

«EXPOSICIÓN PICASSO» 1936:
EL DISCURSO DEL ARCHIVO

SÍLVIA DOMÈNECH

El trabajo de investigación y difusión sobre la exposición Picasso realizada en Barcelona, Bilbao y Madrid en el primer trimestre de 1936, se inscribe en el marco de la actuación del Museu Picasso, uno de cuyos principales objetivos consiste en devenir espacio de referencia local e internacional para el estudio e investigación de este artista y su entorno artístico y social, con la idea general de «repensar Picasso».

En este contexto surge el Centro de Conocimiento e Investigación, dotado de las herramientas y espacios necesarios para la gestión de la documentación y del conjunto de informaciones y estudios teóricos y prácticos, así como también de las experiencias y vivencias acordes con las líneas estratégicas del museo. Asimismo, el Centro es concebido como espacio dinámico desde el cual potenciar y apoyar el proyecto científico del museo y promover la investigación, la reflexión y el debate crítico, y, por tanto, para generar nuevos conocimientos.

El Centro de Conocimiento e Investigación se declina en dos ámbitos funcionalmente diferenciados, pero unidos conceptualmente y en constante interacción, ya que no es posible concebir el uno sin el otro: un espacio destinado a la gestión de la información, documentación y conocimientos, y un espacio de estudio para el fomento de la investigación y el debate y la formulación de nuevos contenidos.

La labor del Centro está dirigida a la creación de un ecosistema de documentación y conocimiento, en el que no sólo los procesos organizativos y presupuestos teóricos deberán respetar la naturaleza propia de cada tipo de documento (obras unitarias o seriadas difundidas, documentos de archivo, documentos de registro y documentos de referencia), sino en el que además se facilite la relación y gestión conjunta de todo este acervo. Sobre la base de este sistema integrado de documentación se desplegarán los diferentes programas de investigación, formación, becas y actividades de extensión cultural, siempre con acuerdo a las líneas estratégicas del museo.

El trabajo plasmado en esta exposición y publicación pretende ser una muestra de la apuesta del museo por la investigación y difusión documentales, en la que el Centro de Conocimiento e Investigación desempeña una función articuladora en la investigación y valoración de los documentos en los procesos artísticos.

EL FONDO SALA ESTEVA Y EL TRABAJO DE ARCHIVO Y DOCUMENTACIÓN

En 2009, en el marco de la política de adquisiciones patrimoniales del museo y gracias a la colaboración de la profesora de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo Teresa-M. Sala, el museo estableció contacto con Claudio Hoyos Catasús, nieto del propietario de Sala Esteva, antigua galería de arte de Barcelona. Hoyos conservaba una parte del fondo documental constituido con motivo de la organización de la «Exposición Picasso», celebrada en dicha galería en enero de 1936. Este fondo parcial, adquirido por el Museu Picasso entre 2009 y 2010, consta de treinta y seis fotografías –positivos sobre papel y placas de negativos monocromos– en las que aparecen reproducidas veintidós de las obras de Picasso expuestas a la sazón, además de siete fotografías en las que se muestran dos vistas diferentes de la Sala Esteva con las obras colgadas. Forman parte de este fondo, asimismo, once discos editados en París en 1935, con los discursos pronunciados en la inauguración de la exposición por Jaume Sabartés, Julio González, Luis Fernández y Salvador Dalí; una tarjeta de invitación a la primera conferencia impartida por Paul Éluard en la misma Sala Esteva; dos números de la revista *D'Ací i d'Allà* (invierno de 1934 y verano de 1936), y un par de recortes de prensa sobre la recepción crítica de la exposición. De este conjunto documental, destaca un retrato de Picasso por el fotógrafo Man Ray, de 1932, que fue utilizado como imagen de la exposición y que posiblemente es lo que hoy consideramos una copia de prensa.

El Museu Picasso ha organizado y conservado el Fondo Sala Esteva, con miras a garantizar su accesibilidad y conservación definitiva. A este fin, se han aplicado los procesos de trabajo habituales: del registro de ingreso y la identificación de los tipos de fondo al archivo en depósitos acondicionados para fondos documentales, pasando por la documentación, los tratamientos de conservación preventiva, la codificación, la descripción a nivel de fondo y unidad documental simple y la catalogación bibliográfica.

Aunque en general se ha procedido respetando la unidad intelectual del conjunto, al tratarse de un fondo integrado por tipologías documentales de diversa índole (fotografías, documentos sonoros,

documentos iconográficos, recortes de prensa y publicaciones periódicas), en algunos casos ha sido preciso aplicar los presupuestos teóricos específicos para cada tipo de documento. En este sentido, hay que señalar el tratamiento de conservación preventiva aplicado a fotografías y documentos sonoros.

