la figura d'un representant de l'art modern compromès com a persona i per l'estil; com també amb la causa política de l'antifeixisme. «Aquest home i aquest art ens pertanyen» van proclamar les editores de *Mujeres Libres*. Gasch en l'article sobre Picasso⁷⁴, exposava com l'artista va posar el seu art i la seva persona al servei de la lluita, que sostenien per la llibertat. Picasso es convertí en un símbol de resistència contra el feixisme i l'ordre establert.⁷⁵

⁷³ Serrano, L. (2000). *Op. cit.*, p. 264.

⁷⁴ Publicació titulada: Gasch, S. (14 de gener de 1938). Picasso. *Meridià: setmanari de literatura, art i política, tribuna del Front Intel·lectual Antifeixista*, p. 5.

⁷⁵ Mendelson J. (2023) *Miró Picasso*. Barcelona: Fundació Museu Picasso de Barcelona, Fundació Joan Miró, p.170.

5. EL PAVELLÓ ESPANYOL A L'EXPOSICIÓ INTERNACIONAL DE PARÍS DE 1937

El dotze de juliol de 1937, a París, s'inaugurà el Pavelló de la República a l'Exposició Universal d'Arts i Tècniques (Exposition Internationale des Arts et Techniques), situat als jardins del Trocadéro, juntament amb altres pavellons dels països participants. El Pavelló Espanyol va adquirir gran importància pel conjunt arquitectònic i artístic exposat, alhora que pel seu caràcter polític. Actualment, ha esdevingut imprescindible per conèixer el progrés de la cultura espanyola del segle XX i per interpretar la Guerra Civil Espanyola com un conflicte traumàtic.

L'origen del Pavelló es remunta el desembre de 1934, quan el govern francès convida Espanya a participar en l'exposició programada pel 1937. És així, com el Govern de la Segona República accepta la proposta, i posa en marxa la gestió i el seu desenvolupament. Això no obstant, l'esclat de la Guerra Civil el 1936, no sols paralitza el procés, sinó que també altera la conceptualització del Pavelló.⁷⁶ Les primeres intencions del Govern per l'exposició eren exposar el caràcter comercial i industrial de l'estat espanyol, però donada la situació es va canviar l'enfocament segons les necessitats polítiques. En línies generals els seus objectius eren fer saber el món la situació en què es trobava Espanya, definir amb precisió els objectius del govern, i en últim lloc, remarcar la lluita heroica del poble espanyol. És tan accelerada la rapidesa i l'avanç de la situació bèl·lica a Espanya -per les derrotes de l'exèrcit republicà, i l'intervencionisme de les tropes feixistes-, que el govern de la Generalitat de Catalunya i el del País Basc elaboren -amb certa precarietat de mitjans i de temps- un pavelló conjunt, després de refusar la idea de portar a terme pavellons separats. L'art i les manifestacions culturals que van aportar els arquitectes i artistes i que els comissaris van desplegar i desenvolupar per a l'ocasió generà un treball artístic dels més destacables de l'avantguarda del país.⁷⁷ El Pavelló es convertí en un repte per a totes aquelles persones que van col·laborar a tirar endavant el projecte tot i les adversitats del moment. Luis Araquistain, ambaixador del Govern de la República -destituït poc abans de la inauguració- diu: «El «quedar bien» delante del gobierno francés significa mostrar

⁷⁶ Fusi, J. P., & Palafox Gamir, J. (1997). *España, 1808-1996: el desafío de la modernidad*. (Primera edició). Espasa Calpe, p. 254.

⁷⁷ L., Pérez Escolano, Víctor., Lleó Ceñal, Vicente., González Cordon, Antonio., Martín Martín. (1976). *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Editorial Gustavo Gili, p. 27.

una capacidad de controlar la situación; el abandonar la idea de participación de la empresa privada, por su dificultad en esos momentos, sustituyéndola por un programa estatal de carácter cultural; y por tanto integrar el pabellón el esfuerzo bélico general, como instrumento de propaganda».⁷⁸ És així com el Pavelló va donar resposta a la concepció ideològica del paper social i del treball arquitectònic, com també es convertí en un espai de propaganda, d'art i de cultura específic.

El Govern envia a l'arquitecte Luis Lacasa (1899, Ribadesella – 1966, Moscou) a París per a la construcció del Pavelló; més tard, s'uneix al projecte el barceloní Josep Lluís Sert (1902, Barcelona – 1983), un dels arquitectes espanyols més internacionals del moment. Lacasa i Sert van tenir diferències estilístiques entre ells a causa de les seves visions i enfocaments diferents; finalment, és l'estil de Sert el que va prevaldre. D'aquesta manera, Sert es converteix en el responsable de l'arquitectura del Pavelló. La construcció del Pavelló es va estendre durant cinc mesos, finalitzant el 12 de juliol de 1937, data de la seva inauguració. També, la manca de temps i la limitació de materials va fer que adoptessin l'ús d'elements prefabricats i de ràpid muntatge, per així, facilitar la construcció. Sert aspirava a que l'edifici reflectís el moment específic que el poble espanyol estava vivint. El concep com un contenidor buit, pràcticament sense parets, perquè així s'articulés un recorregut lineal i continu dins l'edifici. Sobre una superfície de 1.400 metres quadrats es construeix el Pavelló, que es concep d'una planta baixa, dues altres plantes superiors i un pati interior. Les plantes estaven comunicades per una escala i una rampa lateral, per no dificultar la visió interior. Es fabrica mitjançant una estructura metàl·lica visible, pintada de dos colors: el blanc i el vermell. La primera planta estava bastida amb vidres de gran amplitud, la segona revestida de plaques de fibrociment ondulat de color gris i d'altres materials aïllants com el «celotex» o «sivanite». L'edifici és un exemple de l'arquitectura racionalista i funcional amb l'ús de materials moderns i de la visió i estil de Sert.⁷⁹ Un cop acabada l'Exposició Internacional de París, l'edifici va ser enderrocat.⁸⁰

