

g+c revista de gestión y cultura

C/ San Matías, 24 - 3ºA

18009, Granada

Tel. 657853894

FAX: 958 223 956

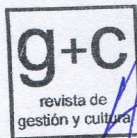
4 de agosto de 2011

Abraham Martínez Soriano, en concepto de Administrador de Área de Trabajo S.L., sociedad editora de g+c revista de gestión y cultura, con C.I.F. B-18.483.354 y domicilio en Granada, C/ San Matías, 24 y código postal 18009.

CERTIFICA QUE:

- La revista G+C, editada en Granada por AREA DE TRABAJO SL desde el año 2009, dispone de un comité científico a nivel internacional, del que forma parte la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI).
- Publica un porcentaje elevado de artículos cuyos autores no mantienen vinculación directa con la revista a través del consejo de redacción o de la institución editora.
- Tiene una periodicidad bimestral, editando 6 números al año.
- La publicación contiene, además de artículos de difusión, artículos de investigación.
- Se publica en castellano y tiene lectores en todos los países de habla hispana del mundo.
- Es miembro de la Asociación de Revistas Culturales de España (ARCE) desde el año 2010.

Y para que así conste, expido y firmo el presente certificado



Área de Trabajo S.L.
Cuesta del Chapiz, 58-58
pta. 13 18010, Granada
info@gestionycultura.com
www.gestionycultura.com
CIF: B18901728

Abraham Martínez

Director

g+c revista de gestión y cultura.

abraham@gestionycultura.com

Tel. 657 85 38 94

FAX. 958 22 39 56

g+c

revista internacional
de gestión y cultura
contemporánea

edita: Área de Trabajo, S.L.
Cuesta del Chapiz, 56- 58 pta. 13
18010, Granada
www.gestionycultura.com

editores: Eloísa del Alisal y Abraham Martínez

consejo asesor: Carlos Alberdi, Fátima Anllo, Chus Cantero, Lurdes Fernández, Ferrán Mascarell, Eduard Miralles, Augusto Paramio, Jesús Prieto, Luís Suñén.

dirección: Abraham Martínez

redactor jefe: Natalia Rodríguez

director artístico: Manuel Serra

coordinación de contenidos editoriales jurídicos: Leire Leguina.

redacción: Cristina Díaz, Toni Calderón, Cristina Fernández, Isabel Tejada, Toni Anguiano, Eduardo Contreras.
redaccion@gestionycultura.com

colaboran en el n.º 0: Carlos Alberdi, Fátima Anllo, Javier Anós, Nekane Aramburu, Fernando Bondía, Juana Escudero, Oriol Fontdevila, Marta García León, Almudena Gómiz, Rubén Gutiérrez, Elisa Hernando, Alfons Martinell, Jorge Luís Marzo, Ana Matilla, Jesús Prieto, Isabel Ramos, Montse Romani.

suscripciones: Luís Ferrer.
suscripciones@gestionycultura.com

publicidad: Ignacio Pedraza
publicidad@gestionycultura.com

maquetación: Alejandro Asorlín

contabilidad: Jorge Candela

artistas que colaboran en el no cero: Andrea Algueró, Francisco Huertas, Colectivo Notocarelgenero, Mau Monleón, Jorge López, Ima Picó, Laura Vallés.

imprime: Copartgraf.

ISSN: 1889-5190

Depósito Legal: GRI946-2009

© 2009

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación sin el permiso escrito del editor.

Esta publicación no se hace responsable de las opiniones vertidas en ella por sus colaboradores.



5 **Editorial.**

6 **Opinión.** Carlos Alberdi.

8 **Opinión.** Jorge Luís Marzo.

10 **Tema Central.** El futuro de los centros culturales.

11 **No hay lugar.** Por Nekane Aramburu.

14 **Los Centros del futuro.** Por Cristina Díaz.