Del total de cincuenta y nueve unidades que integran el fondo, cuarenta y siete son fotografías y once, documentos sonoros. De la restauración y conservación de las fotografías se ha encargado un conservador especialista, Pau Maynés, quien sometió estos documentos a estudio, limpieza, restauración y condicionamiento preventivo.¹ En lo que respecta a los once discos (tres de pasta sobre placa metálica y ocho de acetato sobre placa metálica), presentaban un estado de conservación bastante delicado: cubiertos de polvo, con las zonas no grabadas completamente resquebrajadas y fácilmente separables y las grabadas tan deterioradas por hongos y el óxido del metal, que era imposible proceder a su lectura mecánica con aguja. En estas circunstancias, a fin de recuperar las grabaciones y garantizar la estabilidad de los soportes, hemos contado con la desinteresada colaboración del Museu de la Música, en concreto de su director, Romà Escalas, quien se hizo cargo del delicado proceso de restauración y conservación preventiva de los discos, así como también de la lectura mecánica de las grabaciones y su posterior digitalización. El resto de documentos en soporte papel han sido tratados por el departamento de restauración y conservación preventiva del mismo Museu Picasso.

Por último, para completar el tratamiento del fondo y garantizar su accesibilidad, se consideró oportuno encargar un informe jurídico sobre los posibles usos de los documentos del fondo, en el marco del desarrollo de las funciones y actividades de difusión del museo. De la elaboración de este dictamen se encargó Josep Matas, de la empresa Legalment.

SOBRE LA INVESTIGACIÓN

En 2009 el Museu Picasso decide adquirir el Fondo Sala Esteva porque, además de adecuarse por su contenido a la política de adquisiciones patrimoniales, y a pesar de su carácter parcial, el mismo recoge una parte muy importante de los vestigios documentales de

1. Véase el artículo de Pau Maynés en este mismo volumen (p. 238-242).

la Exposición Picasso de 1936. Esta muestra, además, resulta fundamental para comprender la relación de Picasso con Barcelona y, más allá, con España, a pesar de lo que podríamos llamar el exilio ideológico del artista.

La adquisición de este fondo y la labor de investigación y difusión a que ha dado lugar, es ejemplar de la manera como el museo concibe el nuevo Centro de Conocimiento e Investigación. En primer lugar, por la valoración de la documentación (los rastros documentales) como herramienta para explicar a Picasso y su obra, no solamente porque los documentos son inherentes a la investigación, sino también porque permiten revalorizar –releer, en suma– y hacen posible la recuperación de los hechos y su renovada representación. En segundo lugar, por entender la investigación y consiguiente difusión (generar nuevos contenidos y darlos a conocer) como el resultado de un proceso que comienza con la adquisición patrimonial (formación de las colecciones documentales del museo) y se prolonga a través de la gestión y tratamiento documental (ecosistema de la documentación), convirtiéndose así en germen imprescindible para desplegar proyectos de investigación, que a su vez permitirán generar nuevos conocimientos destinados a la difusión.

Según este esquema, el proceso de evaluación del Fondo Sala Esteva con miras a su adquisición constituyó, de algún modo, el primer paso de la investigación. Había que conocer los documentos que formaban parte del fondo y valorarlos como testimonios de la exposición de Picasso de 1936. Para ello, primeramente se consultaron los fondos documentales relacionados con esta exposición y conservados en la biblioteca del museo² y se procedió a vaciar la prensa barcelonesa de diciembre de 1935 a fines de enero de 1936. Con la información obtenida, se pudo constatar la significación e importancia del conjunto documental: a pesar de ser incompleto (faltaba documentación textual, así como la generada en la gestión de este evento), el fondo era el mejor rastro de la única exposición retrospectiva de Picasso en Barcelona entre 1904, año de su traslado definitivo a París, y fines de la década de 1950, cuando tuvieron lugar las primeras exposiciones del artista en la Sala Gaspar. Por tanto, la conveniencia de la adquisición estuvo basada menos en el valor individual de los

2. Folleto-catálogo de Barcelona, catálogo de Madrid, pasquín PAC, revista *Cahiers d'Art*, pequeño resumen de prensa y reproducciones fotográficas, realizadas en 1978, de algunos de los documentos que constituyen el Fondo Sala Esteva.

documentos que en el interés del conjunto, su procedencia y complementariedad con la documentación conservada en el museo.

La investigación se centró después en el proceso de documentación y archivo del nuevo fondo. Como con cualquier otra investigación, se fue desovillando la madeja de informaciones de que disponíamos, y poco a poco fueron apareciendo los diferentes testimonios documentales, fuente de nuevos contenidos para la exposición. De los fondos consultados, destaca uno especialmente: el de ADLAN (Amics de l'Art Nou). Esta asociación fue la encargada de montar la exposición, y por ello era de vital interés su fondo documental para descubrir los entresijos de la organización del evento. El Fondo ADLAN, actualmente conservado en el Arxiu Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya (AHCOAC),³ también es fragmentario, pero contiene una parte considerable de la correspondencia intercambiada entre los diferentes agentes de la exposición. Los otros fondos de archivos examinados son de carácter personal, ya que la exposición pudo realizarse gracias al interés personal de una serie de personalidades españolas y francesas; entre los que hemos podido consultar, destacan los fondos de J.V. Foix, Ángel Ferrant, Luis Fernández, Paul Rosenberg, Julio González, Joan Miró, Salvador Dalí y Eduardo Westerdahl. El vaciado inicial de la prensa barcelonesa fue completado con el de la de Madrid, Bilbao y Francia, y los artículos seleccionados fueron posteriormente digitalizados. En cuanto a la documentación bibliográfica, cabe resaltar tres publicaciones de la época: *Cahiers d'Art*, *Gaceta de Arte*. *Revista Internacional de Cultura*, y *Cruz y Raya*. *Revista de afirmación y negación*. Quiero dejar constancia de que ha sido imposible consultar el fondo documental más importante para una cabal comprensión del alcance de esta exposición, el fondo del artista Pablo Picasso, que actualmente se encuentra cerrado al público debido a las obras de rehabilitación del Musée national Picasso de París, donde está depositado.