La distribució interna de l'edifici va ser dissenyada per crear diferents àmbits d'interès i d'exhibició. En la planta baixa, es va optar per presentar una extensa documentació

⁷⁸ L., Pérez Escolano. (1976). *Op. cit.*, p. 28.

⁷⁹ Palau de la Virreina. (1986). *Op. cit.*, p. 37-39.

⁸⁰ En motiu dels Jocs Olímpics de Barcelona de 1992, es va fer una reconstrucció del pavelló a la ciutat.

espanyola que abastava diversos àmbits: gràfics, econòmics, estadístics, sanitaris, i educatius, de la vida i la societat espanyola en aquell moment. Seguidament, el pati interior va ser un espai on es van realitzar gran varietat d'espectacles, com dansa, recitals de poesia i projeccions de pel·lícules. La segona planta va ser dedicada a les arts plàstiques i a l'artesanía, amb una mostra variada de pintures, fotografies, gravats, dissenys, cartells i peces de mobiliari i ceràmica. A més a més, en aquesta planta se li va dedicar una secció específica a la pintura basca i catalana. L'evolució de la guerra va marcar el pas de l'entrada i la sortida de les obres i els continguts exposats al Pavelló.

5.1 OBRES EXPOSADAS AL PAVELLÓ

Dins el recinte, s'hi va organitzar una àmplia exposició de cartells, fotografies, pintures, escultures, proclames i artesanía, de més d'una cinquantena d'artistes espanyols, destacant-se la presència de reconeguts artistes catalans. Les obres eren enviades des d'Espanya, seleccionades pels governs centrals i autonòmics en exposicions i concursos organitzats per obtenir obres destinades al Pavelló. També s'hi van enviar obres a partir de diversos sindicats, o atorgades directament pels mateixos artistes. La falta d'un catàleg, sobre el contingut, avui en dia, impedeix conèixer la totalitat de les obres enviades i el nombre exacte dels artistes seleccionats. Algunes d'aquestes obres van estar exposades algunes setmanes, i a mesura que eren retirades, les emmagatzemaven a un soterrani del Consolat espanyol, amb l'excepció del *Guernica* i el conjunt escultòric ubicat a l'exterior del Pavelló, que romangueren permanents a l'exposició fins a la seva finalització. Ara bé, la gran majoria d'obres quan va acabar l'exposició a mitjan del 1938, van ser retornades a Espanya. No obstant això, durant la guerra, moltes d'aquestes peces van ser extraviades o van anar a col·leccions privades. A mitjans dels anys vuitanta es va saber que moltes de les obres, havien estat conservades de forma oculta al Palau Nacional de Montjuïc. Aquest fons constava d'unes 270 obres, incloent-hi pintures, escultures, dibuixos i gravats de diversos artistes que formaven part del període 1937-39. Moltes d'aquestes obres del fons, de fet, eren obres precedents exposades al Pavelló.⁸¹ A més, la recerca històrica

⁸¹ Moltes de les obres del fons, van ser exposades el 1986 a Barcelona (Palau de la Virreina) i el 1987 a Madrid (Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia).

realitzada per diversos autors com, Francisco Martín el 1983⁸² o Josefina Alix el 1987⁸³ ha contribuït a ampliar la nostra comprensió i el coneixement de diferents obres i artistes.⁸⁴

Les arts plàstiques exposades a dins al Pavelló Espanyol van tenir una presència destacada i un paper molt important. Gràcies al compromís polític amb la República dels nombrosos artistes que hi van presentar les seves obres, es va aconseguir reunir un sol espai peces excepcionals, creant com un manifest cultural, i una fidel síntesi de l'avantguarda artística.⁸⁵ Els diversos artistes que varen participar, van saber trobar i expressar en l'art un sentiment comú d'horror i de tristesa. És així com van materialitzar aquest sentiment a partir de diferents mitjans com la caricatura desmesurada de la realitat, o l'expressió grotesca de figures imaginàries. L'horror, la lletjor de la guerra, la manca d'harmonia o la barbàrie van influir a la forma de pintar i en la conceptualització de l'obra dels artistes. Algunes de les peces exposades són testimonis del realisme plàstic al servei d'una resposta política. Un exemple d'aquest compromís és Horacio Ferrer (Còrdova, 1894 – Madrid, 1978) amb la pintura *Madrid 1937 (Aviones negros)*. La pintura, amb un estil realista-socialista, representa la dramàtica escena de quatre dones fugint amb els seus fills en braços, clamant contra els bombardejos. El llenç és un manifest contra la barbàrie de la guerra, i un crit a la lluita antifeixista, capturant el dolor i la determinació del poble enfront de l'opressió. En la mateixa línia, exposat per primera vegada al Pavelló, va ser el *Guernica* de Picasso. Des del mateix punt de vista, amb un violent expressionisme, la pintura és un crit a les atrocitats comeses per les tropes feixistes. Així, moltes de les obres exposades al Pavelló, com les mencionades, són exemplificacions de la denúncia antifeixista i del compromís amb la justícia i la llibertat. Seguidament, a la segona planta de l'edifici, es van exposar les obres dels artistes més destacats de l'avantguarda internacional. Una de les obres més importants, es va ubicar a la baixada de la segona planta, al replà de la primera paret- Aquesta obra es tracta del ja comentat *Pagès català en rebel·lia* de Joan Miró. Per Miró aquesta obra va suposar un repte, amb un estil abstracte homenatja a diferents peculiaritats i valors del poble català. Ell mateix expressa:

⁸² Estudi titulat: Martín Martín, F. (1983). *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*. Universidad de Sevilla.

⁸³ Estudi titulat: Alix, J., & Centro de Arte Reina Sofía. (1987). *Pabellón español: Exposición Internacional de París, 1937*. Madrid: Ministerio de Cultura.

⁸⁴ Palau de la Virreina. (1986). *Op. cit.*, p. 13.

⁸⁵ Ídem.

«El govern espanyol m'acaba d'encarregar que decori el pavelló espanyol de l'exposició del 1937. Només ens ho han demanat a Picasso i a mi; ell decorarà una paret de 7 metres; la meua en fa 6. Això és una *feinada!*».⁸⁶

Altrament, la no-participació de Dalí en el Pavelló ha estat objecte de qüestió, considerant-lo com un dels artistes més rellevants de l'avantguarda internacional del país. Domènec Escorsa, col·laborador actiu en el Pavelló de la República Espanyola, explica com Dalí va ser expulsat a causa de la seva participació en un festival italià amb diversos intel·lectuals seguidors de Mussolini. A més, va ser rebutjat per protestar pel fet que a Miró i a Picasso se li havien assignat obres i a ell no. Escorsa expressa: «Li vaig dir que jo no sabia com tenia la poca vergonya de presentar-s'hi. [...] Li vam dir que se n'anés amb els feixistes i que no tornés a aparèixer. Se'n va anar plorant, dient pastes».⁸⁷

Davant de la façana principal del Pavelló, s'hi van col·locar un sèrie d'escultures. La primera, la monumental obra d'Alberto Sánchez titulada, *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (1937)⁸⁸ [fig. 29]; actualment perduda. Al seu costat, es trobava *La Montserrat* (1937) [fig. 30], una escultura de Juli González (Barcelona, 1876 – Arcueil, París 1942). L'artista, amb xapa de ferro, dona forma a una pagesa catalana amb el braç dret sostenint una falç -remetent a la lluita obrera-, juntament amb un nen petit al seu costat simbolitzant les víctimes innocents de la Guerra Civil i també del futur de la República Espanyola. L'escultura està influïda pel nacionalisme ruralista, vinculat a la tradició romàntica, a la terra de Catalunya i a la pagesia com a força de la vitalitat per a Juli González, influències que li donen pes a l'escultura. Tanmateix, a l'entrada es va col·locar l'escultura de Picasso, *Cap de dona* (1931), inspirada en la fisonomia de Marie Thérèse Walter, i en el jardí que recorria la façana principal, *La femme au vase* (1933), figura femenina remetent a la tradició ibèrica. Aquest seguit d'escultures completaven el conjunt escultòric del recinte.

En el mateix àmbit escultòric, també va destacar l'obra de l'escultor barceloní Francisco Pérez Mateo (Barcelona, 1903 – Madrid, 1936), un artista reconegut durant la II

⁸⁶ Marko, M., & Guigon, E. (2023). *Op., cit.*

⁸⁷ Palau de la Virreina. (1986). *Op. cit.*, p. 71.

⁸⁸ El 2001, Jorge Ballester va crear una rèplica de 18,7 metres i set tones de pes, ubicada a l'exterior del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia.

República. Les seves peces *Os polar* (1931) i *Banyista* (1935), van ser exposades com a homenatge a l'artista, per mostrar els diferents corrents artístics -abstracció i realisme- i com a commemoració per ser de les primeres víctimes en les files republicanes a l'inici de la Guerra Civil. De la mateixa manera, es va homenatjar Emiliano Barral, que havia mort al front de Madrid, exposant divuit peces de l'escultor. Altrament, a l'exterior de l'edifici s'hi van exposar diversos fotomurals dissenyats per Josep Renau (València, 1907 – Berlín 1982) que presentaven els programes de reforma de la República i els assumptes crucials de la guerra, concebuts com a «cañón de propaganda sobre la causa republicana». Aquests grans plafons fotogràfics al·lusius a la lluita eren canviats cada quinze dies, mostrant una constant rotació d'imatges i informació visual.⁸⁹

A part del Pavelló Espanyol a París, altres llocs durant aquest període també van acollir exposicions amb obres d'Espanya. Una d'aquestes va ser organitzada pel Govern del País Basc i es va ubicar a l'edifici Maisons-Laffite. Paral·lelament, la Generalitat de Catalunya va organitzar una exposició sobre art català dels segles X a XV al Jeu de Paume, la qual posteriorment es va traslladar al castell de Maisons-Laffite, ampliant el seu contingut amb les millors peces del Museu d'Art de Catalunya i d'altres museus catalans. Aquestes exposicions van tenir com a objectiu destacar el ric patrimoni artístic de cada regió.

