



Col·lecció permanentment en trànsit

Àlbum de viatge de *Margot*, l'obra picassiana

Treball de Recerca d'Anna Alcubierre dirigit per Dra. Muriel Gómez Pradas

TFM del Màster de Gestió Cultural de la UOC, l'UdG i la UIB

Setembre 2012

*Imatge del fons documental del Museu Picasso, Barcelona

Agraïments

A la Muriel, directora del projecte, pel seu entusiasme, recolzament i criteri.
Al Museu Picasso de Barcelona per la col·laboració en tot moment.
Als amics experts del Museu: a la Malén, per l'arrencada i el seguiment constant,
Margarida, Reyes, Anna, Manel, Lluís, Isabel, Deirdre i Clara, per la sapiència i bona acollida.
A en Jordi en Gil i la Jana, perquè ho han fet possible.

Resum

Les obres no només són des del moment que neixen, sinó que es fan al llarg del temps, i nosaltres les persones, generació rere generació, intervenim en aquest creixement. Heus aquí la importància de l'àlbum, de l'històric, de la provenença, del diari personal, del carnet, o de l'estudi de la vida de l'obra. Aquest treball es centra en estudiar com afecta l'exposició d'una obra, la posada en escena, en la percepció d'aquesta. L'estudi està basat en l'exemple d'un cas concret, *Margot*, l'obra picassiana del 1901. Per arribar-hi ha calgut conèixer la vida de l'obra: des del context en què fou creada; als col·leccionistes o museus que l'han acollit o l'acullen; i als espais expositius on ha estat amb les acumulades exposicions temporals. Aquest recorregut històric l'anomenem "àlbum de viatge". És en relació a la mobilitat de les obres, que ens qüestionem sobre els impactes de les exposicions temporals, aquesta observació és fonamentada, en aquest estudi, per l'anàlisi transversal de la construcció de l'"àlbum" i les entrevistes realitzades al personal expert de l'actual institució propietària de la peça objecte d'estudi, el Museu Picasso de Barcelona.

Paraules clau

Museografia
Percepció visual
Exposicions d'art
Museu Picasso
Margot

1. Introducció.....	5
1.1. L'origen d'investigació.....	5
1.2. Interès dels temes.....	5
1.3. En relació als resultats.....	6
2. Objectius.....	7
2.1. Objectiu principal.....	7
2.2. Objectius específics.....	7
2.2.1. Des del punt de vista de l'obra.....	7
2.2.2. Des del punt de vista del propietari.....	7
2.2.3. Des del punt de vista de gestió de públics.....	7
2.3. Preguntes de recerca.....	7
2.3.1. Des del punt de vista de l'obra.....	7
2.3.2. Des del punt de vista del propietari.....	8
2.3.3. Des del punt de vista de la gestió del públic.....	8
3. Justificació.....	9
3.1. Motius de la recerca.....	9
3.2. Rellevància de l'objecte d'estudi.....	9
4. Marc teòric i conceptual.....	10
4.1. Percepció d'una obra en relació al context on és presentada.....	10
4.2. Aproximació a Picasso al 1901.....	13
4.3. L'obra <i>Margot</i> i les exposicions temporals on ha format part.....	14
5. Metodologia.....	16
5.1. L'anàlisi textual i documental.....	16
5.2. Recerca, localització i anàlisi documental i fotogràfic.....	16
5.3. Treball de camp.....	17
5.4. La transcripció.....	18
5.5. L'anàlisi dels resultats.....	18
5.6. La validació.....	18
6. Aportacions.....	19
6.1. L'àlbum de <i>Margot</i>	19
6.1.1. El naixement. <i>L'Atelier du 130 ter, bd Clichy</i>	19
6.1.2. Les cases i els seus amos.....	20
6.1.2.1. París 1901 i l'exposició a la Galeria d'Ambroise Vollard.....	20
6.1.2.2. La Col·lecció Lluís Plandiura.....	21
6.1.2.3. La gestió de la Junta de Museus de Barcelona.....	21
6.1.2.4. El Museu d'Art de Catalunya i el Museu d'Art Modern.....	22
6.1.2.5. El Museu Picasso de Barcelona.....	23
6.1.2.6. Cronologia d'un segle I.....	26
6.1.3. Els viatges.....	27

6.1.3.1. Les exposicions temporals on ha format part.....	27
6.1.3.2. Les exposicions temporals on ha estat sol·licitada i finalment no ha viatjat.....	39
6.1.3.3. Cronologia d'un segle II.....	40
6.1.3.4. Recorregut.....	41
6.2. Anàlisi transversal de l'històric de l'obra.....	42
6.2.1. Nomenclatura.....	42
6.2.2. Forma: Maneres com s'ha exposat.....	43
6.2.3. Contingut: Discursos on ha format part.....	47
6.2.4. Conservació: Prevenció i intervencions.....	49
6.2.5. Sistemes de transport.....	50
6.2.6. Economia: Valor d'assegurança.....	50
6.2.7. Difusió: Catàlegs, premsa i Internet.....	50
6.2.8. Curiositats.....	52
6.3. La visió dels experts.....	53
6.3.1. En relació als impactes que suposen les exposicions temporals.....	53
6.3.1.1. Considerant l'obra, <i>Margot</i>	53
6.3.1.2. Des del MPB.....	54
6.3.1.3. Referent a les reaccions del públic i a la gestió del mateix.....	57
6.3.1.4. En relació a la mobilitat de les obres.....	59
6.3.2. En relació a la idea de "l'àlbum de viatge"	60
6.3.3. En relació a la presentació dels museus i les col·leccions corresponents a la xarxa.....	62
7. Conclusions.....	64
8. Referències bibliogràfiques	69
9. Annex.....	71
9.1. Transcripcions de les entrevistes	
9.2. Model de fitxes de les presentacions de <i>Margot</i>	
9.3. Informe de conservació	

1. Introducció

“...les obres venen d’una història i van cap a una història.”
(R.J.,2012, Responsable de conservació preventiva i restauració del MPB)

Ens trobem davant d’una investigació sobre les relacions i interdependències entre el patrimoni cultural i la seva exposició i percepció.

1.1. L’origen d’investigació

La idea d’investigar en relació a la percepció d’una obra tenint en compte la seva posada en escena, és fruit de les ganes d’aproximar-se a la història de l’art a través de la museografia. Sovint coneixem un artista i la seva obra i en canvi no coneixem la història d’aquesta obra. Aquí la proposta és aproximar-se a l’obra però no a partir de la biografia de l’artista ni de l’estudi de l’obra en concret, i per tant l’estil en què pertany, la tècnica, el tema, etc., sinó a partir del seu recorregut històric, dels espais i llocs on ha estat, dels quilòmetres recorreguts, dels diferents pares que l’han adoptat després que l’artista se’n desprengués, de com l’han tractat, de com l’han vestit, de quins companys de viatge ha tingut, i evidentment de què en diuen d’ella i perquè l’han reclamat a tants llocs diferents.

1.2. Interès dels temes

Aquest treball es centra en estudiar com afecta l’exposició d’una obra, la posada en escena, en la percepció d’aquesta. L’estudi està basat en l’exemple d’un cas concret, *Margot*, l’obra picassiana del 1901. Per arribar-hi ha calgut conèixer la vida de l’obra: des del context en què fou creada; als col·leccionistes o museus que l’han acollit o l’acullen, en l’actualitat el Museu Picasso de Barcelona; i als espais expositius on ha estat amb les acumulades exposicions temporals. Aquest recorregut històric l’anomenem “àlbum de viatge”.

L’interès de l’àlbum de viatge el trobem en molts nivells. Un primer nivell de coneixement de la pròpia peça i com a conseqüència d’això, del seu artista creador i del context en què fou creada. Un segon nivell lligat a un recorregut històric i com a conseqüència d’això, de la història de la museologia i museografia. Un tercer nivell en relació a la seva posada en escena i com a conseqüència d’això, al coneixement del disseny d’exposicions tant de les sales de col·lecció permanent dels museus, com al les exposicions temporals. Un quart nivell des d’una perspectiva més tècnica i com a conseqüència d’això, de l’important paper de la restauració i la conservació preventiva. I finalment, un cinquè nivell vinculat al perquè i com dels seus moviments i a conseqüència d’això, de l’evolució de la gestió i conservació del patrimoni al llarg dels anys.

I perquè *Margot*? Hi hauria moltes obres que podrien ser objecte d’estudi i per tant ser útils per conduir aquesta recerca. Les raons de la tria són ben simples: Primerament per l’atractiu de l’obra i la seva importància sobretot donada per el context en què es va crear; segonament perquè pertany a la col·lecció del MPB, un Museu proper i conegut i alhora distingit a nivell internacional; tercerament perquè és una obra que ha viatjat; i per últim pel fet de ser del primer any del segle passat, i això vol dir poder observar el segle XX al complet, més 10 anys de perspectiva actual.

Per altre banda hi ha també un estudi al voltant de la mobilitat de les obres i de les conseqüències tant positives com negatives de les exposicions temporals. Aquest és un tema que sempre ha estat debatut i continua en debat entre les institucions culturals d’arreu. En relació als impactes provocats pels viatges s’observa a través de tres línies d’estudi: 1) la conservació; 2) l’economia, tant en referència als costos d’assegurances i transports, com per la possible revalorització de l’obra; 3) la visibilitat, en relació a les publicacions, la promoció, i l’empremta digital. Aquestes alhora es valoren respecte tres punts de vista diferents: 1) des de l’obra; 2) des del propietari; 3) des de gestió de públics. Aquest estudi està basat tant en un

anàlisi transversal de “l'àlbum de viatge” com en l'observació de l'opinió, a través d'entrevistes, dels experts responsables dels diferents departaments del Museu Picasso de Barcelona, involucrats amb el tema d'estudi.

S'ha de reconèixer que un dels motius de la investigació és de caràcter visual. Una part important de la recerca neix en la circumstància d'entendre la posada en escena d'una obra com una creació visual. Per tant de la fotografia d'una obra penjada, on es pot apreciar l'escala, la relació amb el públic o l'ambientació de la sala.

Alhora aquesta mirada prové de la preocupació d'algunes presentacions de museus a través de la xarxa, on difícilment podem apreciar la realitat del lloc i per tant ens alimentem d'una falsa realitat. En comptes de recorreguts virtuals poc afortunats amb perspectives totalment impossibles i atmosferes irrealistes no seria millor, a vedades, presentar una bona fotografia? Però no una fotografia únicament de la peça sense marc, es clar, estem parlant dins del context de museu virtual, que no només vol dir arxiu virtual d'obres.

1.3. En relació als resultats

Les dades presentades les podem dividir en dos blocs: Per una banda “l'àlbum de viatge” i per l'altre el resultat de les entrevistes. Els resultats d'aquesta investigació, que està fonamentada per una base empírica però que és purament qualitativa, és subjecte de la mirada d'aquestes dades obtingudes, que per altre banda, tractant-se en bona part d'una recerca històrica, no ha estat gens fàcil d'aconseguir.

A banda de les moltes conclusions que se'n pot extreure, els resultats ens aporten una informació gràfica que mai havia estat contrastada, i que a partir d'aquesta investigació s'han pogut localitzar la majoria de posades en escena de l'obra i això ens permet comparar-les i posar en relleu l'evolució de la museografia a partir d'aquest cas concret.

2. Objectius

2.1. Objectiu principal

L'objectiu principal és demostrar com afecta l'entorn en la presentació d'una obra d'art, a través d'un estudi de cas, en concret l'obra picassiana *Margot*.

2.2. Objectius específics

En relació a la mobilitat de les obres, analitzar els impactes de les exposicions temporals. Les observacions s'orienten a partir de tres punts de vista molt clars: el de l'obra, el del propietari i el de la gestió de públics.

2.2.1. Des del punt de vista de l'obra

Estudiar-ho des del punt de vista de l'obra, i per tant com li afecta a ella en concret. Es tracta d'estudiar quins recorreguts ha fet *Margot*, conèixer els museus que l'han acollit i les condicions en com ha estat exposada. Descobrir com s'ha relacionat als diferents discursos de les exposicions temporals a través de les publicacions dels catàlegs d'aquestes. Analitzar com l'hi afecta tot això a nivell de conservació segons els responsables especialistes del MPB, i analitzar també com l'hi afecta a nivell de visibilitat comprovant la difusió que se'n ha fet en cada cas.

2.2.2. Des del punt de vista del propietari

Estudiar-ho des del punt de vista del propietari, en aquest cas el Museu Picasso de Barcelona. Analitzar les motivacions del Museu a moure la peça i per tant, comprovar els aspectes econòmics i conèixer els sistemes d'intercanvis d'obres entre museus, centres culturals o col·leccions particulars, des del punt de vista de la gestió del Museu. D'aquí se'n deriva un altre objectiu, veure com afecta a la presentació de la col·lecció permanent tenir un espai buit o redistribuir les obres exposades en relació al canvi, quan l'obra viatja, caldrà en aquest cas conèixer l'opinió dels responsables de la col·lecció.

2.2.3. Des del punt de vista de gestió del públics

Estudiar-ho des del punt de vista del públic. Caldrà esbrinar-ho segons l'opinió dels responsables del MPB, especialment la persona responsable de gestió de públics. Conèixer quins públics i quines motivacions els mouen a veure una obra com *Margot* a la col·lecció permanent, o a visitar un nou discurs expositiu a la sala d'exposicions temporals. També caldrà estudiar quines sensacions creuen que els causa als visitants de la col·lecció permanent trobar a faltar obres prestades.

2.3. Preguntes de recerca

Tots els objectius exposats ens ajudaran a resoldre les següents preguntes de recerca:

2.3.1. Des del punt de vista de l'obra

És positiu que una obra volti pel món? Les avantatges pesen més que els inconvenients? Com s'equilibra la balança? Tenir més visibilitat, poder arribar a molts públics, poder formar part de discursos diversos pesa més que els possibles efectes negatius en quan a conservació?

2.3.2. Des del punt de vista del propietari

Perquè son importants les exposicions temporals? Què passa a nivell econòmic? El cost per moure una obra, donat sobretot pel transport amb embalatges especials i les assegurances és justificat? Quins beneficis l'hi aporta al Museu que l'obra viatgi? Com afecta això a la presentació de la col·lecció permanent d'on forma part l'obra?

2.3.3. Des del punt de vista de la gestió del públic

Quines sensacions els causa als visitants d'un museu trobar cartells explicatius que substitueixen obres prestades? Com gaudeix el públic les exposicions temporals d'art? Més enllà del gaudi podríem parlar de molts altres aspectes relacionats, l'aprenentatge, les sensacions, el coneixement, etc.