El resultado de nuestra investigación se puede sintetizar en tres grandes apartados:

- La identificación y valoración de las obras del artista mostradas en la exposición.

3. El fondo ADLAN llegó al AHCOAC a través de la donación del Fondo Illescas. ADLAN y el GATCPAC, a los que pertenecía el arquitecto, compartían local en el paseo de Gràcia, 99. Esto hizo, probablemente, que Illescas recogiera toda la documentación para preservarla con la entrada de las tropas de Franco y, por lo tanto, que el Fondo ADLAN estuviese entre su documentación personal.

- El proceso de organización de la exposición y el factor humano que hizo posible su realización.
- La recepción crítica de la obra de Picasso en España.

La identificación y valoración de las obras de arte de Picasso mostradas en la exposición de 1936 tomó como punto inicial de referencia las fotografías del Fondo Sala Esteva. Éstas suministran dos tipos de información: imágenes en blanco y negro de las obras, y algunas anotaciones manuscritas al dorso, referentes a título, técnica, fecha y nombre del propietario de las obras reproducidas. La información aportada por las fotografías fue cotejada con las listas de las obras que aparecen en el folleto-catálogo de Barcelona y el catálogo de Madrid. De este cotejo se desprendió una primera identificación de las obras con las correspondientes imágenes en blanco y negro, los títulos, fechas, técnicas y propietarios. Con esta referencia, la conservadora de la colección del museo, Malén Gual, llevó a cabo las investigaciones necesarias para establecer con exactitud las obras en cuestión, y aportó para cada una de ellas la documentación actualizada correspondiente a título, fecha, lugar, técnica, dimensiones, actual propietario y bibliografía. Posteriormente Eduard Vallès, conservador del museo, completó esta investigación sobre la identificación específica de las obras y realizó una valoración.⁴ Gracias a la documentación elaborada por estos dos especialistas, y con la ayuda de las fotografías en las que se reproduce el interior de la Sala Esteva con las obras montadas, ha sido posible determinar a ciencia cierta qué obras fueron expuestas y quiénes las prestaron: en total, veinticinco obras y doce prestadores.⁵ De las veintitrés imágenes del fondo en las que aparecen reproducidas obras de Picasso (trece positivos con sus negativos, seis solo en positivo y cuatro negativos), veintidós corresponden a obras expuestas y una sola remite a una obra de Picasso⁶ que, sin embargo, no formó parte de la muestra (posiblemente fue utilizada en una de las conferencias dictadas por Paul Éluard). De tres de las obras expuestas, que fueron prestadas por el mismo Picasso, no consta ningún registro fotográfico en el Fondo Sala Esteva.⁷

El siguiente paso importante consistió en averiguar cómo había sido

4. Véase el artículo de Eduard Vallès en este mismo volumen (p. 52-63).

5. Véase el inventario de obras de las páginas 203-210.

6. *Estudiante con pipa*, París, marzo de 1914.

7. *Pintura*, 1927; *El estudio*, 1935 y *Muchacha ante una ventana*, 1935.

posible organizar una exposición como la de Picasso en 1936, en un país donde la modernidad no sólo no había arraigado, sino que a duras penas era comprendida. Sin duda, las cartas de ADLAN y los fondos personales consultados, al permitir redimensionar el factor humano responsable del éxito de la exposición, resultaron elementos clave para despejar este interrogante.

