

«EXPOSICIÓ PICASSO» 1936:
EL DISCURS DE L'ARXIU

SÍLVIA DOMÈNECH

El treball d'investigació i difusió sobre l'exposició de Picasso que va tenir lloc a Barcelona, Bilbao i Madrid el primer trimestre del 1936, s'inscriu en el marc d'actuació del Museu Picasso, que té com a un dels seus principals objectius convertir-se en un espai de referència local i internacional en l'estudi i la recerca sobre Picasso i el seu entorn artístic i social, amb la idea general de «repensar Picasso».

En aquest context, s'ha creat el Centre de Coneixement i Recerca, que s'ha dotat de les eines i els àmbits necessaris per gestionar la documentació, el conjunt d'informacions i d'aprenentatges teòrics i pràctics, i també les experiències i les vivències relatives a les línies estratègiques del museu. Igualment, s'ha concebut com un espai dinàmic on potenciar i recolzar el projecte científic del museu i on promoure la investigació, la reflexió i el debat crític i, per tant, generar nous coneixements.

El Centre de Coneixement i Recerca s'ha ideat en dos àmbits diferenciats funcionalment, però units conceptualment i en constant interacció, ja que l'un no és possible sense l'altre: un espai per a la gestió de la informació, la documentació i el coneixement i un espai d'estudi que fomenti la investigació i el debat i origini nous continguts.

El Centre treballa per anar cap a un ecosistema de la documentació i el coneixement que, alhora que respecti els processos organitzatius i els pressupòsits teòrics necessaris per a cada tipus de document segons la seva naturalesa (obres difoses de caràcter unitari o seriats, documents d'arxiu, documents de registre i documents de referència), permeti relacionar-los i gestionar-los de forma conjunta. Partint d'aquest sistema integrat de la documentació, s'aniran desplegant els diferents programes d'investigació, de formació, de beques i d'activitats d'extensió cultural d'acord, sempre, amb les línies estratègiques del museu.

El treball que amb aquesta exposició i publicació es presenta pretén ser una mostra de l'aposta del museu per la recerca i la difusió documentals, tot atorgant al Centre de Coneixement i Recerca un paper articulador en la investigació i en la valoració dels documents en els processos artístics.

EL FONTS SALA ESTEVA I EL TREBALL D'ARXIU I DOCUMENTACIÓ

L'any 2009, seguint la política d'adquisicions patrimonials, i gràcies a la col·laboració de la professora d'història de l'art modern i contemporani, Teresa-M. Sala, el museu es va posar en contacte amb Claudio Hoyos Catasús, nét del propietari de la Sala Esteva, antiga galeria d'art de Barcelona. Hoyos conservava part del fons documental recollit arran de l'organització de l'«Exposició Picasso», celebrada en aquella sala el mes de gener del 1936. Aquest fons, adquirit pel Museu Picasso entre 2009 i 2010, és de caràcter parcial i consta de trenta-sis fotografies, entre positius sobre paper i plaques negatives monocromes, que reproduïen vint-i-dues de les obres de Picasso exposades en aquella ocasió i set fotografies que mostren dues vistes diferents de la Sala Esteva amb les obres penjades. També formen part del fons onze discos, editats a París el 1935, que contenen els parlaments que Jaume Sabartés, Juli González, Luis Fernández i Salvador Dalí van pronunciar amb motiu de la inauguració de l'exposició; una targeta d'invitació a la primera conferència que Paul Éluard va impartir a la mateixa Sala Esteva; dos números de la revista *D'Act i d'Allà* (hivern del 1934 i estiu del 1936) i un parell de retalls de premsa sobre la recepció crítica de l'exposició. D'entre el conjunt documental, destaca un retrat de Picasso fet pel fotògraf Man Ray l'any 1932 i utilitzat com a imatge de l'exposició; possiblement el que avui considerem una còpia de premsa.

El Museu Picasso ha organitzat i conservat el fons Sala Esteva per tal de garantir-ne l'accessibilitat i la conservació definitiva. Amb aquest objectiu, ha aplicat els processos habituals de treball: des del registre d'ingrés i la identificació de tipus de fons, a l'arxivament en els dipòsits condicionats per als fons documentals, passant per la documentació, el tractament de conservació preventiva, la codificació, la descripció a nivell de fons i d'unitat documental simple o la catalogació bibliogràfica.

Tot i que s'ha procedit respectant sempre la unitat intel·lectual del conjunt, en tractar-se d'un fons format per tipologies documentals de naturalesa diversa (fotografies, documents sonors, documents icono-

gràfics, retalls de premsa i publicacions periòdiques), ha calgut, en algun cas, aplicar els pressupòsits teòrics específics per a cada tipus de document. En aquest sentit, cal remarcar el tractament de conservació preventiva fet amb les fotografies i amb els documents sonors.