3. Justificació

3.1. Motius de la recerca

En el moment en què podem afirmar que les exposicions temporals d'art als museus han esdevingut un producte cultural clarament consolidat, cal analitzar els impactes que això provoca. En les obres d'art, i concretament el patrimoni pictòric en el cas de *Margot*, això requereix estar sovint en trànsit. L'interès d'aquesta investigació pretén fer protagonista a l'obra i veure com això li afecta. Les condicions físiques, emotives, històriques, socials, culturals, etc., en què visualitzem una obra d'art, interfereixen clarament en la percepció d'aquesta, així ho han demostrat estudis previs i volem constatar-ho. En aquest cas concret es pretén posar en èmfasi la mobilitat de l'obra picassiana i d'aquesta manera aproximar-s'hi des d'un punt de vista que no és el més habitual.

Em sembla un bon moment per dubtar de l'espai físic en relació al patrimoni quan l'espai virtual ens facilita tota l'informació que volem, o gairebé tota. Però en aquest sentit cal preguntar-nos, abans que res, què sentim davant d'una peça original i què sentim "espiant" les sales dels museus a través de la xarxa.

És necessari comprovar el recorregut que fan les obres de "prestigi" per tot el món i d'aquesta manera qüestionar-nos quin sentit té que els originals viatgin constantment, i per tant posar en dubte el fet de les exposicions temporals d'art en un moment en el que podem veure-ho tot a través d'una "finestra".

3.2. Rellevància de l'objecte d'estudi

Construir "l'àlbum de viatge", fer l'històric de l'obra, confirmar la seva provinença, en definitiva estudiar la seva vida, vol dir reunir una informació que estava dispersada, i precisament per aquest motiu de poder-la ara contrastar o comparar o analitzar en conjunt, podem treure conclusions a molts nivells. I això pot ser útil per la mateixa obra, perquè més coneixement vol dir sumar i per tant créixer, també pot ser útil pels seus propietaris, també pels investigadors, i fins i tot pels visitants d'un museu.

Cal donar rellevància a l'aspecte visual del resultat esperat. Entenent la fotografia de la posada en escena d'un obra, en aquest cas de *Margot*, com una imatge que podríem considerar obra visual, i per tant, poder arribar a tenir una sèrie on la part central, la pintura, es repeteix i en canvi la resta varia.

Finalment, existeix l'interès d'endinsar-se en aquest tema per fonamentar una base teòrica, i l'estudi de cas d'una obra en concret és útil com a exemple per orientar un futur treball d'investigació més global. Amb el desig d'arribar a establir recorreguts que s'entrecreuen de la història d'algunes pintures destacades, coneixent on s'han concebut, on han viatjat i on i com es presenten al públic en l'actualitat. Generalment la gent s'aproxima a un artista com Picasso a través de les obres i el seu estil corresponent, o a través de la seva vida. El meu propòsit és aproximar-s'hi des d'un nou punt de vista, des de la seva ubicació, i per tant, a través del museu, centre cultural, col·leccionista, etc, que les acull.

4. Marc teòric i conceptual

“Només veiem allò que mirem. Mirar és l'acte de triar i, com a resultat d'aquest acte, allò que veiem esdevé proper.”
John Berger

Les bases teòriques s'han organitzat dins tres diferents temàtiques, i són una introducció d'un extens marc teòric que caldria desenvolupar amb més profunditat en una futura investigació com pot ser un doctorat. En tot cas la intenció ha sigut centrar-se en algunes publicacions d'autors representatius o més pròxims a l'objecte d'estudi.

4.1. Percepció d'una obra en relació al context on és presentada

En primer lloc i donada la clarividència d'una semblant posada en escena en la major part de museus d'art modern i contemporani en l'actualitat, cal citar l'assaig per l'artista i teòric **Brian O'Doherty** (2011)¹, *Inside the White cube*, publicat originalment en tres articles a *Artforum* el 1976 i posteriorment editat i traduït a molts idiomes. La teoria del “White cube” proposa aïllar les obres d'art absolutament de tot. Crear un dispositiu que permet una observació silenciosa i una relació casi mística amb l'obra, com si s'estigués en una dimensió en que tota referència del pas del temps queda pràcticament eliminada, i es crea la sensació d'estar en un lloc atemporal, i etern.

En realitat no marca un abans i un després en la història de les exposicions, sinó que constata un fet que es ve donant, i és que en el moment en què es realitza l'assaig ja fa molts anys que les parets es pinten de blanc, o quasi blanc, a alguns museus i galeries. Les següents cites transmeten clarament aquesta idea:

“ La galería ideal elimina de la obra todo elemento que interfiera con el hecho de que se trata de “arte”. La pieza se aísla de todo lo que podría desmerecerla. Lo anterior confiere al espacio una presencia habitada por otros espacios, donde las convenciones se mantienen mediante la repetición de un sistema de valores cerrado. (...)”

Sin sombra, blanco, limpio, artificial; el espacio está consagrado a la tecnología de la estética. Las obras de arte se montan, se cuelgan, se dispersan para ser estudiadas. Sus superficies inmaculadas están a salvo del tiempo y de sus vicisitudes.

Es el museo como templo. El lugar de las obras maestras, que trascienden el tiempo y la historia. Es el espacio ideal que refleja como ninguno el carácter autónomo del arte moderno.”
(O'Doherty, 2011)

Interessant també d'aquest assaig són les reflexions al voltant dels límits que suposa el marc d'una obra, i quan aquest deixa de ser necessari perquè s'amplia fins als límits de tot el pla vertical. També les reflexions en relació al ritme expositiu de les obres, i per tant les distàncies prudentes entre elles. El fet és que és la gran teoria de la història de les exposicions, ell mateix ho reconeix: “para bien o para mal, es la única convención importante por la que ha pasado el arte.”

Per suposat, ha tingut molts seguidors, i de fet és universal que les parets de la majoria de museus són blanques, i era necessari trencar amb “els magatzems d'obres” on tot s'apilava i precisament l'accent es posava en la quantitat i no en la qualitat. Per altre banda també existeixen detractors, algunes vegades moviments de contracultura com a crítica de la tendència de “museus temple” i d'aquí apareix com a resposta la teoria de “ black box”, en un inici molt lligada a altres expressions d'arts visuals més vinculades a la imatge i el vídeo. Un precedent en aquest sentit és l'exposició del 1996 “White Cube/Black Box. Sculpture collection, video, installation and film.” de la Generali Foundation, que s'estableix el 1988 pel Generali

¹ publicat originalment en tres articles a *Artforum* el 1976. L'edició original és del 2000 per l'University of California, *Inside the White cube. The ideology of the Gallery Space*.

Group Austria, com una associació privada d'art, i sense ànim de lucre per a la promoció de l'art contemporani. A l'actualitat també s'associa el concepte de "black box" als teatres entesos com a estructura rígida, en aquesta línia és interessant la darrera publicació de Johan Idema i Roel Herpt (2011), a *Beyond the black box and the white cube*, els autors proposen la renovació del museu i la construcció d'un teatre que ofereix edificis culturals més accessibles, educatius, atractius, versàtils i visibles per el públic i posa exemples en aquest sentit.

Si anem pas a pas, hauríem de situar-nos en l'origen del "White Cube": El Pavelló de **Mies Van der Rohe** a l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929, obra realitzada per encàrrec del govern alemany. L'arquitecte el proposa com l'entorn ideal no només per l'exhibició de les obres modernes, sinó per les de tots els temps i estils. En aquest pavelló, l'arquitecte i director de la Bauhaus s'inspira tant en els plantejaments de l'abstracció que pregona l'escola que dirigeix, com en els artistes vinculats amb el moviment De Stijl; tot plegat es tradueix en la producció d'un espai de gran síntesi formal on desapareixen tot tipus d'ornaments i detalls accessoris, per crear un lloc en que la seva neutralitat permet un recorregut lliure on les obres podrien adquirir un paper protagonista.

Per altre banda, el nou edifici del MoMa, després de deu anys de la fundació de la institució que coincidí amb la creació del Pavelló de Mies, el 1929, reprendrà aquesta idea i produeix per el museu un espai que sorgeix de plantejaments plàstics implícits amb el tipus d'art que conté a les interior, que representarà en els seus inicis un espai utòpic i experimental, un laboratori de pensament i reflexió.

El mateix O'Doherty ens defineix l'espai del Moma:

...en el museo, la disposición de obras enmarca y organiza la atención del observador, activando su interioridad espiritual o sus actos imaginativos. El espacio museografico de un blanco immaculado y desprendido de todo ornamento distractor, lo que propicia la intensa concentración para parte del observador.(O'Doherty, 1976)

També en relació a la esmentada institució, és necessari destacar el treball d'**Anne Mary Staniszewski** (2001). L'autora creu que l'experimentació és imprescindible als museus, d'altre banda els museus poden caure en crisi. Per tant, és tan important la teoria de Brian O'Doherty, de fet el 1935 l'exposició "Van Gogh" presentada al MoMA sota la direcció del també fundador Alfred Barr, mostra l'amplitud de l'espai buit entre els quadres damunt de parets pràcticament blanques; com les propostes de la Bauhaus per part de Walter Gropius, i de Lissitzky (propostes museogràfiques que trencaven tant l'esquema de *Cub blanc* que no van encaixar, que xocaven amb la ideologia de l'època del què havien de ser les exposicions); com qualsevol instal·lació actual molt més participativa o interactiva.

El seu principal treball s'engloba al llibre *The Power of Displays*, que és de fet una modificació del seu treball de tesi doctoral, el text de presentació d'aquest és un molt bon resum:

"Els historiadors de l'art, tradicionalment, han acceptat de manera implícita l'autonomia de l'obra d'art i han ignorat el que Mary Anne Staniszewski anomena "el poder de l'exhibició". A la seva anàlisi del disseny de les instal·lacions com a mitjà estètic i pràctica cultural, Staniszewski ofereix la primera història de les exposicions al museu d'art modern més influent i prestigiós, el Museum of Modern Art de Nova York. A partir de més de dues-centes fotografies d'exposicions fonamentals del MoMA, des de la seva fundació l'any 1929 fins a la dècada del 1990, Staniszewski documenta i desxifra un capítol crucial de l'art i la cultura del segle XX, i proporciona un marc històric i teòric a una àrea primordial de la pràctica estètica contemporània, l'art basat en instal·lacions.

Staniszewski tracta les instal·lacions com si fossin creacions que manifesten valors, ideologies, opcions polítiques i, per descomptat, estètiques. Tot incorporant l'anàlisi de les tècniques d'exhibició utilitzades als grans magatzems, els museus d'història natural, les galeries d'art de països no occidentals i les exposicions internacionals de les avantguardes de la primera meitat del segle, fa visibles els significats, tant explícits com encoberts, de les exposicions. Algunes de les qüestions que aborda són: Quina mena d'observadors "creen" els diferents tipus d'instal·lacions? Com afecta el disseny de les exposicions els significats i les recepcions dels objectes, imatges, artefactes i edificis concrets que s'exhibeixen? De quina manera determinen les instal·lacions la manera com l'observador viu el ritual cultural de visitar un museu? L'amnèsia

relativa al disseny de les exposicions, com afecta la història de l'art, el món de l'art i la memòria cultural col·lectiva?" (Staniszewski, 2001)

La següent cita d'Anne Mary Staniszewski és definitiva del marc teòric d'aquesta investigació:

"L'obra d'art, quan s'exhibeix en públic, gairebé mai no ho fa sola: sempre és un element d'una exposició, permanent o temporal, creada d'acord amb unes convencions d'instal·lació determinades històricament de manera conscient." (Staniszewski, 2001)

Podem trobar, per altre banda, bibliografia més específica al voltant de les instal·lacions d'art i als moviments de *performance* aollits als espais museogràfics, aquesta especificitat s'allunya del nostre objecte d'estudi, tot i trobar referents vinculants. Un exemple proper és **Isabel Tejada** (2006) amb la publicació *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*. Al seu llibre podem comprovar com posa en dubte la teoria del "White Cube" i en general dubte de fins a quin punt és a través dels museus que s'han de mostrar certes obres. Algunes cites d'interès per la recerca ens apropen a la seva mirada:

"Si aceptamos sin ambages que la presentación de una obra en un determinado contexto arquitectónico, o junto a otra obra, influye claramente en su percepción y recepción, de igual forma deberemos subrayar la importancia de los elementos que la sustentan, cómo se ilumina y, en suma, cómo se presenta.

El ejemplo del famoso Guernica de Pablo Picasso y sus sucesivas exposiciones públicas resulta realmente revelador sobre cómo los dispositivos de presentación están ideológicamente connotados y envían constates mensajes. Analicemos sólo el diseño de los distintos elementos que han separado el cuadro del público.

Los museos han visto cómo, a finales del siglo XX, su primigenia función coleccionista ha perdido valor respecto a su atractivo mediático, un atractivo que tiene en la exposición temporal su mayor reclamo. De hecho, muchos de estos museos resignifican el sentido de su colección a partir de sus exposiciones." (Tejada, 2006)

Tanmateix existeix també molta bibliografia compartida orientada a l'estudi del públic. En cito un exemple, *Whose Muse? Art public and the public trust*, on hi apareixen dos articles relacionats amb l'objecte d'estudi, *The Object of Art Museums* de **James Cuno** (2006), i *Pictures, Tears, Lights, and Seats* de **John Walsh** (2006).

L'interessant capítol de Walsh, comença amb la citació d'un fragment de l'article de Cuno, qui ho planteja com la base de la confiança del públic dels museus d'art:

"In the end, this is what our visitors most want from us: to have access to works of art in order to change them, to alter their experience of the world, to sharpen and heighten their sensitibilities to it, to make it come alive anew for them, so they can walk away at a different angle to the world." (Cuno, 2006)

Walsh diu estar-hi d'acord i explora en aquesta direcció. Aporta fragments d'altres teòrics que fixen la mirada en el fet d'observar les obres d'art amb profunditat, fins al punt de trobar-hi diàleg i arribar a emocionar-se per la presència d'un original: "The experiences I am talking about happen only in front of original works of art –no substitutes, however vivid or accurate." El seu article és a conseqüència de la publicació *Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings* de **James Elkins** (2001). Segons Walsh, Elkins llista algunes raons com a causes del perquè no plorem davant les obres, i fa vuit suggeriments per poder tenir emocions fortes amb les obres d'art:

1. Go to museums alone. Seeing takes concentration and calm.
2. Don't try to see everything –pick a few rooms and choose one painting.
3. Minimize distractions –pick an un-crowded room and a work in good light.
4. Take your time –sit, relax, get up, come back, expect that it may take a long time for a painting to speak to you.
5. Pay full attention –give the work what Fried called "absorption"
6. Do your own thinking. Read, study, "but when it comes to looking, just look and make up your own mind."

7. Be on the lookout for people who are really looking, no simply browsing and checking labels. Observe them without disturbing them and, if you can talk to them without disturbing them, do.
8. Be faithful: return to paintings you've spent time with (Elkins, 2001)

Finalment, en un sentit molt centrat en l'obra i no tant al seu entorn cal destacar dos autors que han transcendit en la temàtica de la percepció d'una obra d'art:

Rudolf Arnheim (1993)², a la seva obra *Arte i percepció visual*, aplica per primera vegada a les arts visuals principis de la psicologia.