De entrada, está la presencia del mismo artista. Picasso, que vivió sus años de formación en Barcelona, había establecido numerosos vínculos con los ambientes bohemios y artísticos de la ciudad; unos vínculos que, a pesar de su traslado definitivo a París, en 1904, se mantuvieron hasta su muerte. En 1936 Picasso seguía viviendo en Francia, pero la realización de una exposición de sus obras le brindaba la oportunidad de fortalecer esos vínculos con Barcelona. Por otra parte, el movimiento artístico catalán ADLAN, fundado en esta ciudad en 1932, fomentaba el arte vanguardista. En el marco de sus actividades, y a instancias de Joan Miró, la asociación aceptó en 1935 organizar una exposición de Picasso en Barcelona. El artista quería dar a conocer su obra en Barcelona y ADLAN quería que Barcelona la descubriera. Desde ese momento comenzó a tejerse una red de intelectuales y artistas españoles (Josep Lluís Sert, Joan Prats, Joaquim Gomis, Salvador Dalí, Joan Miró, J.V. Foix, Jaume Sabartés, Luis Fernández, Julio González, Ángel Ferrant, Guillermo de Torre, Lluís Carreras, Eduardo Westerdahl, Ramón Gómez de la Serna, etc.) y franceses (André Breton, Christian Zervos, Marie Cuttoli, Tristan Tzara, Pierre Loëb, Maurice Raynal, Man Ray, Georges Wildenstein, Paul Éluard, Lise Deharme, etc.), que contribuirían personalmente –los unos desde Barcelona, los otros en Bilbao, Madrid o París– a superar todos los obstáculos para hacer realidad este proyecto.

La selección de las obras, sin duda, dependió en última instancia de Picasso, y fue todo menos banal. Picasso sabía exactamente qué obras quería divulgar en su tierra, y era consciente de que casi nada de su producción había circulado al otro lado de los Pirineos desde comienzos de siglo. Cuando su marchante, Paul Rosenberg, se negó a facilitarle obras que destinaba a otras exposiciones, la búsqueda, ordenada por Picasso, se centró en los coleccionistas privados del

entorno francés y vanguardista del artista: Galerie Pierre, Cuttoli, Tzara, Henri Laugier, Deharme, Jacques Lipchitz, Léon Kochnitzki, Raynal, Eugenia de Errázuriz, Wildenstein y Zervos. Así, Picasso no sólo autorizó la exposición, sino que mostró un interés considerable en su realización. Prueba de ello, por ejemplo, son el préstamo de cuatro obras de su propiedad –tres de ellas recientemente acabadas, en 1935– y su autorización para leer y grabar en disco un poema suyo de ese mismo año, por cuya publicación en una revista de Nueva York había pedido cobrar 25.000 francos.

El trabajo preliminar para la exposición se desarrolló en París. Luis Fernández recibió carta blanca para realizar, desde su base de operaciones en la Galerie Pierre, todas las gestiones necesarias para reunir las obras, garantizar su buena conservación, tramitar los seguros y enviar las piezas a Barcelona. La labor de Fernández, sin duda, fue esencial. De hecho, fue el enlace con Barcelona desde París, y en sus horas libres (era artista y trabajaba en la revista *Cahiers d'Art*) movía todos los hilos para montar la exposición. Gestionó los contactos con una serie de actores: para la recolección de las obras, con los coleccionistas; con la Galerie Pierre, para el depósito, y con la ayuda de Pierre Loëb, para tramitar el envío a España; con Sabartés, quien le transmitía las instrucciones de Picasso, para la realización de las fotografías y la edición de los discos; con ADLAN, para informar de la marcha de las operaciones desde París, y con Breton y Zervos, para tramitar el viaje a España de Paul Éluard.

Por su parte, la asociación ADLAN, que ya había encontrado un espacio idóneo para la exposición, fue la encargada de la organización en Barcelona. La decisión de organizar la muestra en la Sala Esteva⁸ probablemente fue fruto del azar, más que de una selección razonada. La Sala Esteva, que hasta 1935 había acogido un establecimiento de marcos y molduras, aspiraba a convertirse en una galería de arte, y quería iniciar su nueva andadura con una exposición notable. Por las mismas fechas, ADLAN buscaba un espacio capaz de acoger una muestra de Picasso, y la Sala Esteva, además de mostrarse interesada, reunía todos los requisitos, tanto desde el punto de vista económico como logístico, como consta en una carta de ADLAN: «Se trata de la mejor sala de exposiciones de Barcelona. Su iluminación es perfecta

8. El propietario de la Sala Esteva era Joan Esteva y el gerente Josep Hoyos. Véase el artículo de Teresa-M. Sala en este mismo volumen (p. 44-51).

como no hay otra en España y pocas en Europa.»⁹ Y así como Fernández contó con la ayuda de un conjunto de celebridades en Francia, los miembros de ADLAN –Sert, Prats, Gomis, etc.– recibieron apoyo de importantes personalidades e instituciones del país: Miró, Dalí, Vallmitjana, Foix, Ateneu Enciclopèdic Popular, Amics de la Poesia, la librería Catalònia, entre otros. Asimismo, el factor humano fue decisivo para que posteriormente la exposición pudiera trasladarse a Bilbao y Madrid. El contacto en Bilbao fue Lluís Carreras Macaya, figura catalana del círculo de ADLAN y director de la nueva galería Arte,¹⁰ situada en el centro de la ciudad. De la operación en Madrid se encargaron Ángel Ferrant y Guillermo de Torre, fundadores, en 1936, del ADLAN madrileño. En la capital había especial interés en Picasso, ya que ninguno de los anteriores proyectos de exposición había cuajado¹¹ y, por tanto, no se había visto nada del

artista. Y a diferencia de Barcelona y Bilbao, donde la muestra fue acogida fortuitamente por espacios comerciales, los miembros de ADLAN en Madrid llegaron a un acuerdo con el Centro de la Construcción,¹² mediante el cual la sala de exposiciones de esta institución pasaba a ser gestionada por la asociación. Mientras, se intentó también llevar la exposición a Tenerife¹³ y a Málaga.¹⁴