D'un total de cinquanta-nou unitats documentals de què consta el fons, quaranta-quatre són fotografies i onze són documents sonors. El tractament de restauració i conservació de les fotografies es va encarregar a un conservador especialista, Pau Maynés, qui va procedir al seu estudi, neteja, restauració i condicionament preventiu.¹ Pel que fa als onze discos (tres de pasta sobre placa de metall i vuit d'acetat sobre placa de metall), presentaven un estat de conservació bastant delicat: eren plens de pols, amb les zones no enregistrades totalment escrostonades i que es desprenien molt fàcilment, i les zones enregistrades tan malmeses per fongs i oxidacions del metall que la lectura per mitjans mecànics amb agulla era totalment inviable. Per tot això, i amb la intenció de recuperar l'enregistrament dels discos i garantir-ne l'estabilització, vam comptar amb la col·laboració desinteressada del Museu de la Música, concretament del seu director, Romà Escalas, que es va responsabilitzar del delicat procés de restauració i conservació preventiva dels discos, com també de la lectura mecànica de l'enregistrament i de la posterior digitalització. La resta de documents en suport paper van ser tractats pel departament de restauració i conservació preventiva del mateix Museu Picasso.

En darrera instància, i per completar el tractament del fons i assegurar-ne l'accessibilitat, es va estimar oportú encomanar un informe jurídic sobre els possibles usos dels documents del fons en el desenvolupament de les funcions i les activitats de difusió del museu. El dictamen va ser elaborat per Josep Matas de l'empresa Legalment.

SOBRE LA RECERCA

L'any 2009, el Museu Picasso va decidir adquirir el Fons Sala Esteva perquè el seu contingut s'adeia amb la política d'adquisicions patrimonials ja que, tot i que el fons és de caràcter parcial, recull una part molt important dels vestigis documentals de l'exposició de

1. Vegeu l'article de Pau Maynés en aquest mateix volum (p. 238-242).

Picasso del 1936. Una mostra que, d'altra banda, esdevé cabdal per entendre la relació de Picasso amb Barcelona i, per extensió, amb Espanya, malgrat el que podríem anomenar el seu exili ideològic.

L'adquisició d'aquest fons, i la recerca i difusió a què ha donat lloc, és un model de com el museu concep el nou Centre de Coneixement i Recerca. D'una banda, per la valoració de la documentació (els rastres documentals) com a eina per explicar Picasso i la seva obra, no només perquè els documents són inherents a la recerca, sinó també perquè ens permeten revalorar, rellegir, en definitiva, i perquè possibiliten que els fets esdevinguin i es representin de nou. I, de l'altra, per entendre la investigació i la consegüent difusió (generar nous continguts i donar-los a conèixer) com el resultat d'un procés que s'inicia amb l'adquisició patrimonial (formació de les col·leccions documentals del museu), i continua amb la gestió i el tractament documental (ecosistema de la documentació), convertint-se en un germen imprescindible per desplegar projectes de recerca i, d'aquesta manera, generar nous coneixements per difondre.

D'acord amb aquest patró, l'avaluació del Fons Sala Esteva per a considerar-ne l'adquisició va ser, d'alguna manera, l'inici de la investigació. Calia conèixer els documents que formaven el fons i valorar-los com a testimonis de l'exposició de Picasso del 1936. Per això, en primer terme, es van consultar els fons documentals relatius a aquesta exposició que es conserven a la biblioteca del museu² i es va fer un buidatge de la premsa barcelonina des de desembre del 1935 fins a gener del 1936. Amb la informació obtinguda, es va constatar que la significació del conjunt documental era indubtable; malgrat que es tractés d'un fons parcial (no hi havia documentació textual, ni tampoc tota la generada en la gestió d'aquest esdeveniment), era la millor prova de l'única exposició retrospectiva de Picasso a Barcelona entre el 1904, any en què va marxar definitivament a París, i finals dels anys cinquanta, quan s'iniciaren les exposicions de l'artista a la Sala Gaspar. Així doncs, la conveniència de la compra no va consistir tant en la vàlua individual dels documents, sinó en el mèrit de l'agrupació, en la seva

2. Fullet-catàleg de Barcelona, catàleg de Madrid, pasquí PAC, revista *Cahiers d'Art*, petit recull de premsa i reproduccions fotogràfiques fetes l'any 1978 d'alguns dels documents que formen el fons Sala Esteva.

procedència i en el seu caràcter complementari respecte a la documentació que es conserva al museu.

La recerca va continuar amb el procés de documentació i arxiu del nou fons. Com en qualsevol investigació, es va estirar el fil de la informació de què disposàvem i, a poc a poc, vam anar descobrint els diferents testimonis documentals que oferien nous continguts sobre l'exposició. D'entre els diversos fons consultats, en destaca un: el Fons de l'ADLAN. L'ADLAN (Amics de l'Art Nou) va ser l'associació que va muntar l'exposició, per això el seu fons documental era de vital interès per conèixer el moll de l'os de l'organització. El Fons de l'ADLAN, que es conserva a l'Arxiu Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya (AHCOAC),³ també és fragmentari, però conté una part molt important de la correspondència intercanviada entre els diferents agents de l'exposició. La resta dels fons d'arxiu examinats són de caràcter personal, ja que aquesta exposició es va arribar a fer gràcies a l'interès individual d'un seguit de personatges espanyols i francesos; d'entre aquells als quals hem tingut accés, destaquen els fons de J.V. Foix, Àngel Ferrant, Luis Fernández, Paul Rosenberg, Juli González, Joan Miró, Salvador Dalí i Eduardo Westerdahl. El buidatge de la premsa barcelonina fet en primera instància es va completar amb el de la premsa de Madrid, de Bilbao i de França, i després es va procedir a la digitalització dels articles seleccionats. Pel que fa a la documentació bibliogràfica, cal ressaltar tres publicacions de l'època: *Cahiers d'Art*, *Gaceta de Arte*. *Revista Internacional de Cultura*, i *Cruz y Raya*. *Revista de afirmación y negación*. M'agradaria deixar constància del fet que el fons documental més important per acabar d'entendre la significació d'aquesta exposició, el fons de l'artista Pablo Picasso, no s'ha pogut consultar perquè està temporalment fora de l'accés públic a causa de les obres de rehabilitació del Musée national Picasso de París, on es conserva.