John Berger (1972)³, al seu llibre *Maneres de mirar*, al primer capítol basat amb les idees de Walter Benjamin en el seu article: *L'obra d'art a l'època de la reproducció mecànica*, posa en valor l'original, tot i afirmar que hi ha un trencament en com mirar l'art en el moment en què apareix la reproducció:

“Actualment, gràcies a la càmera, un quadre viatja fins a l'espectador més que no pas l'espectador fins al quadre. I, en aquests viatges, el significat es diversifica.

(...) En qualsevol cas, la singularitat de l'original consisteix en el fet de ser *l'original d'una reproducció*.”

No en va s'ha escollit la cita de Berger per encapçalar aquest apartat, és aquest nivell en relació a la direcció voluntària de la mirada que ens posicionem dins aquest marc. On l'entorn ens influeix però precisament perquè aquest evoluciona i nosaltres amb ell, i no només en un sentit físic, també en relació al valor simbòlic que s'acumula darrera les obres al llarg de la història. L'obra de Berger, escrita el 1972 manté encara un discurs contemporani, i les argumentacions dirigides a la fotografia o serigrafia com a mètode de reproducció es poden traspuar plenament a les actuals imatges que formen part de l'espai virtual.

“Les pintures originals són quietes i silencioses, mentre que la informació mai no pot ser-ho. Fins i tot la reproducció penjada a la paret no es pot comparar en aquest aspecte perquè el silenci i la quietud de l'original traspuen de la tela, de la pintura, on es poden resseguir les traces immediates del gest del pintor. Això escurça la distància temporal entre la pintura del quadre i l'acte personal de mirar-lo. En aquest sentit tan especial, tots els quadres són contemporanis. Per aquesta raó el seu testimoni és tant immediat: el seu moment històric està literalment present davant dels nostres ulls. (...) Allò que nosaltres entenem quan mirem aquest moment pintat depèn actualment de la manera com ja hem experimentat el significat de la pintura mitjançant les reproduccions. (Berger, 2011)

4.2. Aproximació a Picasso al 1901

En cap cas hi ha la pretensió de conèixer a fons Picasso, ni pel que respecta a la seva vida ni a la seva obra. El fet d'escollir una pintura de Picasso és inherent a la mobilitat de les seves obres, sens dubte a causa de la universalitat del pintor. Per tant, el què interessa és conèixer com transiten les obres.

Per altre banda, i lligat als viatges per la relació dels discursos on l'obra de 1901 ha format part, és imprescindible conèixer el context en què es va crear aquesta. La bibliografia és molt extensa, totalment inabastable dins els límits de temps que compren aquest projecte. Podem englobar aquesta cerca en dos blocs:

- 1) Bibliografia generalista de Picasso, tant catàlegs d'obres raonats com biografies de l'artista. En aquest cas, i donat al volum d'informació, s'han seguit les recomanacions fetes per la

² Títol original: *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. 1954. University of California

³ Títol original: *Ways of seeing*. 1972.

responsable de la biblioteca del Museu Picasso de Barcelona. El biògraf de Picasso, **John Richardson** (1991), ha sigut la guia per aproximar-se a l'època de creació de l'obra, concretament el llibre *Picasso*, en el seu primer volum que engloba el període de 1881 fins 1906. Sense deixar de consultar el catàleg que el MPB edita el 1984, i els catàlegs raonats de **Christian Zervos** (1932-1978) i de **Pierre Daix** (1966).

L'informació corresponent a aquest bloc està exposada al punt 6.1.1. "El neixament. *L'Atelier du 130 ter, bd. Clichy*", i el punt 6.1.2.1. "París 1901 i l'exposició a la Galeria d'Ambroise Vollard".

2) Monogràfics dels catàlegs on l'obra picassiana del 1901 ha participat. En aquest cas, cal destacar alguns articles, d'interès per la investigació, realitzats per reconeguts autors estudiosos de Picasso: *Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde* d'**Ann Dumas** (2007) del catàleg de l'exposició "Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde"; *Picasso descobreix París i L'Exposició Vollard del 1901* de **Marilyn McCully** (2011) del catàleg de l'exposició "Devorar París. Picasso 1900-1907"; *Vollard et Picasso* de **Gary Tinterow** (2007) del catàleg de l'exposició "De Cézanne à Picasso: chefs-d'oeuvre de la galerie Vollard"; textos d'**Hélène Seckel** (1994) del catàleg de l'exposició "Max Jacob et Picasso", i textos de **Maite Ocaña** (2010) al catàleg de l'exposició "Convidats d'honor. Commemoració del 75è aniversari del MNAC".

L'informació corresponent a aquest bloc està exposada als capítols inclosos al punt 6.1.3.1. "Les exposicions temporals on ha format part".

4.3. L'obra, *Margot*, i les exposicions temporals on ha format part

El mateix **Museu Picasso de Barcelona** s'encarrega de facilitar al públic general les dades més significatives de les seves peces de la col·lecció a partir de la pàgina web del Museu. És interessant exposar aquesta informació tenint en compte que en són els propietaris actuals, i que és una informació molt aclaridora per posar-se en situació abans d'aprofundir en el contingut que aporta aquest treball:

"L'espera (Margot)

Descripció de l'obra: Obra ambientada en la vida nocturna parisenca que Picasso va conèixer a principis del s.XX. Es tracta del retrat d'una dona, morfinòmana o prostituta, pintada amb un traç ràpid i solt, molt colorista, amb un tractament pictòric, en part divisionisme. Així mateix, cal notar la pinzellada gruixuda i enèrgica, influència de Van Gogh i el siluetatge en negre de la figura, característic també d'algunes obres de Van Gogh i del moviment artístic francès nabí. El cromatisme viu permet veure com aquí Picasso se sent captivat pel joc de llums i com es diverteix amb l'ús del color. La utilització profusa del vermell li serveix per acolorir tant el vestit i el barret com el rostre –llavis, maquillatge- i també esquitxar al paret del fons.

Context i recepció de l'obra: Del 25 de juny al 14 de juliol de 1901, Pere Mañach –català establert a París i primer marxant de Picasso-. Amb la col·laboració del crític d'art Gustave Coquiot, li organitza una exposició a la galeria d'Ambroise Vollard, el marxant d'art més important a París a final del s.XIX i començament del XX, qui, amb una prodigiosa intuïció i un gust estètic excepcional, va descobrir o llançar els pintors postimpressionistes, Van Gogh i Cézanne, els nabís i els fauves, i, finalment, Matisse i Picasso. El jove Picasso hi exposa 64 pintures i alguns dibuixos, al costat d'obres del pintor basc Francisco Iturrino. Margot devia formar part d'aquesta exposició (s'ha identificat com la Morfinòmana, que constava al catàleg amb el número 9) i també es coneguda com Pierreuse [prostituta] amb la mà damunt l'espatlla. Aquesta temàtica és també tractada per altres artistes de l'època com, per exemple, Santiago Rusiñol (*La morfina*, 1894), Anglada Camarasa o Van Dongen. L'exposició tingué un cert èxit ("gairebé tots els diaris se n'han ocupat favorablement", escriuria el mateix Picasso) i copsà l'admiració de Max Jacob, que, l'endemà mateix de la inauguració, fou invitat per Mañach a conèixer Picasso i veure altres obres seves. Coquiot descriu Picasso com un "frenètic enamorat de la vida moderna", que anota "tots els espectacles del carrer, totes les aventures humanes" (tant paisatges com prostitutes, aspectes del carrer o interiors). També n'admira la pinzellada frenètica ("hom no pot deixar de veure'l [...] sinó omplint de pressa"), que executa amb "llargs pinzells carregats de color". (Gustave Coquiot, *La vie artistique*. Pablo Ruiz Picasso, juny de 1901). El juliol del 1901 el crític Félicien Fargus remarca a la *Revue Blanche* que Picasso "adora el color per si mateix" i Pierre Daix qualifica aquesta obra de prefauvista. El 1932 va ser adquirida al col·leccionista català Lluís

Plandiura per la Junta de Museus, juntament amb altres obres picassiantes que, a l'obertura del Museu Picasso de Barcelona el 1963, passaren a integrar-ne el fons permanent.

Puntillisme. Divisionisme: Si en una carta de 1897, adreçada al seu amic Basc, Picasso havia qualificat el puntillisme d'obcecació, en la seva estada a París serà influït, entre d'altres per aquest estil –encara en voga entre els pintors d'avantguarda- tal com constatem a *Margot*. Puntillisme era la denominació més popular de la tècnica anomenada divisionisme, consistent en la juxtaposició de pinzellades curtes de colors purs per tal d'aconseguir una barreja òptica (en la retina de l'espectador en una contemplació a certa distància), molt més intensa i lluminosa que l'aconseguida amb la mescla física tradicional dels colors a la paleta. Els pintors Georges Seurat i Paul Signac, capdavanters i teòrics del divisionisme, repudiaven el terme puntillisme per ser inexacte i superflu, i encara van haver de suportar un nou qualificatiu que van encunyar, amb menyspreu, els seus detractors: estil confetti. Picasso, però, inventa: fent una adaptació personal d'aquesta tècnica no l'aplica ni amb la característica pinzellada neoimpressionista (la de Picasso és més solta) ni sistemàticament (en limita l'ús especialment al fons i, encara, a la taula, metre que pel tractament de la figura sembla cercar la inspiració en pintors com Henri de Toulouse-Lautrec o Théophile-Alexandre Steinlen). Divisionisme és també present a d'altres obres conservades al MPB: a *La nana* datada d'aquell mateix any, però també a la més tardana *Dona amb mantellina* pintada a Barcelona el 1917 i que va deixar inacabada, potser insatisfet amb el resultat d'un divisionisme aplicat aquesta vegada de manera més sistemàtica i canònica que en les dues obres precedents." (Web MPB)⁴

També Sabartés descriu la impressió que li van produir aquests quadres: "de tonalitats violentes, de colors bigarrats que a primer cop d'ull em produeix l'efecte de colorines de baralla". (Sabartés, 1953)

Al ja dit, podem afegir el que ens explica Marilyn McCully al catàleg de l'exposició "Devorar París. Picasso 1900-1907", que ens situa a l'espai concret de l'obra:

"...*L'espera (MArgot)*, el quadre d'una dona desconeguda que es deia Margot, és un primer pla, i la seva mirada directa suggereix que estava asseguda a l'altra banda de la taula, davant de l'artista. Picasso emfatitza el pintallavis utilitzant la pintura com si ell mateix apliqués el maquillatge. El tractament general del vestit i el barret de Margot, així com de la taula i l'espai de seu voltant, està fet amb unes pinzellades curtes, animades i plenes de color, segurament aplicades directament del tub. L'estridència dels colors que Picasso va triar per al rostre i el fons dona a entendre que podria tractar-se d'una prostituta asseguda en un cabaret, vista sota l'intens esclat dels llums elèctrics".(McCully, 2011)

En relació a aquest apartat, és interessant donar rellevància al fet que la informació que figura, de l'obra en concret (tant als catàlegs raonats esmentats en el punt anterior, com al mateix catàleg del MPB del 1984, com al catàleg de l'exposició "Convidats d'honor. Commemoració del 75è aniversari del MNAC"), on hi figura la provenença de l'obra i el llistat d'exposicions temporals on *Margot* s'ha exposat, no coincideix. I no coincideix tampoc amb els resultats obtinguts en aquesta investigació.

⁴ <http://www.bcn.cat/museupicasso/ca/colleccio/mpb4-271.html> (Data de consulta: 04/09/2012)

5. Metodologia

Per tal de desenvolupar la investigació s'ha considerat apropiat combinar diferents mètodes aplicables dins una metodologia qualitativa. En relació a les metodologies utilitzades en les institucions culturals, i concretament als museus, cal tenir en compte que, donat que l'interès principal és l'àlbum de viatge de l'obra picassiana, les consultes o enquestes van dirigides al personal que gestiona els museus on *Margot* ha estat. Així doncs, la recerca no es centra en l'estudi de públic, i és per aquest motiu que no s'apliquen metodologies d'estudis de visitants o d'avaluació d'exposicions. L'esquema que s'ha seguit és el següent:

5.1. L'anàlisi textual i documental

La primera part de la investigació, ha consistit en fer una revisió bibliogràfica, sobre les teories i autors més rellevants i així fonamentar teòricament el treball. Tal i com ja s'ha explicat al punt anterior "Marc teòric i conceptual" d'aquest treball. Després d'una cerca molt àmplia de bibliografia associada, s'ha pres la decisió de centrar l'estudi en aquells autors que incideixen més directament en l'objecte d'estudi, o sigui en la relació a la percepció de les obres d'art segons el seu context, i en relació al fet de les exposicions temporals.

Per altre banda, aquesta fase s'ha anat prolongant al llarg de la investigació ja que l'aproximació a Picasso al 1901, i a l'obra concreta, ha sigut més profunda a partir dels continguts dels propis catàlegs de les exposicions temporals on la pintura ha format part.

5.2. Recerca, localització i anàlisi documental i fotogràfic

Aquesta part ha sigut determinant per dibuixar la correcta estructura del treball. Lligat als objectius plantejats relacionats als diferents entorns per una mateixa peça, la recerca s'ha dividit en dues etapes:

1. Arribar a definir quins han sigut els llocs on *Margot* ha estat.
2. Buscar l'informació concreta de les localitzacions.

Que per altre banda, en algun cas, s'han hagut de solapar en el temps, doncs la dificultat de concretar la primera ha sigut més de l'esperada.

1. La primera guia ha estat el Catàleg *on-line* del MPB, on hi figuren les exposicions realitzades des de l'any 1994 fins l'actualitat, i per altre banda el Catàleg de Dibuix i Pintura del Museu Picasso (1984), que recull des dels inicis fins l'any de la seva edició, el 1984. El període restant, i donat que és dins l'època pertanyent al MPB, és des del departament de Registre del Museu que han facilitat aquesta informació.

Però aquesta cerca no acabava aquí, com més endavant s'explica, algunes de les exposicions referenciades finalment no seran un destí per *Margot*. De fet, en l'actualitat encara hi ha algun viatge no confirmat. Tot i treballar amb unes fonts a priori fiables -catàleg del Museu i llistat de registre del Museu- s'ha pogut comprovar que algunes exposicions on s'indicava que l'obra havia participat, finalment, revisant detingudament els expedients corresponents s'ha descobert que no era així.

A banda dels viatges implicats per les exposicions temporals, també ha calgut localitzar quins han sigut els propietaris de l'obra, i a partir d'aquí conèixer els espais on ha viscut, així com els canvis que aquests han sofert durant aquest períodes. Per tant, l'objecte d'estudi en aquest sentit ha sigut la provinença.