La selección definitiva estaba formada, en total, por veinticinco obras, las cuales fueron enviadas en dos remesas: la primera constaba de diecisiete obras, y corrió a cargo de la Galerie Pierre; la segunda, con ocho piezas, fue gestionada por Fernández. Para los dos envíos, fueron contratados los servicios de la empresa transportista Arthur Lénars & Cie. y de la aseguradora Lloyd's de Lon-

9. ADLAN a Luis Fernández, [14 de noviembre] de 1935. Fondo ADLAN, AHCOAC. (p. 110)

10. La galería Arte se inauguró en Bilbao el 11 de febrero de 1936 con una muestra de artistas vascos. Arte estaba formada por una tienda de objetos de regalo, materiales artísticos y marcos, y una sala de arte que pretendía promocionar a artistas jóvenes y realizaba intercambios culturales y conferencias. La exposición de Picasso fue la segunda que organizó.

11. Poco antes, Salvador de Madariaga, que había sido embajador de España en París, había intentado contactar con Picasso para realizar una exposición de su obra en Madrid, pero como no consiguió hablar personalmente con el artista, desaconsejó al Ministerio de Cultura su materialización.

12. El Centro de Exposiciones e Información Permanente de la Construcción era una asociación vinculada a la Escuela de Arquitectura de Madrid, que había sido fundada en 1934 con el objetivo de mejorar el sistema de producción y distribución de materiales de la construcción, así como facilitar el conocimiento de estos materiales a los agentes de la industria de la construcción.

13. Eduardo Werterdahl, fundador de ADLAN Tenerife y director de la revista *Gaceta de Arte*, intentó que la exposición viajase a Tenerife, pero no lo consiguió. Sin embargo, con la colaboración de ADLAN, editó un número especial de la revista que dirigía dedicado exclusivamente a Picasso.

14. Luanco, de la sección de artes plásticas de la Sociedad Económica de Amigos del País, solicitó a ADLAN Madrid que la exposición viajase a Málaga durante diez días. Las gestiones se llevaron a cabo a través de Madrid, pero, como las obras debían regresar urgentemente a París, finalmente la muestra no pudo trasladarse a Andalucía.

dres, gestionada en Francia por Gayet et Rémy. Las obras de la exposición fueron valoradas en dos millones de francos; la recaudación por concepto de venta de entradas a la exposición de Barcelona ascendió a seis mil pesetas. Una de las obras expuestas en Barcelona, un tapiz propiedad de Marie Cuttoli, tuvo que ser enviada de vuelta a París al cierre de la exposición, debido a su frágil estado de conservación, lo que explica que a Bilbao y Madrid sólo viajaran las veinticuatro obras restantes. En la capital, sin embargo, la muestra fue completada con otra obra de Picasso, propiedad del escritor Ramón Goy de Silva.

Las primeras estimaciones arrojaban los siguientes datos de fechas y lugares: en Barcelona, del 10 al 30 de diciembre de 1935, en la galería de Bellas Artes Sala Esteva; en Bilbao, del 10 al 25 de enero de 1936, en la galería Arte, y en Madrid, desde el 15 de febrero, en el Museo de Arte Moderno. Finalmente, sin embargo, este calendario fue postergado, en parte porque las obras llegaron más tarde de lo previsto, y en el caso de Madrid, también cambió el espacio previsto para la exposición. Así, los lugares y fechas definitivos de la exposición Picasso de 1936 fueron los siguientes: en Barcelona, en la Sala Esteva (calle Casp, 21), del 13 al 30 de enero; en Bilbao, en la galería Arte (Gran Vía, 16), del 19 al 25 de febrero, y en Madrid, en la sala de exposiciones del Centro de la Construcción (Carrera de San Jerónimo, 32), del 7 al 25 de marzo.

El 13 de enero, a las diez de la noche, la exposición de Barcelona fue inaugurada con un acto especial, en el que Sabartés –en sustitución de Fernández– leyó varios textos de Picasso, y además se ofreció una audición de los discos grabados en París con intervenciones de Sabartés, González, Fernández, Miró y Dalí.¹⁵ A la inauguración, que fue íntegramente retransmitida en directo por Ràdio Barcelona y una emisora francesa, asistieron los allegados a ADLAN y familiares de Picasso, quien se reunió en París con varios artistas para seguir la retransmisión desde el taller de Julio González. En Barcelona se editó un folleto a modo de catálogo (p. 131), y en Madrid se publicaron un catálogo con texto de Guillermo de Torre, del que se vendieron más de mil quinientos ejemplares, y un cartel diseñado por Mauricio Amster con un retrato de Picasso por Man Ray de 1932 (p. 169).