⁸⁹ Palau de la Virreina. (1986). *Op. cit.*

6. CONCLUSIONS

Per concloure, necessito apuntar que aquest treball m'ha permès resoldre les qüestions que vaig formular en un inici, i alhora comprendre la complexitat del tema escollit. Tal com esmento a la introducció, una de les principals dificultats que vaig trobar en el procés de recerca bibliogràfica, és que la majoria dels estudis publicats ressalten la importància del cartellisme durant aquest moment històric. És per això que, primer de tot, m'agradaria destacar la importància i el valor que van suposar les arts pictòriques en aquest context; van ser un testimoni històric i vital. Aquesta contribució artística va anar acompanyada de transformacions culturals i d'avantguarda, que van permetre desenvolupar una diversitat visual amb múltiples camps temàtics. Avui en dia, les arts emmarcades dins aquest període s'han consolidat com unes de les més importants a nivell historicoartístic de l'avantguarda del país.

Primer de tot, m'agradaria destacar alguns conceptes i introduir les aportacions finals, per així, concloure l'estudi en relació amb el contingut desenvolupat. El pas de la guerra va generar en l'art un ventall de camps temàtics, entre ells la representació del bombardeig i de la maternitat. Aquestes dues eleccions iconogràfiques m'han permès observar la diversitat d'artistes compromesos a representar el que passava al seu voltant i, alhora, contemplar de quina manera ho van tractar. Dins de les múltiples representacions dels bombardejos, destaco la pintura *Després d'un bombardeig* (1937) d'Armando Oliver; a partir d'un estil surrealista presenta en la pintura un bombardeig des d'una perspectiva nova. L'artista no es basa en una tragèdia específica, sinó que agafant la imatge de les víctimes i de les ruïnes, mostra el testimoni de l'horror i la devastació. També, dins el camp temàtic de la maternitat, van desplegar-se múltiples representacions. Des de la figura materna com a símbol de força, combatent, i defensora de la República, fins a la representació de la mare com a figura de patiment, acompanyada del seu fill mort, simbolitzant el dolor i la tragèdia de la guerra.

Respecte a la producció artística de Miró, Dalí i Picasso durant la Guerra Civil podem observar diverses similituds i diferències entre els tres artistes. Joan Miró, davant la indignació i el malestar psicològic que li genera el conflicte, crea una sèrie de pintures políticament compromeses. A partir de la creació de personatges monstruosos, l'ús de contrastos cromàtics, la deformació de les formes i les figures, expressa la seva visió del

conflicte. Paral·lelament, Pablo Picasso, també compromès políticament amb el Govern de la República, va generar un seguit de pintures amb un missatge polític. Igual que Miró, Picasso tampoc va representar la guerra de manera directa, sinó que amb el seu propi estil d'avantguarda va portar al llenç una imatge de l'horror i la devastació, exemplificat en el *Guernica*. A diferència d'ells, Dalí, a l'inici del conflicte, va distanciar-se físicament i psicològicament de la guerra. El pintor figuerenc, destacat per les seves creences polítiques contràries a les republicanes, va expressar la guerra a partir de les seves sensacions, deliris i paranoies. Tant Miró com Picasso van mantenir el seu compromís polític, sense renunciar a les seves llibertats artístiques. Així, en lloc de buscar una representació convencional dels esdeveniments bèl·lics com s'havia fet en la pintura històrica, van integrar aquests contextos històrics a les seves obres pictòriques. Malgrat les diferències polítiques, tots tres coincideixen en elements estilístics i en la incorporació d'un element, la figura monstruosa o diabòlica. La incorporació d'aquest personatge va significar la forma o el canal d'expressió del malestar, les emocions i la catarsi.

Finalment, el Pavelló Espanyol a l'Exposició Internacional de París de 1937 va oferir una mostra de les millors produccions culturals del país. La representació catalana -tant d'obres com d'artistes- va esdevenir excepcional, tant des del punt de vista quantitatiu com qualitatiu. Els diferents artistes que s'hi van poder veure són Joan Miró, pintant in situ en els plafons l'obra *Pagès català en rebel·lia*, Juli González presentant *La Montserrat* o Josep Llorens i Artigas amb la mostra d'artesanía; tots ells van contribuir a generar un discurs excepcional i un interès pel desenvolupament de les avantguardes artístiques.

Com s'ha esmentat al llarg del treball, les circumstàncies vitals durant la guerra van ser extremadament complexes, i la producció artística es va veure alterada pel conflicte bèl·lic, polític i social espanyol. Les conseqüències de la tragèdia, juntament amb els sentiments recurrents que emergien entre els ciutadans com la por, la incertesa o la ira, van desplegar-se i ocupar un espai en l'obra dels artistes. La necessitat d'expressar aquest malestar va ser un dels factors que va portar a molts dels artistes a la mobilització en les arts. El treball «Art i Guerra. La representació de la Guerra Civil Espanyola a través dels artistes catalans» ha significat un descobriment i un compromís amb la comprensió del paper de l'art en un dels moments històrics més importants del país, i alhora una oportunitat per continuar donant veu a la memòria històrica i artística.