2. Amb el llistat definit, la investigació ha estat centrada en el recull de dades, i per tant la obtenció d'informació referent a cada exposició. Per tal d'avançar en aquesta línia, s'ha utilitzat un model de fitxa per la recopilació de dades. (veure model a l'annex del treball). Principalment les dades s'han extret de l'Arxiu del MPB on figuren els expedients. Cal dir que no s'han pogut

localitzar totes les dades que contempla la fitxa, fet que ja era previsible. També cal dir que una dada rellevant, la fotografia de l'obra exposada, no figurava en cap dels expedients, i a l'arxiu fotogràfic del Museu en molts pocs cassos. Per altre banda, el que sí s'ha pogut extreure son algunes fotografies de l'obra exposada en les sales de la col·lecció permanent, a diferents èpoques del període MPB.

Ha calgut doncs una recerca més extensiva que la que s'esperava, i finalment han anat sorgint dades, i en molts cassos fotografies de l'obra exposada, fet clau tenint en compte l'objectiu principal de l'investigació. Aquesta documentació ha estat rebuda per part de les següents institucions:

- Museu Picasso de Barcelona_ Responsable de la biblioteca, Responsable de l'arxiu i Responsable de la col·lecció
- Museu Nacional d'Art de Catalunya_ Cap de l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva
- Musée National Picasso Paris_ Chargée des fonds photographiques. Service "Archives Bibliothèque Documentation"
- Musée d'Orsay_ Conservateur. Photographe du musée d'Orsay
- Réunion des musées nationaux-Grand Palais_ Agence Photographique
- The Metropolitan Museum of Art de Nova York_ Curator. Research Assistant
- The Arts Institute de Chicago_ Senior Registrar, Loans and Exhibitions. department of Medieval to Modern European Painting and Sculpture
- Case Museo Palazzo Reale de Milà,
- Archivi Alinari, Firenze
- Civico Archivio Fotografico. Castello Sforzesco
- Gaëlle Le Page. Documentaliste .Agence Photo de la RMN
- Agence Photographique de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais ,
- Arxiu fotogràfic de Barcelona,
- Arxiu Històric de Sabadell,
- Arxiu Nacional de Catalunya.

Una altre font crucial han sigut els catàlegs de les exposicions, tant per verificar la participació de l'obra, com per veure'n la nomenclatura, com per conèixer el contingut i entendre el discurs expositiu.

A banda de les exposicions temporals on *Margot* ha format part, ha calgut una important recerca per conèixer bé els seus propietaris, en aquest cas les dades han vingut donades sobretot per la bibliografia associada, treballada dins el marc teòric.

Tanmateix, la informació relativa a la visibilitat de l'obra, i per tant la figuració als mitjans, tant tradicionals com digitals, no s'ha tingut en compte en el seu volum total per motius d'extensió del treball, sí s'ha recollit però, quan ha resultat que aportava nova informació a la investigació, sobretot en les exposicions més antigues.

És durant aquest procés d'observació als expedients de les exposicions temporals on semblava que Margot havia participat, que ha aparegut la sorpresa de trobar documents que certifiquen la no participació de l'obra en alguns dels cassos. Les raons de les denegacions de préstec es converteixen, arribat aquest punt, en un objectiu més de recerca, que s'aprofundirà sobretot a les entrevistes realitzades.

5.3. Treball de camp

El treball de camp s'ha basat amb entrevistes realitzades al personal del MPB exclusivament. Es tracta d'un model d'entrevista per experts, amb una base semi-estructurada, amb preguntes totalment obertes. Finalment s'ha optat per fer un únic model per tal de poder comparar amb més facilitat les diferents mirades i raonaments segons el càrrec que ocupen al Museu.

Les preguntes s'han reunit amb tres blocs:

1. Un primer lligat als objectius específics, en relació a com afecten els viatges a l'obra, al propietari, i al punt de vista de gestió de públics. Concretament aquest darrer conflicte de com

afecta al públic?, ja s'ha avançat en aquest mateix document, que les consultes o enquestes van dirigides al personal que gestiona el museu i no directament al visitant. No és viable, en aquest estudi, una metodologia on es tingui en compte l'opinió directe del visitant, que per altre banda seria de molt interès, però tenint en compte que part del projecte parla del passat, i que ha sigut necessari acotar molt l'investigació, s'ha hagut de descartar aquesta possibilitat.

2. Un segon destinat a l'interès de fer una recerca d'aquest tipus. Ha sigut molt interessant, en aquest sentit, saber què n'opinen els experts de la idea de l'àlbum de viatge d'una obra, i així poder treure conclusions respecte utilitats i possibles continuïtats d'investigació.

3. Finalment s'ha abordat també el tema dels museus virtuals, no en el sentit més ampli, evidentment això necessitaria un treball específic, però sí en funció de la percepció de l'obra, comparant així l'espai físic i l'espai virtual.

Les entrevistes s'han enregistrat per assegurar un bon recull, (veure transcripcions a l'annex del treball) d'aquesta manera s'ha pogut extreure una informació molt valuosa i alhora educativa. A nivell personal, la realització de les entrevistes, ha resultat esdevenir un gran aprenentatge en termes de gestió cultural, sobretot pel seu caràcter polièdric entenent que els experts treballen per un mateix fi però des de besants molt diferents, i amb responsabilitats també molt diferents.

5.4. La transcripció

La transcripció de les entrevistes, adjuntada com annex al final del treball, ha sigut pràcticament literal. Pràcticament pel fet excepcional d'ocultar algunes xifres en relació a dades econòmiques, a raó de la voluntat de responsables del MPB, totalment respectada des del nostre punt de vista, donat al suport i sobretot a la transparència en tot moment en facilitar qualsevol informació. I alguns fragments de caràcter més personal, donats segurament per la coneixença i confiança en la majoria dels entrevistats.

5.5. L'anàlisi dels resultats

A partir del material recollit durant l'observació i la transcripció de les entrevistes el treball s'ha anat estructurant, i els objectius recomponent.

La primera tasca ha sigut veure quina era la millor manera d'exposar els resultats. L'elecció ha estat bolcar primer la documentació d'una manera ordenada, que s'explica per ella mateixa i dóna la besant empírica que requereix tot treball d'investigació, i fer després un anàlisi transversal, de forma que n'han sorgit lectures qualitatives i molt diverses, obrint així un extens camp d'observació.

En relació al material obtingut amb els enregistraments, s'ha considerat com interès principal contrastar els diferents o iguals punts de vista dels experts; així com les informacions explícites, segurament bàsiques per la seva especialitat, però novadores des d'una mirada exterior.

5.6. La validació

Pel què es refereix a la part teòrica i d'observació, on s'ha utilitzat l'anàlisi textual i documental, les fonts de recerca estan validades. Per altre banda, tenint en compte que les entrevistes s'han realitzat a experts en la matèria, el més important ha sigut no tergiversar la informació rebuda, en aquest sentit els enregistraments han ajudat. En tot cas s'ha fet necessari explicar en tot moment l'origen de les dades, per tal que el lector pugui tenir clar què és el que diu el subjecte estudiat, i en quin punt comença la interpretació de l'investigador.

6. Aportacions

6.1. L'Àlbum de Margot

L'àlbum consisteix en un recull de la informació referent a la peça, posant el màxim accent als espais on ha estat, i la manera com ha estat exposada quan sigui possible identificar-ho. Consta de tres apartats: Un primer per situar l'obra en el seu context de creació; un altre exposant la seva provenença; i finalment un tercer on es presenten els seus viatges, i per tant s'expliquen les exposicions on ha format part en diversos sentits.

6.1.1. El naixement. L'Atelier du 130 ter, bd Clichy

Sembla ser que hi ha certa discòrdia de si aquesta obra es va començar i acabar a París, hi ha algunes contradiccions per part dels estudiosos de Picasso en aquest sentit, ja que des de la ciutat va fer un viatge de retorn a casa per Nadal, passant per Barcelona, Màlaga i Madrid. En tot cas és ben cert que va ser al numero 130 del Bulevard Clichy on el pintor va viure els seus primers anys a la ciutat francesa, el mateix 1901 que coincidirà amb la seva primera exposició a la Galeria d'Ambroise Vollard.

“...No importa que estos quadros los pintara en Madrid, Barcelona o París, o que, como yo creo, los empezara en Madrid y los acabara en París (primavera-comienzos del verano de 1901); son las primeras manifestaciones de la combinación de lo compasivo y lo grotesco, y de la idea heredada de Goya de que la belleza convencional es una farsa.” (Richardson, 1991)

“...Hi ha qui diu que alguns són fets a Madrid. Amb tot, l'ús de les pinzellades carregades de pintura i de la paleta brillant que trobem en aquestes composicions no és característic d'altres quadres fets a Madrid, que tendeixen a ser d'inspiració espanyola. (...) Sabem que a Picasso no li agradava enviar o transportar la seva obra, i ja s'havia endut un grup de pastels de Madrid per exposar a Barcelona, de manera que és molt poc probable que s'endugués teles inacabades a Madrid per completar-les a París; no hauria estat la seva manera de fer habitual, i no hi ha cap prova tècnica (és a dir, pintura coberta revelada amb raigs x, o amb l'anàlisi de les capes de pintura) que confirmi aquesta hipòtesi. (...) És probable que les composicions en què apareixen prostitutes i actrius, fossin fetes a París.” (McCully, 2011)

Va compartir apartament amb Pallarès i Casagemas i més endavant amb Pere Mañach, el seu marxant qui li va oferir un contracte per cent cinquanta francs al més.



Fig.1 Archives Picasso. *Dans l'atelier di 130 ter. Bd de Clichy. Paris, 1901.*
Picasso pintant, amb Mme Torres, Mañach i Fuentes. Al peu de la taula el retrat d'Ambroise Vollard.

“...Picasso lo había arreglado todo de prisa y corriendo para compartir la vivienda con Mañach. Sé quedó con la más grande de las dos habitaciones para usarla como estudio y dormitorio y dejó la más pequeña a Mañach. El aseo y la pila para lavar estaban situados en la zona común del edificio.” (Richardson, 1991)

6.1.2. Les cases i els seus amos

En relació a la provenença de l'obra, és clar que *Margot* va passar en mans del col·leccionista privat Sr.Lluís Plandiura, just després de ser exposada a la Galeria d'Amboise Vollard al 1901. Posteriorment, l'any 1932 passarà en mans del Museu d'Art de Catalunya i Museu d'Art modern, gràcies a la gestió de la Junta de Museus de Barcelona, per passar finalment a l'any 1963 i fins l'actualitat en mans del Museu Picasso de Barcelona. Estudiem amb més detall aquesta trajectòria:

6.1.2.1. París 1901 i l'exposició a la Galeria d'Ambroise Vollard

Mañach no va tardar a portar a Picasso a la petita galeria de la rue Laffitte del marxant i galerista Ambroise Vollard, jove i emprenedor que estava agafant certa fama a París. Vollard estava interessat en exposar artistes espanyols, mentre que Picasso veia amb bons ulls la possibilitat d'exposar i alhora va estar encantat de poder veure part de la magnífica col·lecció del marxant, que incloïa teles de Cézanne, Redon, Gauguin i Van Gogh.

L'exposició que es va inaugurar el 25 de juny del 1901, la varen organitzar entre Mañach, Vollard i el crític Gustave Coquiot, el qual va escriure el pròleg del catàleg. Picasso compartia sala amb el pintor basc Iturrino, un dels primers espanyols que Picasso i Casagemas havien conegut l'octubre anterior a París. (Richardson, 1991) Picasso va haver de treballar molt de pressa per produir el nombre de quadres necessaris per omplir les parets que li havien reservat a la galeria.

“Amb poc temps i pocs diners, Picasso va optar per treballar bàsicament sobre suports de cartó de diferents formatius, i hi va pintar directament amb olis sense cap preparació prèvia (saltant-se el pas del guix que és habitual quan es treballa sobre tela). Es diu que feia fins a tres quadres al dia, i en alguns casos, va pintar a totes dues cares del cartó.” (McCully, 2011)

El cas de la *Margot* és un exemple d'obra realitzada amb aquest suport i metodologia.

L'exposició estava formada, segons el catàleg, per 64 pintures i un nombre indeterminat de dibuixos.

“Dado que la galería era pequeña y había que compartirla con otro pintor, **los cuadros se colgaban en las predes desde el suelo hasta el techo**. La prisa se reflejaba en la ejecución, que en general es extraordinariamente vigorosa, aunque un poco descuidada. No se puede negar la brillantez, energía y originalidad de los mejores cuadros, como por ejemplo, *Vieja meretriz*, *Meretriz con la mano apoyada en el hombro*⁵ o *La enana*...” (Richardson, 1991)

Tal i com ens explica McCully al catàleg de l'exposició “Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde”, a partir dels títols del catàleg de l'exposició del 1901, ens podem fer una idea força clara dels temes en què es va concentrar Picasso: dones, vida diària parisenca, la ciutat, entreteniments. Moltes obres reflectien aquells aspectes de la vida que ell mateix observava i vivia a París. Un gran nombre de composicions, al igual que *Margot*, fan referència a dones: hi ha clientes dels cafès, dependents, ballarines o cantants en plena actuació i prostitutes en locals més sòrdids. “La cara més fosca de París, sobretot el món de les prostitutes que vivien al marge de la vida convencional de la ciutat, es va convertir en un tema especialment fascinant per a Picasso: un tema amb potencial eròtic al qual tornaria...” McCully (2011)

L'exposició va ser un èxit, les crítiques del mateix Coquiot, Fagus i Pere Coll ho van reflectir a

⁵ Aquest títol és una traducció de *Pierreuse la main sur l'épaule* que és com es cita *Margot* al catàleg raonat de Christian Zervos (1949-1986)

la premsa i el mateix Picasso ho repetirà varies vegades. Mañach, per la seva banda, havia fet algunes ventes a catalans, com *Margot*, que Lluís Plandiura, col·leccionista pioner a la Barcelona de l'època, va adquirir de seguida.⁶

6.1.2.2. La Col·lecció Lluís Plandiura

“Lluís Plandiura, amb divuit anys ja col·leccionava cartells. Descobrí i col·leccionà importants peces romàniques i gòtiques, motiu pel qual mantingué una constant rivalitat amb Joaquim Folch i Torres, que representava els interessos del Museu de Barcelona. Sobresortí, però, especialment per la seva col·lecció de pintura catalana moderna, començant pels modernistes (Rusiñol, Casas), passant pel postmodernisme (Canals, Mir, Nonell, Pidelaserra, Picasso) i acabant amb els membres de Les Arts i els Artistes, dels quals fou el principal client. En produir-se una crisi dels seus negocis de fabricació de sucre vengué les seves col·leccions a la Junta de Museus de Barcelona (1932), operació molt discutida a causa de l'aleshores aparentment massa elevada despesa que comportava (7.000.000 de pessetes), però que constituí una aportació bàsica als museus barcelonins.” (Grup Enciclopèdia Catalana)

Una primera mostra del conjunt de peces de Picasso dins la col·lecció Plandiura fou exhibit el 1915.