El resultat d'aquesta d'investigació es podria sintetitzar en tres grans blocs:

- La identificació i la valoració de les obres de l'artista que van ser exposades.

3. El fons de l'ADLAN va arribar a l'Arxiu Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya a través de la donació del Fons Illescas. L'ADLAN i el GATCPAC, als quals pertanyia l'arquitecte Sixt Illescas, compartien local al número 99 del passeig de Gràcia. Per això, probablement, Illescas va recollir tota la documentació a fi de salvaguardar-la quan van entrar les tropes de Franco i, per això també, el Fons de l'ADLAN estava entre la seva documentació personal.

- El procés d'organització de l'exposició i el factor humà que la va fer possible.
- La recepció crítica a Espanya de l'obra de Picasso.

La identificació i la valoració de les obres d'art de Picasso que es van mostrar a l'exposició del 1936 es va iniciar a partir de les fotografies que formen part del fons Sala Esteva. Aquestes fotografies proporcionen una doble informació: les imatges en blanc i negre de les obres i algunes anotacions escrites a mà al dors, referents al títol, la tècnica, la data i el propietari de les obres reproduïdes. La informació aportada per les fotografies es va creuar amb les llistes de les obres publicades al fullet-catàleg de Barcelona i al catàleg de Madrid. Aquest acarament va donar com a resultat una primera identificació de les obres amb les respectives imatges en blanc i negre, els títols, les dates, les tècniques i els propietaris. Amb aquesta referència, la conservadora de la col·lecció del museu, Malén Gual, va fer la recerca pertinent per tal de conèixer de quines obres es tractava i va aportar la següent documentació actualitzada de cadascuna d'elles: títol, data, lloc, tècnica, mides, propietari actual i bibliografia. Posteriorment, Eduard Vallès, conservador del museu, va acabar de completar la recerca sobre la identificació concreta de les obres i en va fer una valoració.⁴ Amb la documentació elaborada pels dos especialistes, i les fotografies que reproduïen l'interior de la Sala Esteva amb les obres penjades, va ser possible saber, definitivament, quines obres s'hi van exposar i quins n'eren els prestadors; en total vint-i-cinc obres i dotze prestadors.⁵ De les vint-i-tres imatges del fons que reproduïen obres de Picasso (tretze en positiu i en negatiu, sis només en positiu i quatre negatives), vint-i-dues corresponen a obres exposades, mentre que l'altra és també d'una obra de Picasso,⁶ però que no va ser exhibida (possiblement es va fer servir per a una de les conferències que va fer Paul Éluard). De tres de les obres exposades, que van ser prestades pel mateix Picasso, no hi ha cap fotografia al fons Sala Esteva.⁷

La següent gran aportació va ser esbrinar com va ser possible aquesta

4. Vegeu l'article d'Eduard Vallès en aquest mateix volum (p. 52-63).

5. Vegeu l'inventari d'obres de les pàgines 203-210.

6. *Estudiant amb pipa*, París, març del 1914.

7. *Pintura 1927; L'estudi, 1935 i Noia davant d'una finestra, 1935.*

exposició en un país on la modernitat ni havia arribat ni amb prou feines es comprenia. Sens dubte, les cartes de l'ADLAN i els fons personals consultats van ser la clau de volta per treure l'entrellat a aquesta qüestió i dimensionar el factor humà que va fer realitat l'exposició de Picasso del 1936.

Hi ha, d'una banda, la presència de Picasso. Picasso va viure els anys de formació a Barcelona i va establir-hi un lligam amb l'ambient bohemí i artístic que, tot i haver marxat definitivament a París el 1904, va ser constant fins a la seva mort. El 1936, Picasso continuava vivint a França, però va tenir l'oportunitat d'enfortir el vincle amb Barcelona amb la realització d'una exposició de les seves obres. D'altra banda, hi ha l'existència de l'ADLAN, el moviment artístic català fundat a Barcelona el 1932 amb l'objectiu de promoure l'art d'avantguarda. En el context d'organització de les seves activitats i, seguint el consell de Joan Miró, l'ADLAN, va projectar el 1935 una exposició de Picasso a Barcelona. L'artista desitjava que Barcelona conegués el seu art i l'ADLAN volia que Barcelona tingués notícia de l'obra de Picasso i és així com va néixer l'exposició de Picasso del 1936. A partir d'aquí es va teixir una xarxa d'intel·lectuals i artistes espanyols (Josep Lluís Sert, Joan Prats, Joaquim Gomis, Salvador Dalí, Joan Miró, J.V. Foix, Jaume Sabartés, Luis Fernández, Juli González, Ángel Ferrant, Guillermo de Torre, Lluís Carreras, Eduardo Westerdahl, Ramón Gómez de la Serna, etc.) i francesos (André Breton, Christian Zervos, Marie Cuttoli, Tristan Tzara, Pierre Loëb, Maurice Raynal, Man Ray, Georges Wildenstein, Paul Éluard, Lise Deharme, etc.) que, gairebé a títol individual—uns a Barcelona, d'altres a Bilbao, Madrid o París—, van anar superant tots els entrebancs i van aconseguir fer realitat aquest projecte.