15. Véanse las transcripciones al final de este volumen (p. 211-218).

Picasso no asistió a ninguna de las exposiciones, pero envió de embajador suyo a Paul Éluard, quien dictó cuatro conferencias en Barcelona y una en Madrid. En la noche del 17 de enero, habló en la Sala Esteva de la obra y el arte de Picasso y, además de algunos poemas inéditos del artista, leyó textos escritos especialmente para la ocasión por André Breton, máximo exponente del surrealismo francés, y el director de la revista *Cahiers d'Art*, Christian Zervos. Esta intervención también fue radiada, y Picasso y sus amigos, que la escucharon, enviaron a Éluard un telegrama de felicitación. El 20 de enero, a las siete y cuarto de la tarde, Éluard dio un recital de poemas¹⁶ en la Llibreria Catalònia, organizado por Amics de la Poesia, y una disertación sobre «El poeta és aquell que inspira molt més que aquell que és inspirat». Estuvieron presentes, entre otros, J.V. Foix, Carles Riba, Paul Valéry, Tomàs Garcés y Marià Manent. A las ocho de la tarde del 23 de enero, en el departamento de literatura y bellas artes del Ateneu Enciclopèdic Popular, Éluard dictó una conferencia sobre «El moviment surrealista», traducida y comentada por Sert, donde se ofreció una proyección de imágenes de los cuadros más importantes de Dalí, Picasso y otros pintores, además de una visita colectiva a la exposición. Por último, el 24 de enero, a las siete y media de la tarde, Éluard volvió a dictar otra conferencia sobre el surrealismo, ilustrada con obras de diversos artistas, en la Sala Esteva. En Madrid, la intervención de Éluard precedió la inauguración de la exposición, debido a que su viaje a España no coincidió con las fechas de la muestra en la capital. El martes 4 de febrero, a las siete de la tarde, Éluard pronunció, en la sede del Instituto Francés de Madrid, la conferencia «Picasso, pintor y poeta», ilustrada con proyecciones. En esta ocasión, también intervino Ramón Gómez de la Serna, quien presentó a Éluard y leyó algunos poemas inéditos de Picasso.

La exposición fue todo un éxito, y organizarla, una verdadera hazaña; pero el obstáculo más formidable resultó el económico. Ahora puede parecer anecdótico, pero vale la pena recordarlo porque permite hacerse una idea de las dificultades que comportaba, en 1936, traer a Picasso a España. El hecho es que, al iniciar las gestiones para la exposición, ni los propietarios de la Sala Esteva ni

16. Entre otros, «Mourir de ne pas mourir», «La Vie immédiate», «Rose publique», «Facile» y el poema entonces inédito, escrito en colaboración con André Breton, «L'Immaculée Conception».

los miembros de ADLAN imaginaron el elevado coste de asegurar las obras. Por un lado, se trataba de muchas piezas, si bien la idea original era traer de doce a dieciséis obras; pero, como observó Fernández, «no era posible que la primera exposición de Picasso en España fuera tan insignificante».¹⁷ También resultó, por otra parte, que el valor estimado de las obras de Picasso excedía en mucho lo inicialmente presupuestado. El caso es que este imprevisto ocasionó que el dinero para cubrir el seguro no fuese enviado a tiempo a Francia, lo que generó no poca tensión entre Barcelona y París. Fernández y Pierre Loëb tuvieron que cubrir los primeros pagos, y acabaron pidiendo reiteradamente a ADLAN y Sala Esteva que los resarcieran. Un pequeño ejemplo de ello es esta advertencia de Fernández, en una carta dirigida a los miembros de 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 Desinteresadamente, y a fin que la exposición de Picasso en España no fuera un rotundo fracaso, hubieron de intervenir personalidades como Breton y Miró. Para colmo, la Sala Esteva se había comprometido a comprar una obra de la Galerie Pierre, a cambio del préstamo para la exposición de algunas de las obras de la galería francesa, pero tampoco se había materializado esta operación. Cuando la situación llegó casi al límite, y ante la imposibilidad en que se hallaba la Sala Esteva de pagar lo convenido previamente, ADLAN solicitó ayuda a los promotores de la muestra en Bilbao y Madrid para asumir los costes; y es que los coleccionistas estuvieron a punto de interponer una demanda judicial, ya que las obras estaban siendo trasladadas sin que el seguro estuviese pagado. La Sala Esteva nunca llegó a comprar la obra de la Galerie Pierre, que hubo de ser devuelta a Francia junto con las otras piezas.

La intensa participación de París en la organización de la exposición retrospectiva de Picasso en España es innegable. Además de las razones anteriormente mencionadas, conviene señalar la publicación, por la revista *Cahiers d'Art*, de un número especial dedicado al artista malagueño.¹⁹

17. Luis Fernández a Josep Lluís Sert, 10 de enero de 1936. Fondo ADLAN, AHCOAC. (p. 129)

18. Luis Fernández a Casa Esteva, 14 de enero de 1936. Fondo ADLAN, AHCOAC. (p. 150-151)

19. *Cahiers d'Art*. París, vol. x, nº 7/10 (1935).