Entre les 1.869 obres, que es va veure obligat a vendre de la seva col·lecció a causa de la defallida en els seus negocis com explica la darrera cita, hi havia 22 peces de Picasso , dibuixos i pintures entre elles *Margot*.



Fig.2 Diari ABC, 01/05/1927

Una sala de la col·lecció de pintura moderna del museu particular de Lluís Plandiura

6.1.2.3. La gestió de la Junta de Museus de Barcelona

La Junta de Museus de Barcelona fou un organisme creat a Barcelona el 1907 per a unificar els esforços de la diputació, l'ajuntament i les entitats culturals i reunir sota la seva direcció tots els museus barcelonins.

Tenint en compte que Lluís Plandiura va ser el col·leccionista català privat més destacat del segle XX, d'adquisició, el 1932, de la seva col·lecció d'art català per a la Junta de Museus va significar un enriquiment inestimable per al patrimoni dels museus catalans.

⁶ Les tres crítiques favorables van ser per part de Gustave Coquirot al pròleg del mateix catàleg de l'exposició, per part de Félicien Fagus per la prestigiosa revista *Revue Blanche* (15 de juliol de 1901), i per part de Pere Coll a *La Veü de Catalunya*. També hi haurà una breu menció per part de Françoise Charles a l'*Ermitage* (Richardson 1991)

6.1.2.4. El Museu d'Art de Catalunya i el Museu d'Art Modern

La instal·lació de totes les col·leccions d'art català el 1934 al Palau Nacional, sota la iniciativa i l'impuls de Joaquim Folch i Torres, el qual fou el primer director del Museu d'Art de Catalunya, va suposar la integració de la col·lecció Planduria en el discurs del Museu. "El conjunt d'obres del pintor va permetre conformar una sala dedicada a Picasso al nou Museu d'Art de Catalunya situat al Palau Nacional de Montjuïc. El mateix Picasso va visitar l'any 1934, un mes abans de la inauguració, on va poder veure la sala dedicada a ell en el pis superior." (Ainaud de Lasarte, 1981)

En la difícil post-guerra, es van traslladar el contingut de la planta alta del Palau Nacional al Palau de la Ciutadella. Es mantingué com és lògic, una sala especial dedicada a Picasso dins el Museu d'Art Modern, institució que es mantindrà en aquesta seu des del 1942 fins al 2004. Algunes de les seves obres, d'acord amb l'artista es van traslladar a exposicions monogràfiques dedicades a l'artista a França, Itàlia, Anglaterra i els Estats Units.



Fig.3 Arxiu fotogràfic de la ciutat de Barcelona
Sales dedicades a Picasso al Museu d'Art Modern.
1_1948, 2_1957

Un acord entre Jaume Sabartés i l'Ajuntament de Barcelona va permetre, l'any 1963, fundar el Museu Picasso de Barcelona al Palau Aguilar del Carrer Montcada, actual seu del Museu que ha anat incorporant posteriors ampliacions.

6.1.2.5. El Museu Picasso de Barcelona

“El Museu Picasso de Barcelona és el centre de referència per al coneixement dels anys de formació de Pablo Ruiz Picasso. Obert al públic el 1963, acull un fons de més de 3.800 obres que componen la col·lecció permanent i ofereix una dilatada programació d'exposicions temporals.

Però el Museu Picasso és també el testimoni del seu vincle amb Barcelona. Un vincle estret i inseparable forjat en la seva adolescència i joventut, i que es va perllongar fins a la seva mort. La màxima expressió de la seva forta vinculació amb la ciutat és el mateix Museu Picasso de Barcelona, creat per voluntat personal de l'artista: gràcies a la voluntat de Picasso i del seu amic Jaume Sabartés. Barcelona disposa avui de l'obra de joventut, així com de la sèrie completa de *Las Meninas*, d'un dels artistes més significatius de l'escena artística del segle XX.

Ocupa actualment cinc grans casals o palaus dels s.XIII-XIV, que han sofert remodelacions al llarg dels temps, les més importants el s.XVIII. Des de la inauguració del museu el 1963 a l'actualitat el museu ha passat d'un a cinc palaus.” (Web del MPB)⁷



Fig.4 Arxiu del Museu Picasso de Barcelona
Sales de la col·lecció del MPB. 1_1967, 2_1978

⁷ <http://www.bcn.cat/museupicasso/ca/museu/presentacio.html> (Data de consulta: 04/09/2012)

Cronologia de les remodelacions:

1970_ S'amplia el museu amb l'annexió del palau del Baró de Castellet

1981_ Annexió palau Meca

1999_Nova ampliació del museu: s'habiliten la casa Mauri i el palau Finestres com a espais per a les exposicions temporals

2003_Remodelació i adaptació dels espais interiors de l'exposició permanent.

2007/2009_Reforma museogràfica de la col·lecció permanent sense intervenció arquitectònica

2011_Nou edifici, seu del Centre de Coneixement i Recerca del Museu Picasso

Els directors del Museu al llarg de la història han sigut: Joan Ainaud de Lasarte (1963 - 1966), Rosa M^a Subirana (1966 - 1983), Maite Ocaña (1983 - 2007), Pepe Serra (2007 - 2011) i Bernardo Laniado-Romero (2011 -)⁸

⁸ Al Catàleg de dibuix i pintura del Museu Picasso de Barcelona de l'any 1984 s'explica la història del Museu fins al moment de la seva publicació. També a la web del MPB es pot trobar informació respecte l'arquitectura d'aquest, <http://www.bcn.cat/museupicasso/ca/museu/elspalaus.html> (Data de consulta: 04/09/2012)



Fig.5 Arxiu del Museu Picasso de Barcelona. Sales de la col·lecció del MPB: 1_2003, 2_2006, 3_2008, 4_2010

6.1.2.6. Cronologia d'un segle I

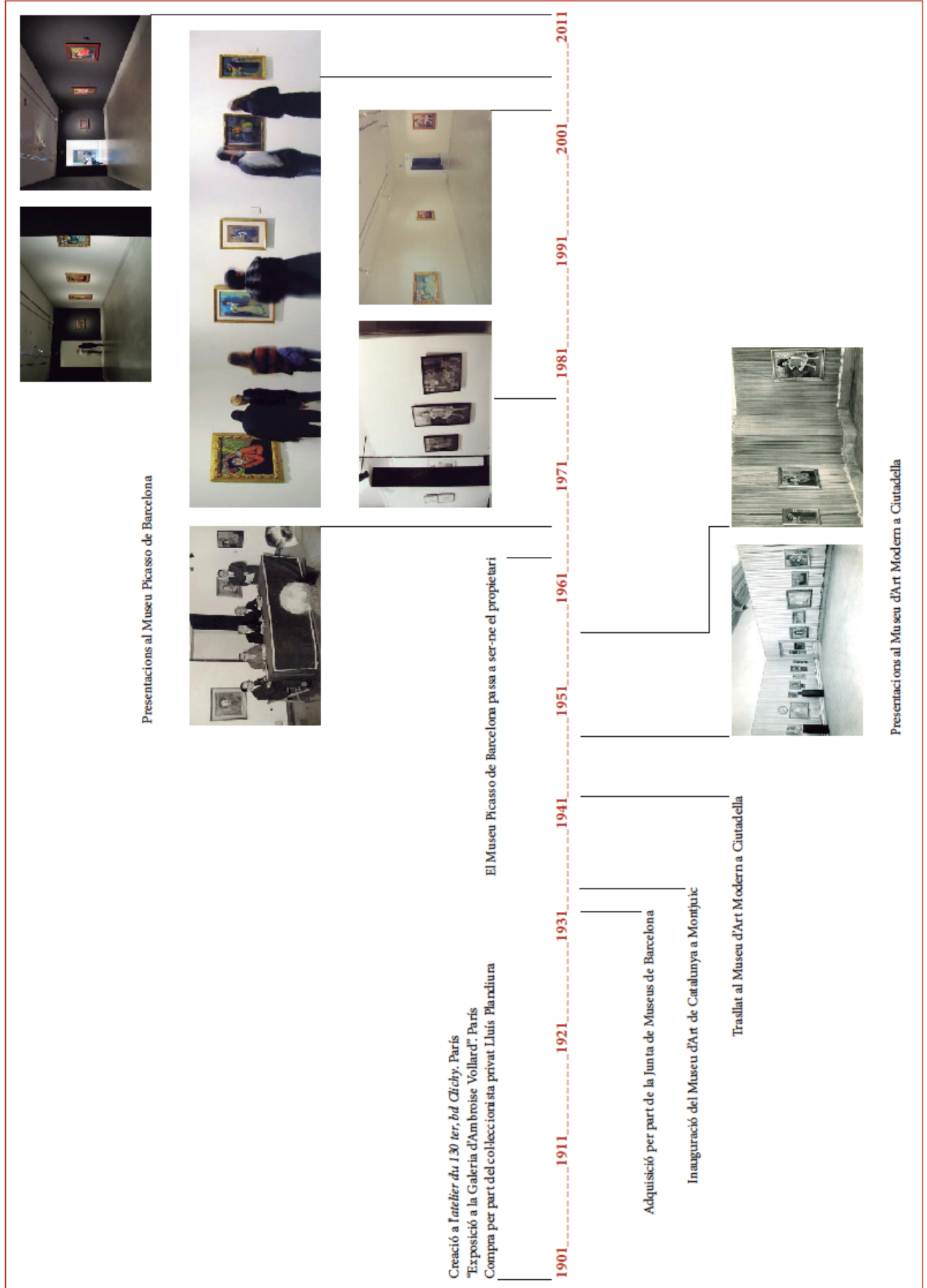


Fig.6 Elaboració pròpia. Cronologia on es situen les diferents posades en escena de l'obra, situat en el temps i en relació a la seva provinença.

6.1.3. Els viatges

L'investigació ha aportat noves dades respecte els viatges de *Margot*, en aquests moments podem dir que ha nascut a un país i, fins ara, ha viscut a un altre; ha viatjat a tres països més; ha conegut 10⁹ ciutats; ha estat a 18⁹ espais diferents, entre altres moltes coses. En un primer punt podem veure el llistat dels viatges fets seguidament de les dades recollides en cada cas concret; en un segon punt podem veure el llistat de les exposicions on no ha viatjat malgrat haver estat sol·licitada; en un tercer punt, podem visualitzar de forma global a partir de la "cronologia d'un segle" totes les destinacions situades en el temps i acompanyades d'una imatge de la seva posada en escena el la major part dels cassos; finalment, en un quart punt podem visualitzar un "mapa de trànsit" amb els recorreguts realitzats marcats.

6.1.3.1. Les exposicions temporals on ha format part

Llistat organitzat per ordre conològic:

- "Exposició a la Galeria d'Ambroise Vollard". París, 1901
- "Exposició de la Col·lecció Plenduria". Galeries d'Art Modern i Antiguitats de Barcelona, 1915
- "Exposició d'Art " al Palau de Belles Arts de Barcelona, 1919⁹
- "Mostra di Picasso". Palazzo Reale de Milà, 1953
- "Picasso de 1900 a 1953". Musée de Lyon, 1953⁹
- "Precursores y maestros de la pintura y escultura contemporánea". Palau de la Virreina de Barcelona, 1955
- "Picasso" Caixa d'estalvis de Sabadell, 1960
- "Picasso i Barcelona"
 - Saló del Tinell. Barcelona, 1981-1982
 - Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 1982⁹
- "Max Jacob et Picasso"
 - Musée des Beaux-Arts. Quimper, 1994
 - Musée National Picasso Paris, 1994-1995
- "Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde"
 - The Metropolitan Museum of Art. Nova York, 2006-2007
 - The Arts Institute. Chicago, 2007-2007
- "De Cézanne à Picasso: chefs-d'oeuvre de la galerie Vollard".
 - Musée d'Orsay. París, 2007-2007
- "Convidats d'honor. Commemoració del 75è aniversari del MNAC". Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). Barcelona 2009-2010
- "Picasso in Paris (1900-1907)".
 - Van Gogh Museum. Amsterdam, 2011
- "Devorar París. Picasso 1900-1907".
 - Museu Picasso de Barcelona, 2011

⁹ Malgrat tot apunta que es va realitzar el viatge, aquesta investigació no te suficients proves empíriques per justificar-ho, i el fet que apareix-hi als catàlegs corresponents no ho certifica. Tot i que no només apareix als catàlegs de l'exposició concreta, sinó que en alguns dels cassos també s'han trobat referenciades com a exposicions on *Margot* ha format part, com és l'exemple del catàleg de pintura i dibuixos del MPB del 1984.

És molt el material que creiem interessant de mostrar en relació als viatges fets. En una primera instància exposem cada cas amb les dades recollides que ens semblen de més interès per l'estudi de recerca, cal advertir que no en tots els cassos ha sigut possible obtenir la totalitat de l'informació, però en el millor dels cassos podem trobar les següents dades: ubicació, dates, fotografia de l'obra exposada¹⁰, institucions organitzadores, comissariat, nomenclatura de l'obra, discurs expositiu, gestió i conservació, transport, i difusió (en els cassos on és de particular interès).

“Exposició a la Galeria d'Ambroise Vollard”¹¹

Ubicació: Galeries Vollard. 6, rue Laffitte, **París**
Dates: 25/06-14/07/ **1901**

El títol que apareix al catàleg de l'exposició és: Exposition de Tableaux de F.Iturrino et de P.R. Picasso.

Margot apareix amb el nom de **Morphinomane**, segons Richardson, va ser Gustave Coquirot qui li va posar.

“Exposició de la Col·lecció Plandiura”¹²

Ubicació: Galeries d'Art Modern i Antiguitats. Corts Catalanes, 613, **Barcelona**.
Dates: 15/10-14/11/ **1915**

Al catàleg de l'exposició podem llegir-hi el pròleg de Francesc Pujols, que enceta l'escrit dient que “El que vulgui estudiar la nostra pintura, ha d'estudiar la col·lecció Plandiura”

“Contemplant aquesta Exposició és quan un es pot fer càrrec de lo que és i pot ésser la pintura catalana, i sobretot, la barrera que estableix entre els pintors que tenen una orientació cap a lo fonamentalment estètic i els qui no la tenen, perquè el mèrit d'En Plandiura no és sols l'haver sapigut quan s'havia de començar a comprar, sinó l'haver sapigut els pintors que s'havien de comprar i els que no s'havien de comprar en un país en que n'hi ha a dotzenes.” (Pujols, 1915)

A més de les obres de Picasso hi figuraven pintures i dibuixos de Josep Aragay, Ramon Casas, Joan i Josep Llimona, Xavier Nogués, Isidre Nonell, Ricard Canals, Joaquim Mir, Santiago Rusinyol, Joaquim Sunyer i Torres Garcia entre d'altres.