Sens dubte, darrere la selecció de les obres hi havia Picasso, i la tria no va ser banal. Picasso sabia exactament què volia ensenyar a la seva terra, sabia perfectament que no s'havia vist gairebé res d'ell des de principis de segle. De manera que quan el seu marxant, Paul Rosenberg, no va accedir a deixar peces perquè estava preparant d'altres exposicions, la cerca d'obres, comandada per Picasso, es va dirigir cap a col·leccionistes privats de l'entorn francès i avant-

guardista de l'artista: Galerie Pierre, Cuttoli, Tzara, Henri Laugier, Deharme, Jacques Lipchitz, Léon Kochnitzki, Raynal, Eugenia de Errázuriz, Wildenstein i Zervos. Picasso no només va autoritzar aquesta exposició, sinó que hi va tenir un interès enorme. Prova d'això són les quatre obres de la seva propietat que va prestar –tres de les quals tot just pintades el 1935–, o el permís que va donar per a la lectura i l'enregistrament en disc d'un poema que havia escrit aquell mateix any, i per la reproducció del qual acabava de demanar 25.000 francs a una revista de Nova York.

El treball preparatori de l'exposició es va fer des de París, per això es van donar plens poders a Luis Fernández qui, amb la Galerie Pierre com a base d'operacions, va fer totes les gestions per anar aplegant les obres, tenir cura del seu estat de conservació, tramitar-ne les assegurances i enviar-les a Barcelona. El paper de Fernández va ser, indubtablement, essencial. En realitat, va ser la persona que des de París va fer d'enllaç amb Barcelona i que, en les seves hores lliures (era artista i treballava a la revista *Cahiers d'Art*), va moure tots els fils per anar tramant aquesta exposició. Ell va ser el contacte amb un seguit d'actors: amb els col·leccionistes per anar aplegant les obres; amb la Galerie Pierre per dipositar-les i, amb l'ajuda de Pierre Loëb, tramitar-ne l'enviament a Espanya; amb Sabartés per anar seguint les ordres de Picasso, aconseguir les fotografies de les obres i editar els discos; amb l'ADLAN per anar informant dels avenços des de París; i, amb Breton i Zervos per possibilitar el viatge de Paul Éluard a Espanya.

L'ADLAN, que prèviament ja s'havia encarregat de buscar un espai en condicions on exposar, va moure els fils des de Barcelona. Probablement, el fet que la galeria escollida fos la Sala Esteva⁸ va ser fruit més de l'atzar que d'una elecció raonada. La Sala Esteva, que fins al 1935 havia estat una casa de marcs i motllures, volia convertir-se en una galeria d'art i, per això, buscava iniciar la nova trajectòria amb una exposició notable. Precisament per les mateixes dates, l'ADLAN necessitava un espai adient on mostrar Picasso, i la Sala Esteva, a més d'estar-hi interessada, reunia tots els requisits, tant els econòmics com els logístics, tal com ho descrivia l'ADLAN

8. El propietari de la Sala Esteva era Joan Esteva i el gerent, Josep Hoyos. Vegeu l'article de Teresa-M. Sala en aquest mateix volum (p. 44-51).

en una carta: «Se trata de la mejor sala de exposiciones de Barcelona. Su iluminación es perfecta como no hay otra en España y pocas en Europa.»⁹ De la mateixa manera que Luis Fernández va comptar amb l'ajuda d'un seguit de celebritats del món francès, els membres de l'ADLAN –Sert, Prats, Gomis, etc.– van disposar del recolzament d'importants personalitats i institucions del país: Miró, Dalí, Vallmitjana, Foix, l'Ateneu Enciclopèdic Popular, els Amics de la Poesia, la Llibreria Catalònia, entre d'altres. Igualment, el factor humà va ser el responsable que, més endavant, l'exposició es pogués celebrar a Bilbao i a Madrid. El contacte amb Bilbao va ser Lluís Carreras Macaya, figura catalana del cercle de l'ADLAN i director de la nova galeria Arte,¹⁰ situada al centre de la ciutat. El nexa amb Madrid es va establir de la mà d'Ángel Ferrant i Guillermo de Torre, fundadors l'any 1936 de l'ADLAN madrileny. A la capital,

estaven especialment interessats en portar Picasso, ja que fins llavors no s'havia vist res de l'artista a la ciutat perquè els anteriors intents de fer-li una exposició no havien reeixit.¹¹ Així com els espais on es va exposar a Barcelona i a Bilbao van ser locals comercials que fortuïtament van optar a acollir la mostra, no va passar el mateix a Madrid. Els membres de l'ADLAN Madrid van arribar a un acord amb el Centro de la Construcción¹² pel qual el seu saló d'exposicions quedava adscrit al servei de l'associació. Paral·lelament, es va intentar portar l'exposició a Tenerife¹³ i a Màlaga¹⁴.