El tercer aporte notable de esta investigación es la recepción crítica.²⁰ La exposición representaba prácticamente la primera oportunidad de ver obras de Picasso en España, de las que hasta la fecha se hablaba sin conocimiento de primera mano. No es de extrañar, por tanto, el gran eco que este evento tuvo en la prensa, desde diciembre de 1935 hasta marzo del siguiente año. Los artículos publicados pueden ser clasificados en dos grupos: por un lado, las opiniones sobre la exposición y, por otro, la valoración de la figura de Picasso. En lo que hace a las reseñas críticas de la muestra, fueron obra tanto de detractores como de adeptos. Éstos admiraban la faceta revolucionaria de Picasso, su talante de poeta y genio creador, y loaban el esfuerzo de haber organizado la muestra, que llegaba tarde a España, mientras que los primeros, aunque se abstenían de emitir juicios sobre Picasso (tal vez por desconocimiento y por tratarse de una figura ya internacionalmente reconocida), en cambio sí arremetían contra los organizadores de la exposición, es decir, contra ADLAN. A su juicio, la selección de las obras, que atribuían a esta asociación, era parcial y arbitraria y no hacía justicia a la obra del artista. De las críticas negativas, y no sólo de la exposición sino también de la obra de Picasso, una sobresale especialmente: la del PAC (Pro Art Clàssic).²¹ Este supuesto grupo editó y distribuyó un pasquín contra Picasso –en el que se le tachaba de «bluf»– y los organizadores de la muestra. Su eco mediático fue tal, que llegó a oídos de Picasso, a quien causó enfado. Por su parte, los propietarios de la Sala Esteva, que decidieron defenderse de la embestida, publicaron diversas notas en la prensa para pedir que las críticas recayeran exclusivamente en ADLAN.

En cuanto a la valoración de la figura de Picasso, aparecieron algunos artículos notables que mostraban un gran conocimiento del artista. Cada uno a su manera, todos hacían especial mención del Picasso genial, del inventor, innovador, creador en constante ebullición, combativo y de ánimo exaltado y generoso.

Por último, la exposición Picasso de 1936 consiguió su cometido: dar a conocer la obra de Picasso entre el público español y permitirle descubrir el Picasso moderno. Gracias a ella, el artista fortaleció su relación con Barcelona y, por ende, con España.

20. Véase el apéndice sobre prensa (p. 219-237) y el resumen de las fuentes consultadas (p. 243-249).

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

SOBRE LA DIFUSIÓN

La propuesta de difusión que ofrecemos reivindica la valoración de los documentos en los procesos artísticos. En consonancia con esta idea, y sobre la base de los vestigios documentales de la exposición de Picasso en 1936 que han llegado hasta nosotros, el Museo se propone mostrar cómo aquel evento se hizo realidad, así como la importancia que tuvo para la relación de Picasso con Barcelona y España.

No se trata, por tanto, de una muestra CON sino DE documentos y archivos, en la que los «documentos y sus relaciones» narran un episodio. Porque el archivo (los documentos organizados) es capaz de explicar aquello que nosotros no podemos contar.

El archivo —es decir, la organización de la documentación— es concebido aquí como principio patrimonial esencial, capaz de ofrecer una lectura de los documentos en su proceso natural de creación. Los documentos de archivo no son producto de la creación, sino el fruto de un proceso natural de actividad, el reflejo de la labor de un productor. Son producidos sucesivamente en el tiempo, y con el tiempo se organizan en series; de manera que la razón de ser de los documentos depende de su pertenencia a un conjunto más que de su valor individual. En todo centro de archivo, los documentos siempre se organizan según el principio básico de respeto a la procedencia y el orden de origen, de tal forma que al recorrerlos es posible no sólo conocer determinados hechos o eventos sino, sobre todo, una manera de hacer, una manera de pensar. La lectura de los documentos nos aproxima a la realidad y nos aleja de la interpretación.

Sobre esta premisa, que forma parte de la idea rectora del Centro de Conocimiento e Investigación, el Museu Picasso ha querido mostrar el archivo como herramienta de representación. En otras palabras, como un instrumento que facilita la «lectura» de los documentos en su contexto de creación y orden natural, para que el espectador pueda visualizar el discurso de su creador, es decir, su productor.

Exponer el archivo tal y como lo conservamos es tarea imposible, y tal vez también sería incomprensible. Entre otras razones, porque no es posible exhibir todos los documentos, porque la forma de contemplarlos es diferente (al pasar de un plano estático y horizontal a otro, en movimiento y vertical) y porque sería necesario disponer de

herramientas de interpretación. Por todo ello, la propuesta de exposición del museo se sustenta en el principio básico del respeto a «la estructura original de los documentos y sus relaciones», pero al mismo tiempo busca nuevas formas de visualización. En este contexto, nos hemos ceñido a estos dos criterios básicos:

- Mostrar la génesis o filiación de los documentos, a fin de comprender la manera de pensar de su productor.
- Mostrar los documentos como testimonios de hechos (valor testimonial), desplegándolos por igual (trátase de documentación textual, de registro, iconográfica, etc.) en un mismo plano y despojándolos, momentáneamente, de los otros valores que también poseen y son igualmente importantes (valor estético, de mercado, de autor, etc.). Un ejemplo, en este caso, sería el retrato de Picasso por Man Ray: nadie ignora o pretende ignorar el valor marchante, estético y de autor de esta fotografía, pero el papel y la función que desempeña en el Fondo Sala Esteva es distinto. Se trata precisamente de mostrar ese papel, la función que cumplió en su momento, la razón por la que forma parte de este conjunto de documentos y el lugar determinado que ocupa en este contexto.