A l'apartat de pintura hi trobem sis obres de Picasso, per els seus títol es dedueix que *Margot* apareix amb el nom de **Dona vermella**.¹³

“Exposició d'Art”

Ubicació: Palau de Belles Arts de **Barcelona** (actualment aquest edifici no existeix, estava situat davant del Parc de la Ciutadella, a la cantonada del passeig de Lluís Companys i el passeig de Pujades)
Data d'inauguració: 28/05/**1919**

¹⁰ En els cassos on no ha estat possible localitzar la fotografia de l'obra exposada, però sí s'ha trobat una imatge corresponent al muntatge en concret, es mostra aquesta segona opció ja que es considera d'interès per l'objecte d'estudi pel fet de mostrar la posada en escena d'obres participants al mateix muntatge.

¹¹ L'informació relativa a aquesta destinació està ja explicada al capítol: 6.1.2.1. “París 1901 i l'exposició a la Galeria d'Ambroise Vollard”, d'aquest treball.

¹² L'informació relativa a aquesta destinació està ja explicada al capítol: 6.1.2.2. “La Col·lecció Lluís Plandiura”, d'aquest treball.

¹³ La deducció és feta a partir de l'eliminació de la resta de títols, que per altre banda, en molts cassos no han tingut aquesta variabilitat al llarg de la història, i per tant son més fàcilment reconeixibles. El llistat de peces que formaven d'aquesta exposició es troba al catàleg de l'exposició (1915). Alhora, s'ha considerat l'opinió al respecte de la persona responsable de la biblioteca del MPB.



Fig.7 Arxiu Nacional de Catalunya. Autor: Brangulí
Acte d'inauguració d'una exposició al Palau de Belles Arts, Barcelona 1919

La corporació municipal va acordar celebrar anualment exposicions d'art, començant el 1918 i confinant la seva organització a un Comitè format per delegats de les entitats artístiques i de la Junta de Museus, presidit per Josep Llimona.

“...se emprendió la organización de la exposición de 1919 en consonancia con las mismas bases que habían regido para la anterior, aunque con ligeras modificaciones. La exposición ostentó el mismo título de la anterior y estuvo igualmente instalada en el Palacio de Bellas Artes. Se publicó también el correspondiente catálogo ilustrado redactado en catalán como el anterior.” (Bohigas Tarragó, 1945)

Aquestes exposicions recullen bona part de la pintura catalana del moment i s'hi exposava una gran quantitat de peces. En el cas de la fotografia ^{Fig.7}, veiem una sala dedicada a Fortuny presidida per l'obra *Batalla de Wad-Ras*.

Segons referències del catàleg, en aquesta ocasió es mostraven a l'apartat de pintura vuit obres de Picasso, que per els seus títols es dedueix¹⁴ que *Margot* apareix amb el nom de **Retrat de senyora** (Hi figuren tres obres sota aquest títol, una d'elles *Retrat de la senyora.C*, per tant de la senyora Canals). És en motiu d'aquesta exposició que Picasso fa la primera donació a la ciutat de Barcelona, i dona als Museus d'Art de Barcelona l'*Arlequí*.

“Picasso de 1900 a 1953”

Ubicació: Musée de **Lyon**
Dates: 30/06/-15/09/ **1953**

En el marc del Festival de Lyon.Charbonnieres s'organitza aquesta exposició, que a nivell de contingut, s'inicia amb les primeres creacions de Picasso a París, i recull a través de la seva obra pictòrica l'evolució fins al moment actual, 1953. Jean Cassou, al pròleg del catàleg incideix sobre el fet dels orígens d'un artista en relació al lloc on acaba establint-se i treballant, i per tant fins a quin punt se'l pot considerar o se sent d'un territori o un altre.

No tenim la certesa de si *Margot* va viatjar a aquesta exposició, però en tot cas si sabem que la previsió era que en formés part, ja que sí figura al catàleg. Dins l'àmbit de *Les Debuts*, el primer de l'exposició, hi figuren sis obres de l'artista, una d'elles amb prestador: *Musée de Barcelona*,

¹⁴ La deducció és feta a partir de l'eliminació de la resta de títols, que per altre banda, en molts cassos no han tingut aquesta variabilitat al llarg de la història, i per tant son més fàcilment reconeixibles. El llistat de peces que formaven d'aquesta exposició es troba al catàleg de l'exposició (1919). Alhora, s'ha considerat l'opinió al respecte de la persona responsable de la biblioteca del MPB.

amb el simple títol de *Peinture*, però un full d'errates especifica que es tracta de **L'attente** del 1901 de mides de 70x56cm, i per tant de *Margot*.

"Mostra di Picasso"

Ubicació: Palazzo Reale de **Milà**.

Dates: 20/09-20/11/ **1953**



Fig.8 Archivio Toscani/Gestione Archivi Alinari, Firenze. Fotògraf: Toscani, Fedele
Preparativi per la Mostra di Picasso del 1953 a Milano

Es tracta d'una gran exposició sobre Picasso on hi figuraran obres de molts museus estrangeres, com per exemple el *Guernica*, que creua l'atlàntic per aquesta ocasió, ja que aleshores pertanyia al MOMA de Nova York.

El pròleg del catàleg ens mostra els motius de la realització de la mostra:

"Non può esservi dubbio che Milano culturale ed artistica riconoscerà nella odierna Mostra di Pablo Picasso, allestita nelle sale di Palazzo Reale con il patrocinio dell'Ente Manifestazioni Milanesi e del Comune de Milano, un'ulteriore degna prova della volontà di far sentire presente la nostra città nelle suggestive manifestazioni della vita dello spirito; senza convenzionali limiti fra l'antico e il moderno accomunati, nell'arte figurativa, come in ogni espressione creativa del pensiero, dalla perenne ansia di ricerca dei valori assoluti.

E con Pablo Picasso, il cui nome da decenni è familiare al pubblico dle mondo intero, si afferma la volontà di dare respiro sempre maggiore al ravvivarsi della tradizione internazionale della cutura milanese." (Mario Cattabeni, 1953)

En aquest cas, no hi ha dubte de la nomenclatura de l'obra *Margot*, ja que apareix al catàleg l'obra il·lustrada, aquesta vegada amb el nom de **L'attesa**. Com a prestador hi figura el *Museo d'Arte Moderna, Barcelona*.

Una versió d'aquesta exposició va fer una itinerància a Roma, però per la falta de dades al respecte, tot sembla apuntar que *Margot* no va anar-hi.

Ubicació: Palau de la Virreina de **Barcelona**

Dates: Nov.-des.1955



Fig.9 Arxiu fotogràfic de la ciutat de Barcelona
Sala dedicada a Picasso al Palau de la Virreina

La III Bienal Hispanoamericana de Arte s'organitzà a Barcelona l'exposició que reunia obres dels artistes contemporanis: Blanes, Blanes Viale, Barradas, Figari, Gargallo, Hugué, Nonell, Olasagasti, Orozco, Picasso, Roig, i Torres Garcia.

Al capítol del catàleg referent a Picasso, Juan Cortés, en un escrit molt emotiu ens presenta a un personatge efervescent:

“El espíritu de Picasso, el más grande pintor de los tiempos modernos, le ha empujado siempre fuerza viva ya recorrida. Creador e impulsor de todas las ocurrencias, pruebas, agudezas y truculencias posibles e imposibles, por poco tiempo ha sido seguidor de ninguna de ellas. Su arte es diverso, fluctuante, siempre renovado, contrapuesta la obra de hoy a la de ayer, como lo será la de mañana a la de hoy. Parece como si el artista buscara ver hasta dónde llega la pegajosa oficiosidad de los entusiastas incondicionales...” (Cortés, 1955)

Dins la secció de pintura hi figuren una vintena d'obres de Picasso procedents dels *Museos Municipales de Arte de Barcelona*, una d'elles titulada **Figura de Mujer**¹⁵, que per les mides i la tècnica podem identificar com la *Margot*.

“Exposición Picasso”

Ubicació: Salón de Actos de la Caja de Ahorros de **Sabadell**

Dates: 06-24 /01/1960

Organitzada per l'Academia de Bellas Artes y el Museo de Sabadell i patrocinada per la Caja de Ahorros de Sabadell, en motiu de la celebració del centenari d'aquesta institució.

¹⁵ La deducció és feta a partir de l'eliminació de la resta de títols, que per altre banda, en molts cassos no han tingut aquesta variabilitat al llarg de la història, i per tant son més fàcilment reconeixibles. El llistat de peces que formaven d'aquesta exposició es troba al catàleg de l'exposició (1955). Ahora, s'ha considerat l'opinió al respecte de la persona responsable de la biblioteca del MPB.

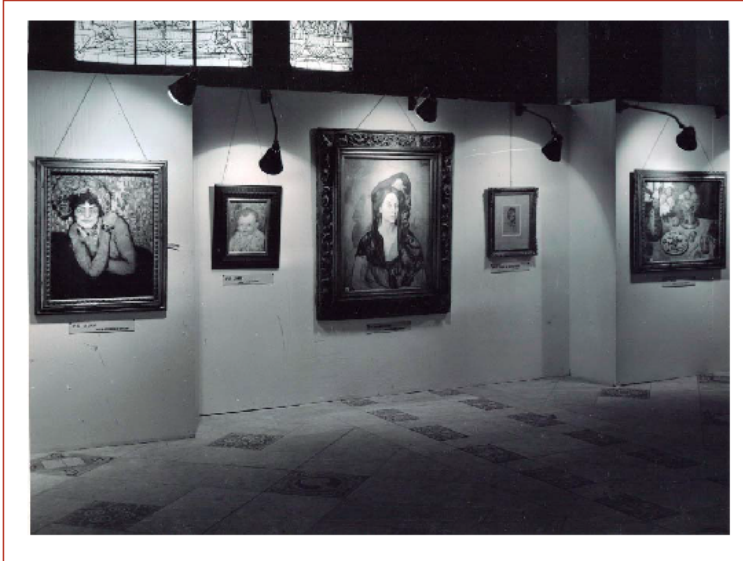


Fig.10 Arxiu Històric Unnim Caixa

Al tríptic hi figuren 61 obres de Picasso repartides entre gravats, dibuixos i pintures, 41 de les quals provenen de la *Colecció del Museo de Arte Moderno de Barcelona*; a banda les peces de ceràmica. Al mateix tríptic/catàleg hi surten reproduïdes tres obres de l'exposició, una d'elles és la *Margot* que aquesta vegada serà anomenada: **La espera**. Hi figura un text de presentació de J. Ainaud, en aquells moment director dels *Museos de Arte de Barcelona*, qui inicia així:

“Sabadell acoge hoy cordialmente la obra de un invitado de honor, Pablo Ruiz Picasso. A través de sus lienzos, sus dibujos, sus grabados y sus cerámicas, es de confiar se encuentre tan a gusto en la ciudad como es grande el afecto con que en ella se exhibe una muestra de aquellas creaciones. (...)”

“Picasso i Barcelona”

Ubicació 1: Saló del Tinell de **Barcelona**.

Dates: 23/10/1981 – 31/01/1982



Fig.11 Arxiu fotogràfic de la ciutat de Barcelona
Saló del Tinell

Ubicació 2: Museo Español de Arte Contemporáneo, **Madrid**

Dates: 12/03/-30/04/ 1982

Organitzada per l'Ajuntament de Barcelona amb la col·laboració del Ministeri de Cultura, Direcció General de Belles Arts, i Arxius i Biblioteques, en motiu del centenari del naixement de Pablo Ruiz Picasso. La coordinació general fou per Joan Ainaud de Lasarte. L'Ajuntament aporta obres del MAM i del MPB.

El Regidor de Cultura del moment, Rafael Pradas, presenta l'exposició al pròleg del catàleg:

“L'exposició “Picasso i Barcelona” respon a una vella idea que finalment veu la llum, després d'un temps de maduració i superació d'aquelles dificultats inicials que, segons sembla, acompanyen els projectes de certa ambició. Es tracta de mostrar, de suggerir, d'explicar la història d'unes relacions: Picasso i Barcelona, Barcelona i Picasso. Com en la major part d'aquestes històries, no hi ha exios lineals i esquemàtics; una ciutat tan contradictòria com Barcelona, un pintor fora dels canons clàssics com Picasso, per força havien de bastir una xarxa de relacions complexes fondes i no sempre fàcils d'explicar. (Pradas, 1981)

És interessant assenyalar que per primera vegada, al catàleg apareixen els autors del disseny del muntatge, els arquitectes Jaume Bach i Gabriel Mora, i també del disseny gràfic, Enric Satué. Així mateix, en la correspondència de gestió entre institucions es comenta el fet del disseny i la producció del muntatge. En relació al muntatge, sembla que no va ser gens senzill habilitar el Saló del Tinell per l'ocasió, tant la Guàrdia Urbana com els Bombers, van haver d'intervenir abans de la inauguració donat que no es prenen les mesures que consideraven imprescindibles: Desallotjar tot el material combustible acumulat a les galeries laterals, dotar a la instal·lació elèctrica dels elements de seguretat reglamentaris i **substituir les cortines per elements incombustibles**, o introduir entre aquestes i les làmpades, panells de xapa d'amiant, o similar, capaces d'eliminar tot el risc degut als desprendiments de calor dels focus lluminosos.

Per primera vegada *Margot* s'anomena **L'espera (Margot)** que és la nomenclatura actual per part del MPB. En relació al discurs expositiu, l'obra se situarà dins l'àmbit: Viatges de Picasso a París / Exposició a la Galeria Vollard, 1901.

Durant tot l'any del centenari de Picasso tant a Barcelona com a Madrid es faran un seguit d'actes i esdeveniments, amb l'assessorament dels anomenats comissaris del centenari: Lluís Domenech i Josep M^a Carandell. Les principals exposicions van ser “Picasso i Barcelona” i “Picasso 1881-1973, exposición antològica”. Obres com *La nana*, companya de viatges i estades de *Margot*, hi figuren. L'antològica es va realitzar primer al mateix MPB i després al Museo Español de Arte Contemporáneo a Madrid.

Transport: Del MPB al Saló del Tinell les obres van viatjar amb furgonetes. Del Saló del Tinell a Madrid i la tonada al Museu amb dos camions. Anà a càrrec de l'empresa Macarron S.A.

“Max Jacob et Picasso”

Ubicació 1: Musée des Beaux-Arts, **Quimper**

Dates: 21/06/-04/09/ **1994**

Ubicació 2: Musée National Picasso **Paris**

Dates: 30/11/1994 – 06/02/**1995**

Organitzada per la Réunion des musées nationaux, el musée Picasso de Paris i el musée des Beaux-Arts de Quimper, dins el marc de les Célébrations nationales 1994 en motiu del cinquantè aniversari de la mort de Max Jacob.

Comissariada per Hélène Seckel i André Cariou.