En total es van seleccionar vint-i-cinc obres que es van enviar en dues trameses: la primera, de disset obres, sota la responsabilitat de la

9. L'ADLAN a Luis Fernández, [14 de novembre] del 1935. Fons ADLAN, AHCOAC. (p. 110)

10. La galeria Arte es va inaugurar a Bilbao l'11 de febrer del 1936 amb una mostra d'artistes bascos. Arte estava formada per una botiga d'objectes de regal, materials artístics i marcs i una sala d'art que pretenia promocionar artistes joves, i programava intercanvis culturals i conferències. L'exposició de Picasso va ser la segona que van organitzar.

11. Amb anterioritat, Salvador de Madariaga, que havia estat ambaixador d'Espanya a París, havia intentat contactar amb Picasso per fer una exposició d'obra seva a Madrid, però com que no va aconseguir parlar-hi personalment va desaconsellar el projecte al Ministeri de Cultura.

12. El Centro de Exposiciones e Información Permanente de la Construcción era una associació vinculada a la Escuela de Arquitectura de Madrid, que havia estat fundada el 1934 a la capital amb la finalitat de millorar el sistema de producció i distribució de materials de la construcció, i també de facilitar el coneixement d'aquests materials als agents de la indústria de la construcció.

13. Eduardo Westerdahl, fundador de l'ADLAN de Tenerife i director de la revista *Gaceta de Arte*, va intentar que l'exposició viatgés a Tenerife, però no se'n va sortir. Tanmateix, i amb la col·laboració de l'ADLAN, va editar un número especial de la revista *Gaceta de Arte* dedicat exclusivament a Picasso.

14. Luanco, de la secció d'arts plàstiques de la Sociedad Económica de Amigos del País, va sol·licitar a l'ADLAN Madrid que l'exposició estigués a Màlaga durant deu dies. Es van fer les gestions a través de Madrid, però atès que les obres havien de tornar urgentment a París, finalment la mostra no va traslladar-se a Andalusia.

Galerie Pierre, i la segona, de vuit, tutelada per Fernández. Per fer els dos enviaments, es va contractar l'empresa de transports Arthur Lénars & Cie. i l'asseguradora Lloyd's de Londres, gestionada a França per Gayet et Rémy. Les obres exposades es van valorar en dos milions de francs i els diners recaptats per l'entrada de l'exposició de Barcelona es van comptabilitzar en sis mil pessetes. Una de les obres exhibides a Barcelona, el tapís propietat de Marie Cuttoli, va haver de ser retornada a París en acabar l'exposició, atès el seu delicat estat de conservació. Per això, a Bilbao i a Madrid van viatjar les vint-i-quatre peces restants. A la capital, però, la mostra es va completar amb una altra obra de Picasso propietat de l'escriptor Ramón Goy de Silva.

Una primera previsió de llocs i dates de l'exposició va ser: a Barcelona, del 10 al 30 de desembre del 1935 a la galeria de belles arts Sala Esteva; a Bilbao, del 10 al 25 de gener del 1936 a la galeria Arte; i a Madrid, a partir del 15 de febrer al Museo de Arte Moderno. Finalment, però, i en part a causa de l'endarreriment de l'arribada de les obres, les dates es van ajornar i l'espai d'exposició a Madrid va canviar. Així doncs, els llocs i les dates definitives de la mostra de Picasso l'any 1936 als diferents indrets van ser: a Barcelona, a la Sala Esteva (Casp, 21) del 13 al 30 de gener; a Bilbao, a la galeria Arte (Gran Vía, 16) del 19 al 25 de febrer; i a Madrid, al saló d'exposicions del Centro de la Construcción (Carrera de San Jerónimo, 32) del 7 al 25 de març. El 13 de gener a les deu del vespre, es va inaugurar l'exposició a Barcelona amb un vernissatge ben especial. Sabartés, que hi va acudir en lloc de Fernández, va llegir uns textos de Picasso. A més, s'hi van escoltar uns discos editats a París amb els parlaments de Sabartés, González, Fernández, Miró i Dalí.¹⁵ Tot plegat fou retransmès en directe per Ràdio Barcelona i per una emissora francesa. La inauguració es va limitar al cercle de l'ADLAN amb l'assistència, també, de la família de Picasso. Des de París, Picasso es va reunir al taller de Juli González amb d'altres artistes per escoltar en directe el vernissatge. A Barcelona es va editar un fullet que feia les funcions de catàleg (p. 131) i a Madrid es va publicar un catàleg amb text de Guillermo

15. Vegeu-ne les transcripcions al final d'aquest volum (p. 211-218).

de Torre, del qual es van vendre més de mil cinc-cents exemplars, i un cartell dissenyat per Mauricio Amster que incloïa un retrat de Picasso fet per Man Ray el 1932 (p. 169).