24 **Entrevista a Rosina Gómez Baeza.**

28 **La idea de Centro Cultural. Evolución de un concepto.** Por Ana Matilla.

32 **Economía de la cultura.** La crisis.

32 **Opinión.** Alfons Martinell.

34 **Arte: mercado, pasión y especulación.** Por Elisa Hernando.

38 **Entre la euforia y el miedo.** Las artes en vivo en el contexto de crisis económica. Por Rubén Gutiérrez.

45 **Primera propuesta para una modesta rebelión. Los municipios ante la crisis.** Por Juana Escudero.

48 **Señales.** Por Natalia Rodríguez.

50 **Distintas maneras de contar.** Por Toni Calderón.

52 **Opinión.** Fátima Anllo.

54 **Guernica re-expuesto (1937-2009).** Por Isabel Tejada.

61 **El consejo de las artes en Cataluña: notas a pie de página.** Por Montse Romani.

64 **Las nuevas tecnologías en la gestión de las artes escénicas.** Por Javier Anós y Juan Alberto Palacín.

66 **Derecho para la cultura.**

66 **¿Cultura o negocio?.** Por Almudena Gómiz.

68 **El cine está en crisis.** Por Marta García León.

70 **¿Un cuerpo de funcionarios de gestión cultural?.** Por Jesús Prieto.

73 **Institucionalidad de apoyo y promoción de la cultura en América Latina.** Por Isabel Ramos.

77 **Cuadros para una exposición.** Por Fernando Bondía.

80 **Actualidad legal de la cultura.**

82 **Breves y muy breves.** Noticias de España.

89 **Breves y muy breves.** Noticias Internacionales.

94 **Nombramientos.**

97 **Manual del gestor.**

98 **Publicaciones.**

101 **Convocatorias abiertas.**

103 **Agenda.**

105 **Directorio del gestor cultural.**

sumario



Gustavo Catalán Deus.
Montaje del Guernica en
el Casón del Buen Retiro.



Gustavo Catalán Deus.
Montaje del Guernica en
el Casón del Buen Retiro.

Guernica

re-expuesto

(1937-2009)

por Isabel Tejada

Guernica de Pablo Picasso es conocido no sólo por sus valores formales y su papel en la historia del arte contemporáneo, sino también por el discurso antifascista que representó en una época de especial significación política: los años 30 y 40 del siglo XX. Desde su primera presentación en el Pabellón Español de la Exposición Universal parisina de 1937 el cuadro ha ido ganando presencia mítica convirtiéndose en un símbolo político con gran peso en el imaginario colectivo.

En este artículo pretendo poner en evidencia cómo en su primera exposición en el pabellón de Sert y Lacasa durante la Guerra Civil española, tanto el contexto histórico como los sistemas de presentación resaltaron sus reivindicaciones políticas. Cómo, durante su estancia desde finales de los años 30 hasta los años 80 del siglo XX en el MoMA de Nueva York, así como en las itinerancias que la obra experimentó en esas décadas, la obra perdió progresivamente sus cargas políticas específicas pasando a ocupar un puesto de privilegio en la historia del arte. Y finalmente cómo, tras su llegada a España, la obra ha sufrido un proceso durante el cual ha pasado de convertirse en un símbolo de legitimación democrática a, de nuevo, una obra clave de la historia del arte. Esta situación se ha puesto de relieve en el último año, tras la llegada a la dirección del Reina Sofía, casa que alberga la obra, de Manuel Borja-Villel, profesional que, sin perder de vista el papel de *Guernica* en la producción de Pablo Picasso, ha iniciado una estrategia de re-contextualización política del mural a partir de su re-significación histórica. Un proceso que no ha hecho más que empezar a la espera de planteamientos de mayor riesgo conceptual y político.