La apuesta por la tecnología ha sido una aliada indispensable para alcanzar nuestro objetivo: por un lado, mostrar de manera sencilla, comprensible y atractiva las relaciones entre los documentos y su valor como testimonios de una realidad, y por otro, preservar los documentos originales. A este respecto, cabe señalar el recurso a los documentos originales cuando por su propia naturaleza resultan irremplazables en el discurso y la visualización (fotografías, carteles, etc.) y también cuando las formas y condiciones físicas de su exposición no hacen peligrar el documento o dificultan una lectura fluida por parte del usuario. En aquellos casos en los que la inclusión del documento original en un lugar preciso del discurso no parecía recomendable, se ha recurrido a una versión digitalizada, complementando su exposición con muestras de originales en vitrinas.

Por último, se ha elaborado una ontología²² con el dominio «Exposi-

22. Entendemos por ontología informática o cosmológica una formalización explícita de un esquema conceptual compartido. La ontología tiene un vocabulario específico que designa los diversos elementos que la componen. Para más información, véase Lluís Gómez i Bigordà, «Web semántica y gestión de archivos, una introducción» [ponencia presentada a los v Encuentros de Centros de Documentación de Arte Contemporáneo], Vitoria, Artium, 2010. www.artium.org/LinkClick.aspx?fileticket=sRdyEhOdv6c%3d&tabid=411&language=es-ES

ción Picasso» de 1936, proyecto que hemos abordado en estrecha colaboración con Lluís Gómez, responsable del nodo de *software* libre de Hangar (centro de producción e investigación en artes visuales), con la intención de conceptualizar, es decir, hacernos una idea de la significación de la «Exposición Picasso» de 1936 y comprender la relación del artista con España, y al mismo tiempo experimentar y aplicar nuevas maneras de formalizar y estructurar la información y compartir el conocimiento. Ha sido preciso, por tanto, identificar con sumo detalle y cierto rigor formal todos los conceptos y agentes que intervinieron en la exposición, así como determinar las relaciones que establecieron entre sí.

Para la preparación de la ontología, comenzamos por listar las instancias (ítems o miembros de cada clase), y casi al mismo tiempo y de manera complementaria, fijamos las clases (tipos de objetos o personas) donde ubicar los diferentes ítems y su estructura (conjunto de elementos que suministran información sobre cada ítem de cada clase). A partir de este primer esquema de ítems y categorías estructuradas, se desarrolló una primera aplicación informática que nos permitió experimentar con la introducción de los datos. El resultado de este proceso de prueba hizo posible que comprobásemos la idoneidad de las clases y los ítems, así como verificar la conveniencia de la estructura de cada clase. El paso siguiente consistió en determinar las relaciones entre los miembros (interacciones y enlaces sobre los conceptos del dominio). La definición de unos criterios muy precisos para fijar las relaciones fue una etapa fundamental y posiblemente el proceso más complejo, ya que, hasta cierto punto, condiciona el óptimo resultado de la ontología y configura su taxonomía. Adoptamos como norma básica el establecimiento de las relaciones formales o de estructura en el contexto del dominio más que de contenido, con el fin de dar a conocer la red de conexiones que hizo posible la exposición y, al mismo tiempo, evitar al máximo las interpretaciones. Además, para mejor perfilar las relaciones, hemos utilizado elementos como la intensidad de la relación o el grado de atracción entre dos miembros.

El *work in progress* ha sido esencial para balancear teoría y práctica y poder obtener los resultados deseados, ya que la aplicación prácti-

ca de lo que teóricamente y *a priori* nos parecía indicado, no sólo nos ha permitido comprobar su idoneidad, sino que también nos ha indicado el camino a seguir para conseguirlo. Una etapa muy importante de este trabajo evolutivo, realizado en estrecha colaboración con la empresa MID (Media Interactive Design), consistió en elegir la forma de visualización de la ontología, tanto para el formato exposición como para el formato *online*.

La ontología con el dominio «Exposición Picasso» de 1936 puede ser considerada la culminación del trabajo de investigación y difusión sobre la muestra de Picasso que tuvo lugar en Barcelona, Bilbao y Madrid en el primer trimestre de 1936. Se ha convertido en una herramienta de gestión y visualización de la documentación, gracias a la cual hemos podido representar de nuevo el evento y generar y compartir nuevos conocimientos.