Aquest últim paràgraf marca la conclusió d'aquest treball, i al mateix temps, el punt final al grau. Vull destacar com aquesta ha sigut la meva aportació i aproximació a un tema que per descomptat, dona per a moltes més pàgines, altres qüestions i altres perspectives. També, vull compartir com aquest treball m'ha despertat més curiositat per continuar investigant, estudiant i cercant noves maneres de tractar i reinterpretar l'art. En aquest sentit, veig aquest treball no com una conclusió, sinó com a un punt d'inici per continuar investigant i creixent.

7. BIBLIOGRAFIA

Art i Guerra Civil [exposició]. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Art contra la guerra: entorn del Pavelló Espanyol a l'Exposició Internacional de París de 1937: Palau de la Virreina, novembre-desembre 1986. (1986). Ajuntament de Barcelona.

Balsach, M.-Josep. (2007). *Joan Miró: cosmogonies d'un món originari (1918-1939)*. Galàxia Gutenberg.

Boix, A. P. (11 de novembre de 2010). *Joan Miró: El compromiso de un artista, 1968-1983*. [Tesi Doctoral, Universitat de les Illes Balears]. Tesis Doctorals en Xarxa. <http://hdl.handle.net/10803/9407>

Bozal, V., Llorens, T., Paramio, L., Pérez Escolano, V., Lleó Ceñal, V., González Cordón, A., Martín Martín, F., Julián, I., Bozal, V., Llorens, T., Marchán Fiz, S., & Solà-Morales, I. de. (1976). España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976. Editorial Gustavo Gili.

Casas, P. M. (25 d'octubre de 2021). El bombardeig. *Amics del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. <https://www.amicsmuseunacional.org/ca/obra-de-la-setmana-255/>

Catalunya Bombardejada. 75è aniversari dels bombardeigs de la població civil i a les infraestructures catalanes. (2014). Consultat el maig / 2024 a Memorial Democràtic: https://memoria.gencat.cat/web/.content/00_exposicions/exposicions_enlinia/catalunya_bombardejada/expo_cat_bomb_cat_web.pdf

Cirici, A., & Gimeno Riu, M. (1970). *Miró en su obra*. Labor.

Dalí, S. (1981). *La vida secreta de Salvador Dalí*. DASA.

Eaton, A. (2016). *Anti-war Motives of the Surrealists*.

'*El segador*', de Joan Miró, torna al Pavelló de la República. (18 de febrer de 2018). Consultat el desembre / 2023 a Universitat de Barcelona. <https://web.ub.edu/web/actualitat/w/el-segador-de-joan-miro-torna-al-pavello-de-la-republica>

Escudero Gruber, I., & Lomba Serrano, C. (2022) Las artes plásticas durante la guerra civil española. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* (37), 490-593.

- Fleckner, U. (2023). *Picasso contra la muerte*. Ediciones Asimétricas.
- Fusi, J. P., & Palafox Gamir, J. (1997). *España, 1808-1996: el desafío de la modernidad*. (Primera edición). Espasa Calpe.
- Garbayo-Maeztu, M. (2018). Maternidad, arte y precariedad: estrategias desde la vulnerabilidad: Maternity, art and precarity: strategies from vulnerability. *Arte y Políticas de Identidad*, 19, 67–82.
<https://doi.org/10.6018/reapi.359781>
- Garbayo-Maeztu, M. (2021). Mujeres que cargan: las artistas y las imágenes de maternidad en la Guerra Civil española. *Re-visiones* (Madrid), 11.
- López, I. R. (2018). Compromiso y solidaridad: Picasso y los artistas españoles del exilio republicano. *Cuadernos republicanos* (98), 43-72.
- Marko, D., & Gale, M. (Ed.). (2011). *Joan Miró. L'escala de l'evasió*. Fundació Joan Miró.
- Marko, M., & Guigon, E. (2023). *Miró Picasso* [exposició]. Fundació Museu Picasso de Barcelona, octubre 2023-febrer 2024.
- Martín Martín, F. (1983). *El pabellón español en la Exposición Universal de Paris en 1937*. Universidad de Sevilla.
- Martínez, N. Á. (1985). Las artes plásticas durante la guerra española. *Cuenta y razón* (21), 231-242.
https://cuentayrazon.es/archivo/Num021_017.pdf
- Mendelson, J. (2023) *Miró Picasso*. Barcelona: Fundació Museu Picasso de Barcelona, Fundació Joan Miró.
- Moreno, R. P. (2018). Pájaros negros: el arte y la propaganda republicana bajo las bombas. *Cuadernos republicanos* (98), 73-91.
http://www.ciere.org/files/files/Art_5_%2098_compressed.pdf
- Parcerisas, P. (1993). Joan Miró et l'aventure pour l'art moderne. 34 (Francès-Català).
- Ramírez, J. A. (2002). *Dalí: lo crudo y lo podrido*. Antonio Machado Libros.
- Serrano, L. A. (2000). La Guerra Civil española como catalizador del pensamiento político de Picasso, Miró y Dalí. *Anales de Historia Del Arte*, 10, 283-310.