Guernica de Pablo Picasso es conocido no sólo por sus valores formales y su papel en la historia del arte contemporáneo, sino también por el discurso antifascista que representó en una época de especial significación política: los años 30 y 40 del siglo XX. Desde su primera presentación en el Pabellón Español de la Exposición Universal parisina de 1937 el cuadro ha ido ganando presencia mítica convirtiéndose en un símbolo político con gran peso en el imaginario colectivo.

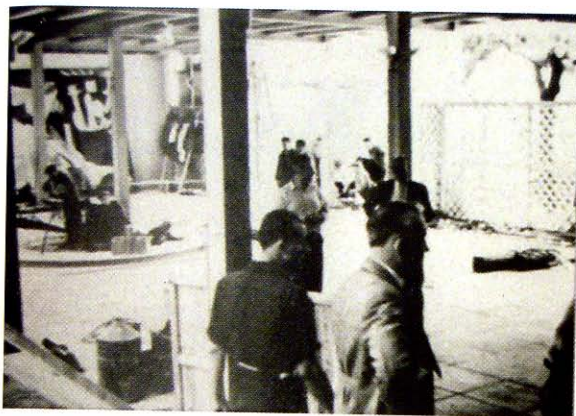
En este artículo pretendo poner en evidencia cómo en su primera exposición en el pabellón de Sert y Lacasa durante la Guerra Civil española, tanto el contexto histórico como los sistemas de presentación resaltaron sus reivindicaciones políticas. Cómo, durante su estancia desde finales de los años 30 hasta los años 80 del siglo XX en el MoMA de Nueva York, así como en las itinerancias que la obra experimentó en esas décadas, la obra perdió progresivamente sus cargas políticas específicas pasando a ocupar un puesto de privilegio en la historia del arte. Y finalmente cómo, tras su llegada a España, la obra ha sufrido un proceso durante el cual ha pasado de convertirse en un símbolo de legitimación democrática a, de nuevo, una obra clave de la historia del arte. Esta situación se ha puesto de relieve en el último año, tras la llegada a la dirección del Reina Sofía, casa que alberga la obra, de Manuel Borja-Villel, profesional que, sin perder de vista el papel de *Guernica* en la producción de Pablo Picasso, ha iniciado una estrategia de re-contextualización política del mural a partir de su re-significación histórica. Un proceso que no ha hecho más que empezar a la espera de planteamientos de mayor riesgo conceptual y político.

Cuando en 1936 se produce el golpe de estado con el que se inicia la Guerra Civil, el proyecto para el pabellón de España en la Exposición Universal parisina se basaba en dar a conocer las excelencias turísticas y gastronómicas de nuestro país. La contienda trastocó estos planes diseñándose un pabellón con fines propagandísticos que reivindicara la legitimidad democrática de la República Española en un intento de visibilizar la situación crítica de nuestro país para conseguir alianzas y apoyos. Se definió un programa ideológico e iconográfico en el que las distintas obras y discursos del pabellón se aunaban en un continuum arquitectónico, artístico y político, una estrategia común en la vanguardia izquierdista de esos años. Las piezas de Alberto Sánchez, Julio González y del propio Picasso recibían al espectador a la

entrada de un oblongo pabellón de arquitectura internacional, que contrastaba con el mastodóntico edificio alemán de estética nacional socialista erigido a su lado.

Guernica, situado a la entrada del pabellón español, recibía al espectador lateralmente dando pie a una experiencia de recorrido que se iniciaba por su derecha. Como es de sobra conocido, denunciaba el bombardeo por parte de las fuerzas aéreas alemanas de la población de Gernika, acusación subrayada por la fuente de mercurio de Calder —que ponía en evidencia los intereses estratégicos alemanes en las minas de Almadén—. Remataba la planta baja una vitrina con obras y fotografías de Federico García Lorca, recientemente asesinado por su doble condición de hombre de izquierdas y homosexual, y que ya era uno de los más claros valores internacionales de la literatura española. Subiendo las escaleras el espectador se encontraba con el *Pagès català en rebel·lió* de Joan Miró y en la primera planta loza popular junto a un programa de fotomontajes de Josep Renau en el que se defendían los logros que la Segunda República en materia de educación, sanidad, derechos civiles, el respeto a las diferencias nacionales dentro del estado español, etc. La última planta reunía la obra de destacados creadores antifascistas.