Una de les conseqüències de l'exposició de Vollard al 1901 fou l'amistat entre Picasso i Max Jacob, que s'inicia amb una nota d'admiració que el poeta havia deixat a la galeria. Més tard Jacob descriu detalladament la seva primera trobada amb Picasso:

“En el momento de su primera exposición importante, yo, como crítico de arte profesional, me quedé tan maravillado al contemplar su producción que le dejé unas palabras de admiración para él a Abroise Vollard. Y ese mismo día recibí de M. Mañach, que velaba por sus intereses, una

invitación para ir a visitarle. Desde el primer momento sentimos una gran simpatía el uno por el otro. (...)

Esa noche se fueron todos los españoles, menos Mañach, que se quedó dormido en un sillón, mientras Picasso y yo hablábamos por señas, hasta la madrugada.” (Jacob, 1927)



Fig.12 RMN-Grand Palais- © Michèle Bellot
Exposition : Max Jacob et Picasso. Paris, musée Picasso

L'obra viatjarà juntament amb *Nature morte* i dues obres més procedents del MPB, aquesta vegada serà anomenada **Margot**, que és com figura al catàleg de l'exposició.

Gestió i conservació¹⁶: Després de continus informes desfavorables en les sol·licituds d'altres museus per incloure *Margot* a les seves exposicions temporals, aquesta serà la primera exposició en què el MPB no denegarà el préstec. Aquesta decisió però va acompanyada d'un seguit d'informes i cartes signades per part de conservació i direcció del Museu. Aquesta vegada serà el Museu qui haurà de convèncer al Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya perquè emeti l'informe favorable per la tramitació de l'expedient d'exportació temporal, ja que en un principi era negatiu a raó de:

“... atès que es tracta d'una obra extremadament fràgil, cabdal dins la producció d'aquest autor, importantíssima dins els fons del Museu Picasso de Barcelona i per al patrimoni cultural del nostre país, i perquè el trasllat d'aquesta obra excepcional, única i irreplicable no és en absolut tècnicament recomanable.”¹⁷

Per la seva banda, el MPB amb la seva valenta decisió fa un gran esforç perquè *Margot* pugui viatjar, i reafirma la importància de mantenir intercanvis d'obres importants entre museus.

“Atès el caràcter específic d'aquesta exposició, de la qual és comissària Hélène Seckel, conservadora del Musée Picasso de París, que constituirà sens dubte una aportació valuosíssima a l'estudi de les relacions entre els dos artistes, aquesta direcció emet informe favorable per a la cessió en préstec de les tres obres, per a l'esmentada exposició.

Voldria incidir especialment en el préstec insòlit de l'obra “L'espera (Margot)”. Aquesta pintura no ha sortit en préstec anteriorment per raó de les seves característiques tècniques. Tanmateix, donades les estretes relacions de col·laboració existents amb el Musée Picasso de París,

¹⁶ Veure carta sobre l'estat de conservació de l'obra i formulari de les condicions de conservació d'obres a exposicions temporals del MPB a l'annex del treball)

¹⁷ Carta del Departament de Cultura de la Generalitat al Museu Picasso de Barcelona amb data del 8 de juny de 1994

responsable d'aquesta exposició, aquesta direcció ha requerit un informe de l'expert conservador i restaurador Sr. Joaquim Pradell, que ha considerat que si es respecten les condicions de transport que s'especifiquen en el seu informe, aquesta obra pot viatjar a França, donades les condicions que reuneixen les dues institucions.”¹⁸

Difusió: A banda de la representació de l'obra a catàleg, es filmà un documental pel Centre Nacional de Documentation Pedagogique, i s'editaren cartes postals de *Margot*.

Transport: L'obra viatjà amb camió, amb un comboi dissenyat per el Musée National amb una caixa de fusta de mides totals 96x25x100cm a càrrec de l'empresa TTI. El recorregut fou Barcelona-Quimper-Paris-Barcelona.

“Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde”

"De Cézanne à Picasso: chefs-d'oeuvre de la galerie Vollard"

Ubicació 1: Metropolitan Museum of Art, **Nova York**

Dates: 14/09/2006 - 07/01/2007

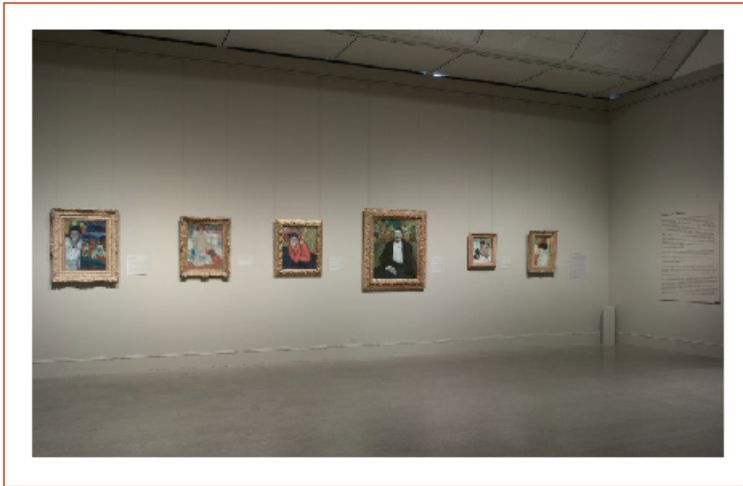


Fig.13 Metropolitan Museum of Art Archive

Ubicació 2: Arts Institute, **Chicago**

Dates: 17/02/-12/05/ 2007

Ubicació 3: Musée d'Orsay, **París**

Dates: 19/06/-16/09/ 2007

Organitzada per el Metropolitan Museum of Art, l'Art Institute of Chicago i el Musée d'Orsay.

Comissariada per Anne Roquebert, Ann Dumas, Douglas W. Druick, Gloria Groom, Rebecca A. Rabinow i Gary Tinterow.

L'exposició presentava al voltant de 120 pintures, així com escultures, dibuixos i *llibres d'artista*, repassant les exposicions de Vollard, i incloent obres de la majoria d'artistes a qui va promocionar les seves carreres. A l'àmbit relatiu a Vollard i els seus artistes es podien comprendre les relacions entre el marxant i galerista i els artistes: Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Picasso, Derain, Matisse, Renoir, Degas i Rouault.

¹⁸ Carta del MPB al Centre gestor de museus i del patrimoni de l'Ajuntament de Barcelona amb data de 20 de desembre de 1993

Únicament fou sol·licitada *Margot* al MPB, i als catàlegs corresponents figurarà titulada amb¹⁹:
Pierreuse, Her Hand on Her Shoulder, or Waiting (Margot)
Pierreuse la main sur l'épaule

Gestió i conservació: Degut a la gran magnitud del projecte, la primera sol·licitud de préstec efectuada pel director del MET a la directora del MPB data de l'1 de novembre del 2004, mentre que la resposta afirmativa data del 17 de març del 2006. Durant tot aquest temps, es farà necessari gestionar tots els permisos necessaris amb les institucions nacionals, sobretot tenint en compte que *Margot* va ser declarada Bé cultural d'interès nacional, al Diari Oficial de la Generalitat; i evidentment per ser una obra extremadament fràgil. Des del MPB van emetre informe favorable donada la importància científica i les bones relacions amb les institucions organitzadores, abans però de prendre les decisions oportunes, es va fer un anàlisi en profunditat i detallat de l'obra i l'informe per part de la conservadora del museu, i com a conseqüència, el MPB exigeix unes condicions estrictes: "L'embalatge de l'obra ha de ser en vitrina climàtica i amb *data logger* incorporat. Els viatges seran amb avió, seguint el trajecte més directe, i acompanyada sempre per un restaurador o conservador del museu". A banda de les exigències a nivell de conservació també es va negociar l'intercanvi de peces, en concret de l'obra *Acteur* (1901) del mateix Picasso pertanyent a la col·lecció del MET, i l'obra *Ómnibus* (1901), de l'AIC.

Des de Barcelona es va dissenyar la vitrina climàtica¹⁹ els costos de la qual van anar a càrrec dels museus sol·licitants. També es va fer un control molt precís de l'estat de conservació abans i després del viatge, que va constar en l'escanejat de l'obra abans d'introduir-la a la vitrina, nou escanejat al retorn i emissió de l'informe. Aquest fet ha sigut molt útil per comprovar les possibles alteracions de temperatura, humitat, etc., i comprovar així l'eficàcia de la vitrina. Com a conclusions de l'informe de resultats observats apareix: "l'obra està estabilitzada i cohesionada al suport"²⁰.

En la última itinerància al Musée d'Orsay, va fer falta renegociar de nou el préstec, ja que en un inici, des de la nova direcció del MPB, es considerava el període de temps, amb absència de l'obra al Museu, massa llarg, i també per la coincidència amb la reforma de les sales de la col·lecció permanent. Finalment però, *Margot* anirà a París.

Transport: L'embalatge i transport de les obres va anar a càrrec de l'empresa SIT. Els camions utilitzats comptaven amb les següents característiques: Suspensió neumàtica, climatitzador amb termostat regulable, *trampilla* elevadora. El recorregut fou Barcelona-Nova York-Chicago-Paris-Barcelona, el tram de Barcelona a Paris, va viatjar també amb algunes obres que anaven a l'IVAM i al MACBA, prèvia conformitat del MPB. El trasllat de la pintura de Nova York a Chicago es va fer amb camió, sense interrupcions i sempre acompanyat d'un responsable del MPB.

Difusió: *Margot* fou escollida com a imatge del pòster de l'exposició en la seva presentació a Chicago, i com a imatge de tota la difusió de l'exposició, incloent catàleg, invitació, etc., en la seva presentació a París.

"Convidats d'honor. Commemoració del 75è aniversari del MNAC"

Ubicació: Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), **Barcelona**
Dates: 01/12/2009-11/04/2010

Comissariada per Cristina Mendoza i Maria Teresa Ocaña, amb el disseny del muntatge de Carles Guri i Carolina Casajuana i el disseny gràfic de Pere Canals i Daniel Pujal.

¹⁹ Veure plànol de secció a l'annex del treball

²⁰ Veure Inspection Report i l'informe de conservació a l'annex del treball

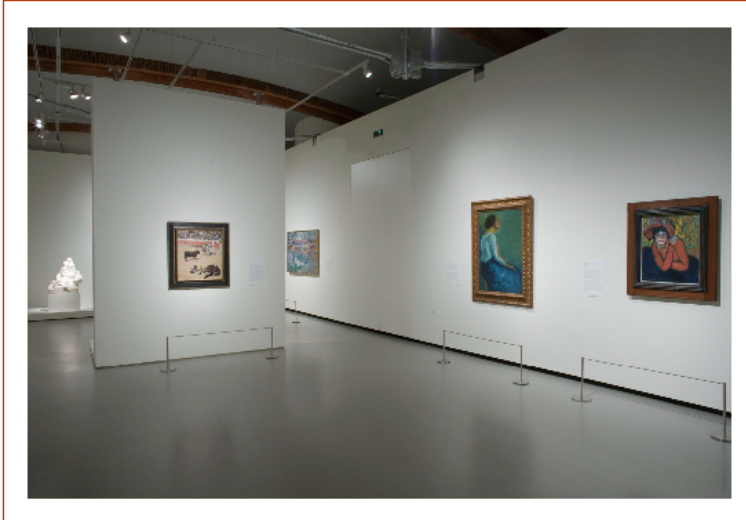


Fig.14 Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya

L'Exposició es celebra en motiu de la commemoració de dos aniversaris: el 80 aniversari de la construcció de l'edifici del Palau Nacional a Montjuïc i el 75 aniversari de la inauguració del Museu d'Art de Catalunya (origen de l'actual MNAC)

El nom amb què figura l'obra al MPB coincideix en l'exposició del MNAC: ***L'espera (Margot)***.

Gestió i conservació: Des del MPB s'emet informe favorable elegant que l'obra es troba en estat de conservació estable i sense cap patologia que pugui provocar possibles problemes o alteracions en el suport, i justificant llargament els continguts:

“Des del Museu Picasso s'ha valorat positivament el préstec d'aquesta obra atesa la importància del discurs de l'exposició que no només vol mostrar exhaustivament la història de l'art català (romànic, gòtic, Renaixement i principi del segle XX), sinó que també té com a objectiu fer una referència específica a la figura de Pablo Picasso ja que quan es va inaugurar el Museu d'Art de Catalunya el 1934 va dedicar-se una sala a aquest artista i van exposar-se, a banda de l'oli *L'Arlequí* –que el mateix Picasso havia donat a la ciutat de Barcelona el 1919 i que ara es troba a la col·lecció del Museu Picasso de Barcelona. Diverses obres adquirides el 1932 per l'Ajuntament de Barcelona i la Generalitat de Catalunya a la col·lecció Plandiura entre les quals figurava l'obra que ara s'ha sol·licitat en préstec.”

Transport: L'embalatge i el transport de l'obra va estar realitzat per l'empresa Manterola, i el trasllat es va fer amb camió convenientment equipat per al transport d'obres d'art.

"Picasso in Paris (1900-1907)"

"Devorar París. Picasso 1900-1907"

Ubicació 1: Van Gogh Museum, **Amsterdam**

Dates: 18/02-29/05/ **2011**

Ubicació 2: Museu Picasso, **Barcelona**

Dates: 30/06-16/10/ **2011**

Realitzada en col·laboració entre el Van Gogh Museum d'Amsterdam i el Museu Picasso de Barcelona.

Comissariada per Marilyn McCully, dissenyada per AV62Arquitectos al MPB.