Picasso no va visitar les exposicions, però va enviar Paul Éluard com a ambaixador, qui va impartir quatre conferències a Barcelona i una a Madrid. El vespre del 17 de gener, a la Sala Esteva, va fer una intervenció sobre l'obra i la creació de Picasso i va llegir uns versos inèdits de l'artista, a més d'uns textos escrits expressament per a Barcelona pel cap del surrealisme francès, André Breton, i pel director de la revista *Cahiers d'Art*, Christian Zervos. Aquest discurs va ser emès per ràdio i Picasso i els seus amics, que el van escoltar, van enviar a Éluard un telegrama de felicitació. El 20 de gener, a un quart de vuit del vespre, a la sala de conferències de la Llibreria Catalònia, Éluard va fer una lectura de poemes,¹⁶ organitzada pels Amics de la Poesia, i una dissertació sobre la poesia titulada «El poeta és aquell que inspira molt més que aquell que és inspirat». El van acompanyar J.V. Foix, Carles Riba, Paul Valéry, Tomàs Garcés i Marià Manent, entre d'altres. A les vuit del vespre del 23 de gener, a la secció de literatura i belles arts de l'Ateneu Enciclopèdic Popular, Éluard va fer una conferència sobre «El moviment surrealista» que va ser traduïda i comentada per Sert, es projectaren els quadres més importants de Dalí, Picasso i d'altres pintors i, a més a més, es va fer una visita col·lectiva a l'exposició. Finalment, el 24 de gener a dos quarts de vuit del vespre, novament a la Sala Esteva, Éluard va tornar a fer una conferència sobre el surrealisme amb il·lustracions de diversos artistes. A Madrid, la intervenció d'Éluard va ser anterior a l'exposició, ja que la seva visita a Espanya no va coincidir amb les dates de la mostra a la capital. El dimarts 4 de febrer a les set de la tarda, a la seu del Instituto Francés de Madrid, Éluard va pronunciar la conferència «Picasso, pintor y poeta», il·lustrada amb projeccions; hi va intervenir també Ramón Gómez de la Serna, qui va presentar Éluard i va llegir en espanyol poemes inèdits de Picasso.

L'exposició va ser un èxit i organitzar-la, una veritable proesa, però l'obstacle més complicat de superar va ser l'econòmic. Tot i

16. Entre d'altres, va llegir «Mourir de ne pas mourir», «La Vie immédiate», «Rose publique», «Facile» i el poema llavors inèdit, escrit en col·laboració amb André Breton, «L'Immaculée Conception».

que a hores d'ara es podria considerar anecdòtic, és interessant esmentar-ho perquè ajuda molt a dimensionar les dificultats, l'any 1936, de portar Picasso a Espanya. Quan es van iniciar les gestions per fer l'exposició, ni els propietaris de la Sala Esteva ni els membres de l'ADLAN s'imaginaven l'alt cost de l'assegurança de les obres. D'una banda, eren moltes peces, per bé que, en principi, havien pensat en unes dotze o setze, com va dir Fernández, «no era posible que la primera exposición de Picasso en España fuera tan insignificante»¹⁷ i, de l'altra, el valor de les obres de Picasso pujava molt més del que havien pressupostat. Aquest imprevist va fer que els diners per pagar l'assegurança no s'enviessin a temps a França, la qual cosa va provocar molta tensió entre Barcelona i París. Fernández i Pierre Loëb anaven avançant els diners, alhora que suplicaven a l'ADLAN i a la Sala Esteva que els rescabessin. Una petita prova d'això és el que Fernández va advertir per carta als membres de l'ADLAN: «Me parece, al leer sus cartas, que no se dan Vdes. cuenta del mal efecto que hace en el ambiente artístico de París el hecho de que aún no se hayan pagado completamente los gastos de la exposición a pesar de estar ésta ya inaugurada...».¹⁸ De forma desinteressada i amb la intenció que l'exposició de Picasso a Espanya arribés a bon port, van haver d'intervenir personatges com Breton o Miró. A més a més, la Sala Esteva s'havia compromès a comprar una obra a la Galerie Pierre a canvi que aquesta prestés obres de la seva propietat per a la mostra, però els diners per adquirir-la tampoc no arribaven. Quan la situació va esdevenir gairebé insostenible, i davant la impossibilitat de la Sala Esteva per afrontar els pagaments, l'ADLAN, amb l'ajuda dels promotors a Bilbao i Madrid, es va fer càrrec dels costos, ja que els col·leccionistes van estar a punt de posar una demanda judicial perquè les obres estaven viatjant sense l'assegurança pagada. La Sala Esteva no va arribar mai a comprar l'obra a la Galeria Pierre i aquesta va ser retornada amb la resta.