Teixidor, F. L. (1998). Algunas características de las violencias durante la Guerra Civil de 1936. Vasconia. *Cuadernos de Historia-Geografía* (26), 251-257.

7.1 BIBLIOGRAFIA ARTÍSTICA

Campañà, A. (1937). *Sense títol (Refugiats de Màlaga a l'estadi de Montjuïc)* (fotografia). Arxiu Campañà.

https://www.museunacional.cat/sites/default/files/images/field_exhibition_images/campa_na_alta_140.jpg

Centelles, A. (1937). *Mare i fill després del bombardeig de Lleida* (fotografia). Centro Documental de la Memoria Histórica. Archivo fotográfico histórico de Agustí Centelles i Ossó.

Clavé, A. (1937) *Sense títol (Deu dibuixos de la guerra)* (dibuix).

<https://www.antoni-clave.org/app/uploads/2017/10/cat-rais-p.-51-1.pdf>

Climent, E. (1937). *Bombardeig* (pintura). Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

<https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/el-bombardeig/enric-climent/145157-000>

Climent, E. (1937). *Quatre avions bombardejant* (dibuix). Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

<https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/quatre-avions-bombardejant/enric-climent/145333-d>

Dalí, S. (1933). *L'enigma de Guillem Tell* (pintura). Moderna Museet, Estocolm.

<https://www.salvador-dali.org/ca/obra/cataleg-raonat-pintures/obra/133/l-enigma-de-guillem-tell>

Dalí, S. (1936). *Autumnal Cannibalism* (pintura). Tate, Londres.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-autumnal-cannibalism-t01978>

Dalí, S. (1936). *Canibalisme de tardor* (pintura). Tate, Londres.

<https://www.salvador-dali.org/ca/obra/cataleg-raonat-pintures/obra/447/canibalisme-de-tardor>

Dalí, S. (1936). *Construcció tova amb mongetes bullides (Premonició de la Guerra Civil)* (pintura). Philadelphia Museum of Art, Filadèlfia. Col·lecció Louise and Walter Arensberg.

<https://www.salvador-dali.org/ca/obra/cataleg-raonat-pintures/obra/446/construccio-tova-amb-albercocs-bullits>

Dalí, S. (1940) *El rostre de la guerra* (pintura). Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

<https://www.salvador-dali.org/ca/obra/cataleg-raonat-pintures/obra/499/el-rostre-de-la-guerra>

Fenosa, A. (1938). *Lleida* (escultura) Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

<https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/lleida/apelles-fenosa/200202-000>

Ferrer, H. (1937). *Madrid 1937 (Aviones negros)* (pintura). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/madrid-1937-aviones-negros>

García-Alegría, F. (1937). *Mare davant del seu fill mort* (pintura) Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

<https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/mare-davant-del-seu-fill-mort/fernando-garcia-alegria/145164-000>

González, J. (1937). *La Montserrat* (escultura).

<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/12897826?nm>

Horacio Ferrer, *Madrid 1937 (Aviones negros)* (pintura). 148 x 129 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/madrid-1937-aviones-negros>

Miró, J. (1934). *Peinture (Escargot femme fleur étoile)* (pintura). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/peinture-escargot-femme-fleur-etoile-pintura-caracol-mujer-flor-estrella>

Miró, J. (1935). *Homme et femme devant un tas d'excréments* (pintura). Fundació Joan Miró, Barcelona.

<https://www.fmirobcn.org/es/coleccion/catalogo-obras/5400/p-hombre-y-mujer-frente-a-un-monton-de-excrementos-p>

Miró, J. (1937). *Aidez l'Espagne* (estergit). Museum of The Modern Art, Nova York.

<https://www.moma.org/collection/works/72236>

Miró, J. (1937). *Natura morta del sabatot* (pintura). Museum of The Modern Art, Nova York.

<https://www.moma.org/collection/works/80555>

Miró, J. (1938). *Femme en révolte* (pintura). Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, París.

<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/coj5ME>

- Miró, J. (1938). *Sense títol* (pintura). Col·lecció JHL, Nova York.
- Miró, J. (1938). *Sèrie negra i vermella* (aiguafort sobre paper). Col·lecció privada, Palma de Mallorca.
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/serie-noire-et-rouge-serie-negro-rojo-2>
- Miró, J. (1939). *L'escala de l'evasió* (pintura). Col·lecció privada, Chicago.
- Oliver, A. (1937). *Després d'un bombardeig* (pintura). Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
<https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/desprs-dun-bombardeig/amado-oliver/145371-d>
- Pascual-Ayllón, F. (1937). *Bombardeig de Guernica* (Linogravat sobre paper). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/bombardeo-guernica>
- Pelegrín, S. (1937). *Bomba de Tetuán (Madrid)* (pintura). Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/bomba-en-tetuan-madrid/santiago-pelegrin/145193-000>
- Picasso, P. (1937). *Cap plorant amb mocador* (pintura). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/cabeza-mujer-llorando-panuelo-i-postscripto-guernica>
- Picasso, P. (1937). (pintura). The Baltimore Museum of Art, Baltimore.
- Picasso, P. (1937). *Guernica* (pintura). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>
- Picasso, P. (1937). *La suplicant* (pintura). Musée National Picasso-París, París.
<https://www.museopicassoparis.fr/sites/default/files/2020-02/16-524564---v2.jpg>
- Picasso, P. (1937). *Somni i mentida de Franco* (Aiguatinta al sucre i aiguafort sobre coure). Museu Picasso, Barcelona.
<https://museupicassobcn.cat/colleccio/obra-dart/somni-i-mentida-de-franco-planxa-i-0>
- Picasso, P. (1939). *Gat atrapat a un ocell* (pintura). Col·lecció privada.
- Sánchez A. (1937). *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (escultura).