Al finalizar la exposición una parte de las obras regresó a España, otras se perdieron, mientras que *Guernica* inicia un peregrinar de más de cuatro décadas siendo re-expuesto en más de 30 ocasiones. Uno de los primeros lugares en los que recalca es Londres, en concreto las New Burlington Galleries, espacio habitual de la vanguardia británica donde *Guernica*, pese a que seguía representando el papel reivindicativo y republicano del que hizo gala en París, razón fundamental por la que se encontraba en Gran Bretaña junto a la cuestación económica para la causa, presenta un discurso distinto. En Londres ya no participa en un grito colectivo anti-fascista. No viaja a Londres ninguna de las otras obras expuestas en el pabellón de Lacasa y Sert. Se trata de una exposición individual en la que *Guernica* está acompañado por los bocetos y obras que Picasso realizó contemporáneamente al cuadro, así como por la serie de grabados *Sueño* y *mentira de Franco*. A la reivindicación política se suma, de la mano del historiador Roland Penrose, un paso más en la construcción del mito del genio: pone de relevancia la ingente producción que Picasso es capaz de realizar en unos meses así como sus aportaciones lingüísticas.



Arriba a la izquierda. Fotografía del montaje del pabellón español de 1937 publicada en Cahiers d'Art.

Arriba a la derecha. Guernica en Londres en 1937. Imagen publicada por Cahiers d'Art.

Abajo. Guernica en su instalación en el MoMA en 1947 junto a Muchacha mirándose al espejo y Señoritas de Avignon.





A finales de la década, *Guernica* viajó a EEUU junto a las obras que lo habían acompañado en Londres con la intención de recabar fondos para los refugiados republicanos. El mural itineró en diversas exposiciones por Estados Unidos, en una de las cuales, en el Museo de Arte de San Francisco en 1939, se mostró junto a *Sueño y mentira de Franco* y a obras de Goya, Daumier, Dix, Grosz, Orozco y otros, en una exposición antibelicista. A finales de ese año recaló en el MoMA para formar parte de la retrospectiva *Picasso: Forty Years of his Art*. Con algunas excepciones, en el MoMA se fijarían sus fórmulas de presentación durante los cuarenta años siguientes. Así, y por decisión de su director, Alfred H. Barr, *Guernica* se presentaría en la segunda planta del museo al final de una larga sala de planta longitudinal enmarcado por *Muchacha ante el espejo* y por *Las señoritas de Avignon*. Como ha planteado Gijs Van Hensbergen, autor de una monografía sobre el cuadro, en estas presentaciones los espectadores tenían ocasión de contemplarlo “libre de las distracciones del pabellón

español, con el tintineo y el chapoteo de las ondulantes lágrimas del mercurio de Calder, la emotiva fotografía de García Lorca y los ruidos del bar” y “centrar más su atención en *Guernica*”. Es decir, centrar su atención en la pintura.

Durante la Segunda Guerra Mundial, *Guernica* era todavía una obra antifascista y antibelicista. Sin embargo, a partir de 1945 las exposiciones lo fueron presentando ya no como un símbolo, sino como un cuadro. Tanto en Estados Unidos como en Europa, donde la pintura participaría en numerosas exposiciones, perdió sus connotaciones políticas acercándose a una presentación formalista que arropaba el mural con otras obras de Picasso y, en numerosas ocasiones, se seguía el montaje de las Burlington Galleries de Londres, acompañándolo por los dibujos y cuadros realizados en paralelo, lo que subrayaba la construcción de Picasso como artista proteico y genial.

Página anterior: Guernica a su llegada a Madrid. Casón del Buen Retiro. Imagen cortesía del Museo del Prado.