La implicació de París en l'organització d'aquesta exposició retrospectiva de Picasso a Espanya va ser sens dubte inqüestionable. A més dels motius ja esmentats, també és remarcable la publi-

17. Luis Fernández a Josep Lluís Sert, 10 de gener del 1936. Fons ADLAN, AHCOAC. (p. 129)

18. Luis Fernández a Casa Esteva, 14 de gener del 1936. Fons ADLAN, AHCOAC. (p. 150-151)

cació d'un número especial de la revista *Cahiers d'Art* dedicat a l'artista malagueny.¹⁹

La tercera i darrera gran contribució d'aquesta recerca ha estat la recepció crítica.²⁰ L'exposició era gairebé la primera oportunitat de veure obres de Picasso a Espanya, ja que fins llavors se'n parlava sense coneixement de causa; per això, va ser un gran esdeveniment recollit a bastament a la premsa, des de desembre del 1935 fins a març del 1936. Els articles publicats es podrien classificar en dos grups: els judicis sobre l'exposició i la valoració de la figura de Picasso. Pel que fa a les crítiques a la mostra, en van fer tant els detractors com els devots. Aquests darrers defensaven el que hi havia de revolucionari, de poeta i de geni creador en Picasso i lloaven l'esforç d'haver fet aquesta exposició, que arribava amb retard a Espanya; mentre que els detractors, si bé no jutjaven Picasso –potser per desconeixement i perquè ja era una figura internacionalment reconeguda–, sí que censuraven els organitzadors de l'exposició, l'ADLAN. Opinaven que la selecció d'obres –que atribuïen a l'ADLAN– era parcial, arbitrària i no feia justícia a l'obra de l'artista. Dels judicis negatius, no només de l'exposició, sinó també de l'obra de Picasso, en va destacar un: el del PAC (Pro Art Clàssic).²¹ Aquest suposat grup va editar i distribuir un pasquí on s'atacava Picasso –el qualificaven de «bluf»– i els organitzadors de la mostra. El ressò mediàtic va ser tan gran que fins i tot va arribar a Picasso, que es va posar furiós. D'altra banda, els propietaris de la Sala Esteva es van defensar dels atacs tot anunciant a la premsa que les crítiques s'adrecessin a l'ADLAN.

Pel que fa a la valoració de la figura de Picasso, es van publicar alguns articles lloables que mostraven un gran coneixement de l'artista. Tots ells, de formes diferents, feien especial esment del Picasso genial, inventor, innovador, creador, en constant ebullició, combatiu i d'esperit exaltat i generós.

Finalment, l'exposició de Picasso del 1936 va reeixir i el públic espanyol va poder conèixer-ne l'obra i copsar el Picasso modern. D'aquesta manera, l'artista malageny va enfortir la seva relació amb Barcelona i, per extensió, amb la resta d'Espanya.

19. *Cahiers d'Art*. París, vol. x, núm. 7/10 (1935).

20. Vegeu l'apèndix de premsa (p. 219-237) i el resum de les fonts documentals consultades (p. 243-249).

21. Personificat en la figura de Ferran Callicó, autor de *L'art i la revolució social* (Barcelona, Imprenta Industrial, 1936).

SOBRE LA DIFUSIÓ

La proposta de difusió que presentem reivindica la idea de valorar els documents en els processos artístics. D'acord amb aquesta noció, i partint dels vestigis documentals que han quedat de l'exposició de Picasso del 1936, el museu vol mostrar de quina manera es va fer realitat aquest esdeveniment, tot posant de relleu la significació que va tenir per a la relació de Picasso amb Barcelona i amb Espanya.

Es tracta d'una mostra no AMB documents i arxius, sinó DE documents i arxius, on els «documents i les seves relacions» narren un episodi, perquè l'arxiu (documents organitzats) és capaç d'explicar allò que nosaltres no podem contar.

Entenem l'arxiu, és a dir, l'organització de la documentació, com un principi patrimonial essencial, ja que permet llegir els documents en el seu procés natural de creació. Els documents d'arxiu no són producte de la creació, sinó que són fruit d'un procés natural d'activitat, són el reflex de les tasques d'un productor; es van produir l'un darrere l'altre i amb el temps van formant sèries, de manera que la raó de ser dels documents la determina més la pertinença a un conjunt que el seu valor individual. En un centre d'arxiu, els documents s'organitzen seguint sempre aquest principi bàsic de respecte a la procedència i a l'ordre original, de forma que la seva lectura permet conèixer no només fets o successos sinó, sobretot, una manera de fer, una manera de pensar. La lectura dels documents ens apropa a la realitat i ens allunya de la interpretació.

D'acord amb aquesta premissa, que forma part de la concepció del Centre de Coneixement i Recerca, el Museu Picasso ha volgut exposar l'arxiu com una eina de representació, és a dir, com un instrument que facilita que l'espectador pugui «llegir» els documents en el seu context de creació i en el seu ordre natural, i visualitzar així el discurs del seu creador, és a dir, el del seu productor.