<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/12897313>

8. ANNEXOS



[FIGURA 1] Fernando Pascual Ayllón, *Bombardeig de Guernica* (1937). 39 x 97,5 cm / Per peça: 39 cm x 32,5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. N° de registre: AD07339.



[FIGURA 2] Enric Climent, *Quatre avions bombardejant* (1937). 74,5 x 104,5 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. N° de registre: 145333-D.



[FIGURA 3] Enric Climent, *Bombardeig* (1937). 156 x 199,5 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. N° de registre: 145157-000.



[FIGURA 4] Armando Oliver, *Després d'un bombardeig* (1937). 25 x 33 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. N° de registre: 145371-D.



[FIGURA 5] Santiago Pelegrín, *Bomba de Tetuán (Madrid)* (1937). 124 x 103 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. N° de registre: 145193-000.



[FIGURA 6] Apel·les Fenosa, *Lleida* (1938). 43,5 x 43,5 x 40,5 cm. Museu Nacional
d'Art de Catalunya, Barcelona. N° de registre: 200202-000.



[FIGURA 7] Horacio Ferrer, *Madrid 1937 (Aviones negros)* (1937). 148 x 129 cm.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. N° de registre: DE01147.



[FIGURA 8] Antoni Clavé, *Sense títol (Deu dibuixos de la guerra)* (1937).
28,3×21,9cm.



[FIGURA 9] Fernando García Alegria, *Mare davant del seu fill mort* (1937). 53 x 64,5 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. N° de registre: 145164-000.



[FIGURA 10] Antoni Campaña, *Sense títol (Refugiats de Màlaga a l'estadi de Montjuïc)* (febrer de 1937). Arxiu Campaña.



[FIGURA 11] Agustí Centelles, *Mare i fill després del bombardeig de Lleida*.
©España. Ministerio de Cultura y Deporte. Centro Documental de la Memoria
Histórica. Archivo fotográfico histórico de Agustí Centelles i Ossó, CENTELLES,
2812.



[FIGURA 12] Joan Miró, *Peinture (Escargot femme fleur étoile)* (1934). Museo
Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. N° de registre: DE00117.



[FIGURA 13] Joan Miró, *Homme et femme devant un tas d'excréments* (1935). 23 x 32 cm. Fundació Joan Miró. N° de registre: FJM 4676.



[FIGURA 14] Joan Miró, *Aidez l'Espagne* (1937), 31 x 24,3 cm. Museum of The Modern Art, Nova York. N° de registre: 634.1949.



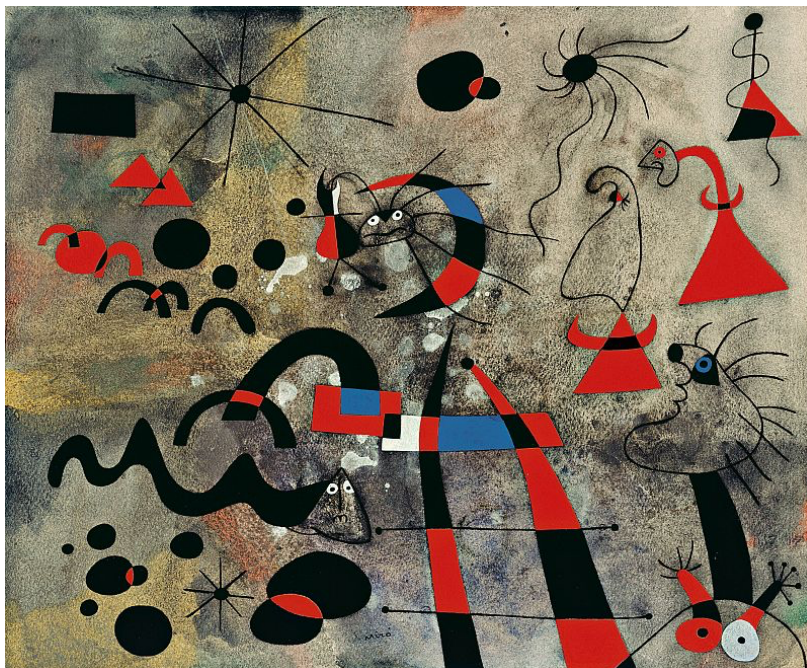
[FIGURA 15] Joan Miró, *Natura morta del sabatot* (1937). 81,3 x 116,8 cm. Museum of The Modern Art, Nova York. N° de registre: 1094.1969.