Este formalismo expositivo se vio acentuado por la persecución mcarthista en de la década de los años 50 de todo cuanto oliera a izquierdismo. En este sentido, el MoMA, como ha indicado Van Hensbergen, eliminó del texto explicativo junto al mural las referencias a Franco o a la Guerra Civil española en lo que este autor considera “un primer paso hacia la universalidad”, un paso que conllevaba un poderoso proceso intencionado de descontextualización. Como argumentó en este sentido Meyer Shapiro, “albergando el *Guernica*, el MoMA no censura el crimen de Gernika más de lo que el Metropolitan protesta contra la crucifixión de Cristo por albergar un cuadro sobre el tema”. Aunque el MoMA estaba presionado para diseñar una presentación a-histórica y descontextualizada, en realidad se trataba de una práctica común en las presentaciones de Alfred Barr, historiador de profundas convicciones formalistas. Un ejemplo ilustrativo se produce cuando en su exposición *Cubism and Abstract Art* (1936) eliminó las referencias históricas a las restricciones impuestas hacia estos lenguajes artísticos por los regímenes totalitarios alemán y soviético.

Las connotaciones políticas de *Guernica* resurgían en su primera presentación en España en 1981. En el politizado contexto histórico y social español tras la muerte de Franco en 1975 recuperó automáticamente el papel histórico que se había visto diluido por las estrategias descontextualizadoras y formalistas del MoMA. En España *Guernica* no era sólo un cuadro, era un símbolo y así fue tratado a su llegada. En el Casón del Buen Retiro los dispositivos de presentación se hacían casi más patentes que la obra misma, primando la seguridad por encima de la visibilidad o de la experiencia de recorrido. Una vitrina blindada elevaba el cuadro cerca de medio metro y separaba al público en más de cinco. El cuadro flotaba sobre un gran muro blanco que, acentuando su estatus como obra de caballete, eliminaba sus connotaciones muralistas. Estaba además custodiado por guardias y amparado por la bandera de España, aún con el escudo franquista. Estos recursos trazaban la idea de que llegaba un exiliado republicano que debía ser protegido de ataques terroristas en una democracia aún frágil —recordemos que ese año España había sufrido un intento de golpe de estado, el día 23 de febrero—. Por otra parte, la lectura que Roland Penrose le dio al cuadro en la presentación de Londres volvía a repetirse al ser donada por los herederos del pintor al estado español

la totalidad de los bocetos y trabajos paralelos. A partir de ese momento su exposición ha sido conjunta.

Cuando el cuadro se traslada al Museo Reina Sofía en 1992, vuelve a presentarse tras una gran vitrina con un cerramiento abocinado para “evitar la sensación de encajonamiento de la obra” sufrida en el MoMA. Se elimina un encajonamiento que Picasso había diseñado para subrayar, creemos, las condiciones muralistas del cuadro —el muralismo, no olvidemos, mantenía connotaciones políticas en los años 30—. En 1995 la ministra de Cultura, Carmen Alborch, decide retirar el cristal en un proceso de museificación que llevaba parejo una despolitización y descontextualización similares a las que había experimentado en el MoMA. Para el museo madrileño, con una colección discreta, la presencia del famoso cuadro era imprescindible, produciéndose uno de los casos más claros en los que una obra hace un museo.

Su presentación en el museo hasta mayo de 2008 en la sala 7 lo mostraba cercano a la obra de otros artistas que participaron en la exposición de 1937, como Alberto Sánchez, Alexander Calder, Julio González o Joan Miró, remitiendo discretamente el cuadro al pabellón antifascista parisino. No existían contaminaciones, ni parangones entre Picasso y el resto de autores ya que, con la excepción de la apertura del muro que comunicaba la sala 6 con la 7, el espacio del pintor malagueño se ofrecía blindado, presentándose bajo el sistema “One artist room show”, estrategia que subrayaba su individualidad y genialidad diferenciándolo del resto de autores presentes en la zona que, sin embargo, sí construían discurso común. *Guernica* quedaba arropado en la sala 6 por los hallazgos plásticos de Picasso presentes en los dibujos preparatorios, en obras realizadas con anterioridad y posterioridad al mural, así como por las fotografías de Dora Maar, reportaje que refleja el proceso de ejecución de la obra.