Exposar l'arxiu tal com el conservem és impossible i potser també seria incompreensible, entre d'altres motius, perquè no es poden exhibir tots els documents, perquè la forma de contemplar-los és diferent (passem d'un pla estàtic i horitzontal a un en moviment i vertical) i perquè caldrien eines d'interpretació. Per tot això, la pro-

posta d'exposició que ha fet el museu manté com a principi bàsic el respecte a l'«estructura original dels documents i les seves relacions», però cerca noves formes de visualització. En aquest context, hem seguit dos criteris bàsics:

- Mostrar la gènesi o filiació dels documents per tal d'entendre la manera de pensar de qui els va produir.
- Mostrar els documents com a testimonis d'un fet (valor testimonial), posant-los tots (documentació textual, de registre, iconogràfica, etc.) en un mateix pla i despullant-los, momentàniament, dels altres valors que tenen i que són igualment importants (valor estètic, valor de mercat, valor d'autor, etc.). Un exemple d'això seria el retrat de Picasso fet per Man Ray. És conegut per tothom el valor –de mercat, estètic i d'autor– d'aquesta fotografia i ningú el nega, però el paper que té dins el fons Sala Esteva és un altre, i és aquest el que volem mostrar, el que va tenir en el seu moment, el motiu pel qual es troba entre aquest conjunt de documents i el lloc precís que hi ocupa.

L'aposta per la tecnologia ha estat indefugible i una aliada desitjada per aconseguir l'objectiu que ens proposàvem: d'una banda, mostrar de forma senzilla, comprensible i atractiva les relacions entre els documents i la seva vàlua com a testimonis d'un fet, i, de l'altra, preservar els documents originals. Respecte a aquest darrer punt, és interessant puntualitzar que s'ha fet ús dels documents originals quan la pròpia naturalesa els feia insubstituïbles en el discurs i en la visualització (fotografies, cartells, etc.), i quan les formes i les condicions físiques en què s'havien d'exposar no han suposat ni cap dany pel document, ni cap problema per a la lectura fluïda d'aquest per part de l'usuari. En els casos en què la inclusió del document original en el lloc precís del discurs no ha estat recomanable, se n'ha utilitzat la versió digitalitzada, i s'han exposat alguns originals a títol de mostra en vitrines complementàries.

Finalment, s'ha construït una ontologia²² amb el domini «Exposició

22. Entenem per ontologia informàtica o cosmologia una formalització explícita d'un esquema conceptual compartit. L'ontologia té un vocabulari específic que designa els diversos elements que la componen. Per a més informació, vegeu Lluís Gómez i Bigordà, «Web semántica y gestión de archivos, una introducción» [ponència presentada als V Encuentros de Centros de Documentación de Arte Contemporáneo], Vitòria, Artium, 2010. www.artium.org/LinkClick.aspx?fileticket=sRdyEh0dv6c%3d&tabid=411&language=es-ES

Picasso» del 1936, un projecte que hem abordat en estreta col·laboració amb Lluís Gómez, responsable del node de programari lliure d'Hangar (centre de producció i recerca d'arts visuals). La intenció era conceptualitzar, és a dir, fer-nos una idea de la significació de l'«Exposició Picasso» del 1936 per entendre la relació de l'artista amb Espanya, tot experimentant i posant en pràctica noves maneres de formalitzar i estructurar la informació i compartir el coneixement. Ha calgut, doncs, identificar amb molt detall i un cert rigor formal tots els conceptes i els agents que van participar en l'exposició, i fixar les relacions que es van establir entre ells.

Per preparar l'ontologia, en primer lloc vam llistar les instàncies (ítems o membres de cada classe) i, gairebé de forma simultània i complementària, vam anar fixant les classes (tipus d'objectes o persones) on anàvem encaixant els diferents ítems i la seva estructura (conjunt d'elements que aporten informació sobre cada ítem de cada classe). A partir d'aquest primer esquema d'ítems i categories estructurades, es va desenvolupar una primera aplicació informàtica amb la qual vam poder experimentar introduint-hi dades. El resultat d'aquest procés de prova ens va permetre comprovar la idoneïtat de les classes i els ítems, i també verificar la conveniència de l'estructura de cada classe. El pas següent va consistir en determinar les relacions entre els membres (interaccions i enllaços sobre els conceptes del domini). Definir uns criteris molt precisos per fixar les relacions ha estat fonamental i, possiblement, el procés més complex que, d'alguna manera, condiona el resultat òptim de l'ontologia i en configura la taxonomia. Vam fixar com a norma bàsica establir les relacions formals o d'estructura en el context del domini més que no pas de contingut, de manera que donessin a conèixer la xarxa de connexions que va fer possible l'exposició i, alhora, evitessin al màxim les interpretacions. A més, per perfilar millor les relacions, hem utilitzat elements com la intensitat de la relació o el grau d'atracció entre dos membres.

El *work in progress* ha estat essencial per equilibrar teoria i pràctica i per obtenir els resultats desitjats, ja que l'aplicació pràctica d'allò que teòricament i *a priori* ens havia semblat adient, no només

ens ha permès comprovar-ne la idoneïtat, sinó que també ens ha mostrat el camí per arribar-hi. Un pas molt important en aquest treball evolutiu, fet en estreta col·laboració amb l'empresa MID (Media Interactive Design), ha estat triar la forma de visualització de l'ontologia, tant per al format exposició, com per al format *online*.

L'ontologia amb el domini «Exposició Picasso» del 1936 es pot considerar la culminació del treball de recerca i difusió sobre la mostra de Picasso que va tenir lloc a Barcelona, Bilbao i Madrid el primer trimestre del 1936. Ha esdevingut una eina de gestió i visualització de la documentació que ens ha permès representar de nou l'esdeveniment i generar i compartir nous coneixements.