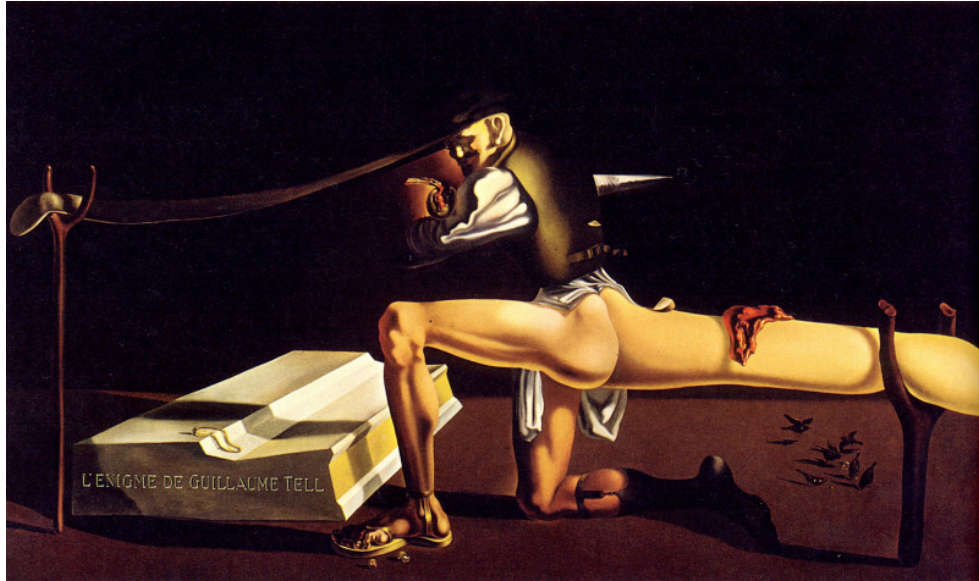
[FIGURA 16] Joan Miró, *Femme en révolte* (1938). 57,4 x 74,3 cm. Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, Paris. N° de registre: AM 1984-311.



[FIGURA 17] Joan Miró, *Sèrie negra i vermella* (1938). Imatge: 16,5 x 26 cm / Suport: 33 x 45,5 cm. Col·lecció privada, Palma de Mallorca. N° de registre: DO03417.



[FIGURA 18] Joan Miró, *L'escala de l'evasió* (1939). Col·lecció privada, Chicago.



[FIGURA 19] Salvador Dalí, *L'enigma de Guillem Tell* (1933), 201.3 x 346.5 cm.
Moderna Museet, Estocolm.



[FIGURA 20] Salvador Dalí, *Construcció tova amb mongetes bullides (Premonició de la Guerra Civil)* (1936), 100 x 99,9 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadèlfia.
Col·lecció Louise and Walter Arensberg. N° de registre: 1950-134-41



[FIGURA 21] Salvador Dalí, *Canibalisme de tardor* (1936). 65.07 x 65.07 cm. Tate, Londres. N° de registre: T01978.



[FIGURA 22] Salvador Dalí, *El rostre de la guerra* (1940). 64 x 79 cm. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. N° de registre: 2766 (MK).



[FIGURA 23] Pablo Picasso, *Somni i mentida de Franco* (1937). 31 x 42 cm. Museu Picasso, Barcelona. N° de registre: MPB 115.003.2.



[FIGURA 24] Pablo Picasso, *Guernica* (1937). 349,3 x 776,6 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. N° de registre: DE00050.



[FIGURA 25] Pablo Picasso, *Cap plorant amb mocador* (1937). 92 x 73 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. N° de registre: DE00101.



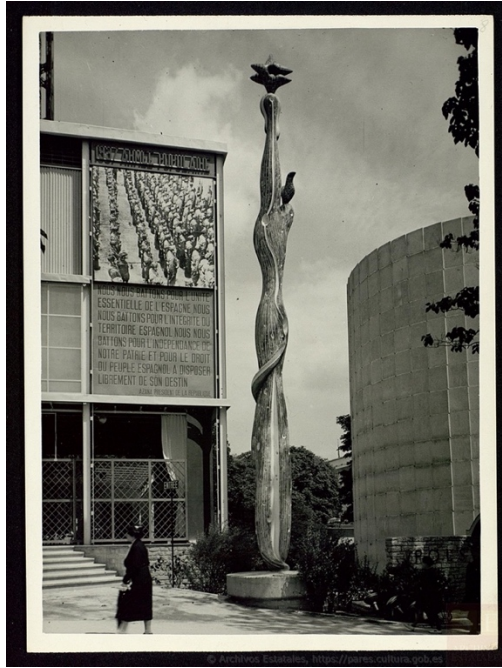
[FIGURA 26] Pablo Picasso, *La suplicant* (1937) 24 x 18 cm. Musée National Picasso-Paris, Paris. N° de registre: MP168.



[FIGURA 27] Pablo Picasso, *Dona amb gall* (1938). 130 x 97 cm. Museum of Modern Art, Nova York.



[FIGURA 28] Pablo Picasso, *Gat atrapant a un ocell* (1939). 96,5 x 128,9 cm. Col·lecció privada.



[FIGURA 29] Alberto Sánchez, *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*. ©España. Ministerio de Cultura y Deporte. Centro Documental de la Memoria Histórica. PS-FOTOGRAFÍAS,42,11 / Roness-Ruan.



[FIGURA 30] Juli González, *La Montserrat*.
©España. Ministerio de Cultura y Deporte. Centro Documental de la Memoria Histórica. PS-FOTOGRAFÍAS,42,13 / Roness-Ruan.