En 2008, Borja-Villel anunció al llegar cambios respecto a la presentación de la obra. *Guernica* sigue en la tercera planta, no obstante ha visto re-diseñado su espacio y entorno; la iluminación blanca rememora la luz natural de 1937 y, aunque el mural no se ha movido a causa de los graves problemas de conservación que arrastra, sí lo han hecho las paredes del edificio, cerrándose el acceso por la izquierda del cuadro con el que el museo conectaba esta sala con el resto de la colección. El director ha declarado que defiende la frontalidad de *Guernica*

Guernica re-expuesto.

respecto al “equivocado” acercamiento lateral anterior y para ello ha alterado la circulación de los visitantes que acceden a la sala desde la derecha o de frente. De hecho, la plataforma blanca colocada a sus pies a modo de catenaria entorpece de hecho que el espectador realice un recorrido similar al de 1937, con una primera lectura lateral que acompañe el movimiento de las figuras, incitando a su contemplación frontal. “Es una obra que tiene que verse como un fotograma, de frente”, ha insistido Borja-Villel, erigiendo una analogía que sería preciso exponer con mayor detalle. En torno al cuadro de Pablo Picasso se han presentado piezas de Josep Renau, Julio González y Luis Buñuel. Se ha reconstruido la relación entre las obras de la Exposición de París de 1937, incluidas las maquetas del pabellón y de la fuente de Alexander Calder. Además, se ha contextualizado la zona con numerosa documentación en vitrinas, así como con películas como *Canciones después de una guerra* de Basilio Martín Patino o *Espagne 1936*, dirigida por Jean Paul Dreyfus con guión de Luis Buñuel, y se muestra una selección de fotos de Robert Capa sobre la Guerra Civil. Lynne Cooke, subdirectora de conservación del museo, ha explicado que, “en miniatura”, la contextualización de la sala de *Guernica* es una muestra de lo que se pretende hacer con toda la colección.

Guernica y su situación respecto al espacio y al espectador, acentuada por las decisiones museográficas y los dispositivos



de presentación, ha cambiado pues de forma radical. *Guernica* en 1937 no era una obra autónoma, sino una pieza contextual que, dentro de un discurso general del que participaban otras obras, creaba un recorrido y un espacio político, el de la España republicana; el espectador se movía por un espacio que tenía continuidad en el calder, la fotografía de Lorca, la obra de Miró o los foto-montajes de Renau. Son sus diversas presentaciones desde que el cuadro abandona París, las estrategias discursivas posteriores apoyadas por los bocetos y dibujos, las que construyen un sentido solipsista en el que la obra se encuentra con su reflejo, un reflejo de constante ida y vuelta que muere en el cuadro. Siguiendo directrices modernistas sólo existe el espacio de la obra. Son montajes de carácter formal cuyos dispositivos museográficos han propiciado la contemplación y la autonomía del cuadro en paralelo a la construcción de su papel como pieza clave de la historia del arte, un proceso que explicaba las virtudes de lo moderno pasando de puntillas por su conflictivo contexto político. Este proceso, iniciado tímidamente en Londres, maduró en el MoMA, terminando por cerrarse, con el paréntesis del Casón, en las diferentes presentaciones que la obra ha tenido en el Museo Reina Sofía. Una situación que se intenta ahora paliar desde la dirección del centro. De hecho ha comunicado un nuevo programa museográfico para finales de mayo.

Montaje actual de *Guernica*.
Fotografía Isabel Tejada.
Cortesía MNCARS.