“L'exposició presenta l'evolució artística de Picasso des de la seva arribada l'any 1900 a París, on va descobrir una florent comunitat artística internacional, fins al 1907, quan va assumir el paper de líder de l'avantguarda a la capital francesa. El primer contacte directe amb les obres d'artistes com Gauguin, Van Gogh, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Steinlen i Forain va ser una

revelació per al pintor espanyol. La seva reacció, que va ser immediata, es va reflectir tant en la descoberta de noves tècniques pictòriques i gràfiques, com en l'adopció d'una temàtica nova, badada en les seves pròpies experiències de la vida i l'art moderns." (Serra, P. i Rüger, A., directores d'ambdós museus)

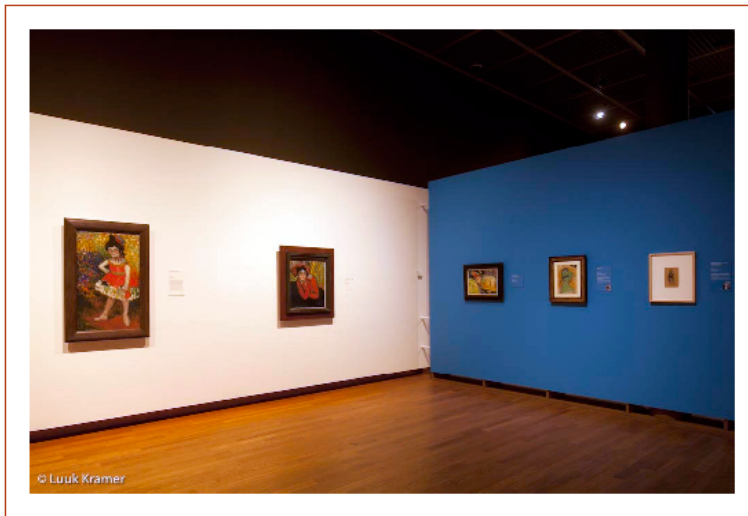


Fig.15 Arxiu del Museu Picasso de Barcelona. © Luuk Kramer

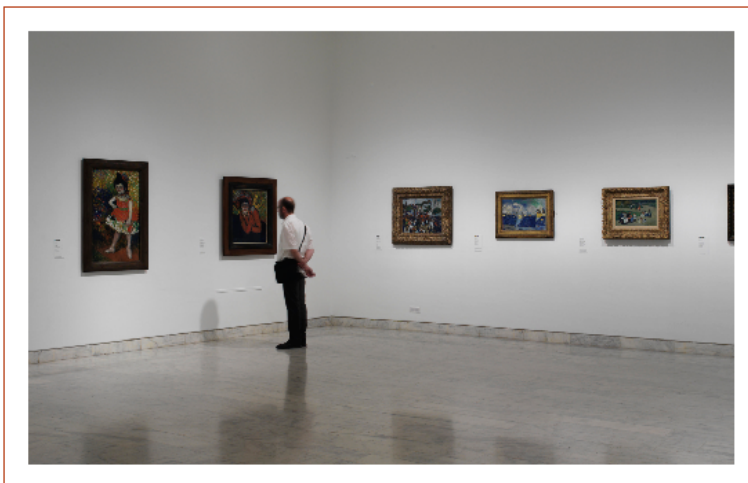


Fig.16 Arxiu del Museu Picasso de Barcelona.

La proposta d'ambdós museus, no pretenia repetir l'exposició a les dues seus sinó adaptar-la segons cada cas. D'aquesta manera, la presentació al VGM donava una importància especial a les obres de Picasso perquè aquesta va ser la primera gran exposició dedicada als primers anys de l'artista a París que es feia a Holanda, mentre que a Barcelona l'exposició es va centrar més en el context de Picasso a París. En un origen, el títol de l'exposició era: *Eating Fire: Picasso's discovery of Paris (1900-1907)*

El títol amb què figura l'obra al MPB coincideix novament en aquesta exposició: ***L'espera (Margot)***. Per altre banda, veiem reflexat a la premsa el nom de *Margot* al referir-se a l'obra.

Gestió i conservació: Viatjaren del MPB, 5 pintures, 1 escultura, 2 pastels i 6 dibuixos. Tenint en compte el vincle entre museus donat que es tractava d'un projecte comú, les tramitacions de permisos i informes s'agilitza. Segons l'informe de conservació es considera que l'obra està en condicions prou estables per ser transportada i exposada durant el sol·licitat període. Precisa també que en relació a les condicions termohigromètriques a les sales d'exposició de l'institució sol·licitant s'estableix un control permanent de T i HR que pot oscil·lar entre 18-21° i 50% +/- 5

respectivament; i que el sistema d'il·luminació ha d'estar adequadament filtrat, i d'acord amb la naturalesa del suport de la tècnica d'execució, es limita a 100lux.

Transport: L'obra va viatjar amb camió, (Camión 1-Bea) amb una caixa de fusta de mides 115x35x125cm a càrrec de l'empresa TTi.

Difusió: Per la difusió als mitjans, es va realitzar un muntatge-roda de premsa a l'exposició al Van Gogh Museum, Amsterdam convidant als respectius periodistes a veure en directe el moment de penjar *Margot* a la sala.²¹

6.1.3.2. Les exposicions temporals on ha estat sol·licitada i finalment no ha viatjat

No totes les exposicions on *Margot* ha estat sol·licitada, han sigut finalment destinacions de viatge. A continuació s'exposen tres cassos que demostren el contrari. Hi ha dos temes a destacar en aquest sentit: Per una banda, el fet que aquests cassos si estaven considerats com a destinacions reals, o com a mínim, segons el llistat aportat per part de registre del mateix MPB. La investigació ha permès, tanmateix gràcies a la transparència de l'arxiu del MPB, comprovar el contrari, i demostrar, a partir de la documentació que figura als expedients, que hi va haver informes desfavorables que denegaven els préstecs. Per una altra banda, també resulta interessant el perquè d'aquestes denegacions. Segons l'informació esmentada, les raons evidents són per temes de conservació, per altre banda existeix la possibilitat que també hi hagi altres raons com poden ser les estratègies de direcció o la importància de l'exposició.²²

- “Cinco siglos de Arte Español. Arte Español en París, 1987”. Petit Palais, Musée des Beaux-Arts, **París**. 05/10/1987 - 05/01/1988

S'emet informe desfavorable i s'especifiquen les següents raons per la denegació del préstec: “... pel seu delicat estat de conservació no han sortit mai del Museu.” “...ni *La Nana* (MPB 4.274) ni *L'espera* (MPB 4.271) podran prendre part en l'esmentada exhibició ja que el suport d'ambdues és cartró i els serveis de restauració han establert des de sempre que no poden viatjar les obres que el seu suport sigui fràgil o higroscòpic. (...) En quan a la substitució es fa difícil ja que son peces úniques en el nostre Museu i és totalment impossible trobar una correspondència.

- “Quinzena Culturelle sur la Catalogne”. Musée de **Grenoble**. 12/04/-29/04/ **1989**

S'emet informe desfavorable i s'especifiquen les següents raons per la denegació del préstec: “Desgraciadamente únicamente podemos contribuir con una de las obras solicitadas, *Hombre sentado*, 1917, ya que *La espera (Margot)*, 1901, y *La Nana*, 1901, por ser óleos sobre cartón su estado es muy delicado y no se les ha permitido nunca su salida del Museo...”

- “Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936”. Shrin Kunsthalle, **Frankfurt** . 06/09/-10/11/ **1991**

S'emet informe desfavorable a l'exposició organitzada conjuntament per el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía i la Shrin Kunsthalle i s'especifiquen les següents raons per la denegació del préstec: “Donat a la fragilitat d'algunes de les obres i a que son peces fonamentals en l'itinerari del Museu...”

²¹ Veure punt 6.2.7. “Difusió: Catàlegs, premsa i Internet”

²² Donada la importància d'aquest tema, es tractarà més endavant en l'apartat 6.3. “La visió dels experts”

6.1.3.3. Cronologia d'un segle II

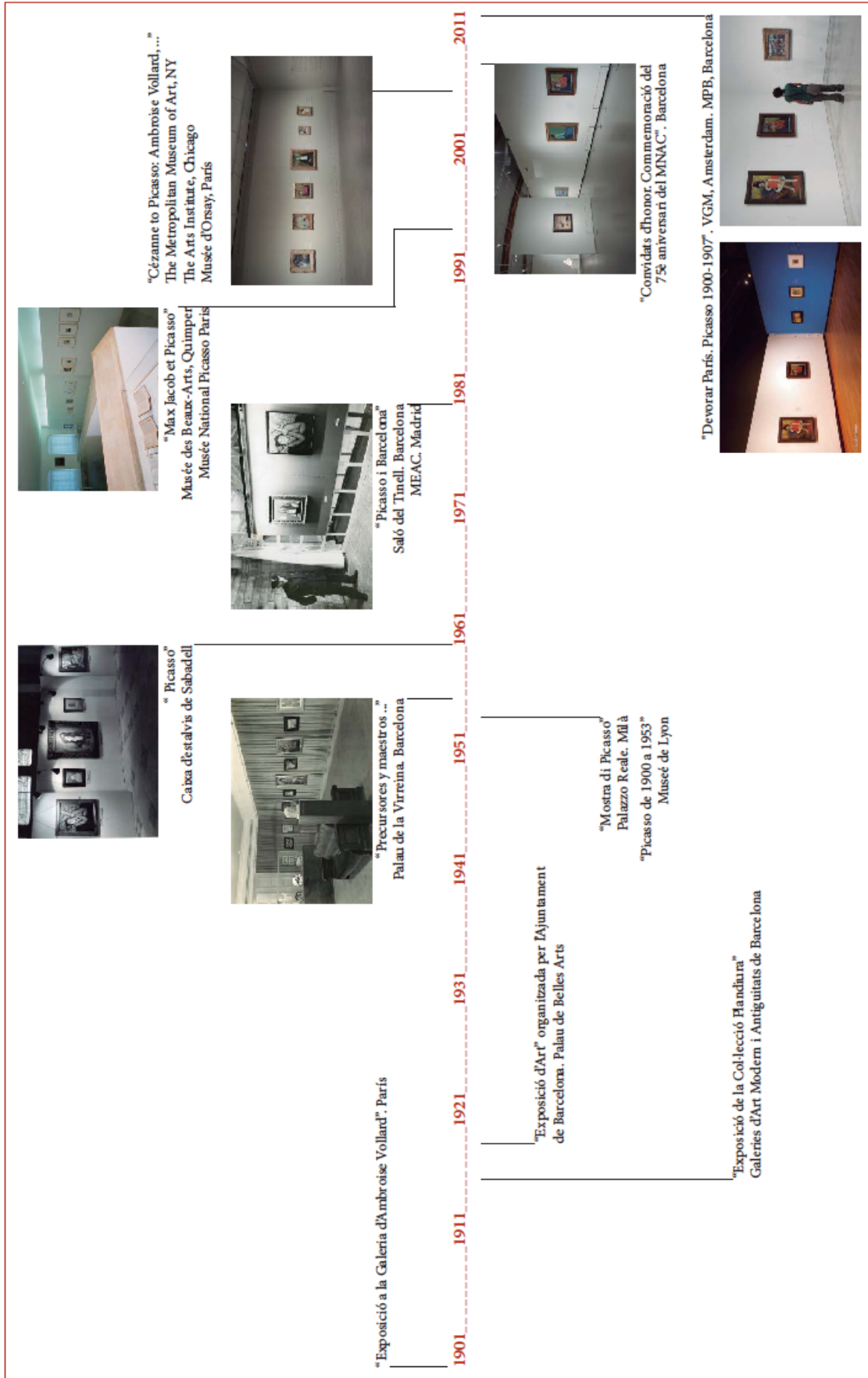


Fig.17. Elaboració pròpia. Cronologia on es situen les diferents posades en escena de l'obra, situat en el temps i en relació a les exposicions temporals.

6.1.3.4. Recorregut



Fig.18 Elaboració pròpia. Mapa on es situen les diferents posades en escena de l'obra i s'estableixen els recorreguts que s'han traçat al llarg de la història de la peça.

6.2. Anàlisi transversal de l'històric de l'obra

En relació a les diferents línies d'estudi l'anàlisi consisteix en una lectura transversal de totes les dades exposades a l'anterior apartat 6.1. "L'àlbum de *Margot*". Trobarem per una banda una mirada en relació a la percepció de l'obra, i per l'altre els primers indicis respecte els impactes que més endavant es tractaran amb més profunditat a l'apartat de les entrevistes. L'anàlisi s'organitza amb els següents punts: nomenclatura, contingut, forma, conservació, sistemes de transport, economia, difusió i possibles curiositats.

És bo aclarir que l'estudi aprofundeix en el caràcter més visual, en relació a la forma, a la posada en escena, i no tant en relació a tendències històriques o interseccions amb les modes de cada període. Així mateix, cal insistir en què la mirada més propera als impactes, a partir de l'observació de la conservació, els sistemes de transport, l'economia i la difusió, no estan en cap cas tractats amb tota la profunditat que mereixen, i és en aquest cas que es considera essencial el punt de vista dels experts, sobretot per la seva expertesa tècnica.

6.2.1. Nomenclatura

Picasso acostumava a no titular les obres, aquesta circumstància, a banda de suposar en molts cassos que l'obra hagi tingut més d'un nom, dificulta moltes vegades l'estudi de la provenença d'aquestes, i en el cas de la pintura que ens ocupa, provoca, en algun cas, dubtes de si una cita a un catàleg o un escrit, es refereix o no a ella. En el context de l'exposició de Vollard, Richardson ens comenta:

"Probablement fue Coquiote quien puso títulos a casi todos los cuadros de Picasso, ya que muchos de ellos resultan artificiales, como por ejemplo (...), y numerosos eufemismos para la palabra "puta" (*Morphinomane*, *L'Absinthe*, y similares. Estos extravagantes títulos –nada picassianos. Han complicado la identificación de ciertos cuadros." (Richardson, 1991)

La pintura amb número d'inventari MPB_1.427, titulada segons l'actual propietari *L'espera (Margot)* i anomenada majoritàriament *Margot* a seques ha estat també anomenada amb els següents títols a les exposicions on ha format part:

- *Morphinomane_1901*
- *Dona vermella_1915*
- *Retrat de senyora_1919*
- *L'attente_1953*
- *L'attesa_1953*
- *Figura de Mujer_1955*
- *La espera_1960*
- *L'espera (Margot)_1981*
- *Margot_1994*
- *Pierreuse, Her Hand on Her Shoulder, or Waiting (Margot)_2007*
- *Pierreuse la main sur l'épaule_2007*
- *L'espera (Margot)_2010*
- *L'espera (Margot)_2011*

A alguns catàlegs raonats de l'obra de l'artista:

- *Pierreuse la main sur l'épaule*_Christian Zervos (1949-1986)
- *L'espera (Margot)*_MPB (1982)

Alguns altres noms citats a la bibliografia :

- *La Femme maquillée*

Un total doncs, de 9 títols ignorant les traduccions. Cal dir que el primer nom que trobem, *Morphinoman*, i el que trobem posteriorment, *Pierreuse*, difícilment poden adaptar-se a totes les èpoques i entorns socials, i per tant, això és una raó de més per originar aquesta diversitat de títols.

I qui és Margot? No està documentat qui és la dona pintada i quina relació tenia amb Picasso. Veus diuen que, segons el pintor, era una noia que corria pels bars al París del 1901, que per altre banda no li interessava.

6.2.2. Forma: Maneres com s'ha exposat

Al llarg d'un segle hi ha d'haver canvis, malgrat els museus d'art han mantingut durant la història postures molt tradicionals, és inevitable no evolucionar i per tant podem apreciar molt bé a les fotografies els canvis produïts en les diferents etapes. És sorprenent com aquest relat visual a mode de seqüència, bé a ser un petit resum de la història de la museografia.

Posicionament: Tot i que no tenim imatge de les primeres presentacions, si que tenim testimonis escrits que ens expliquen la manera de penjar les obres " los cuadros se colgaban en las paredes desde el suelo hasta el techo" (Richardson, 1991). En l'inici la principal característica, és doncs, la disposició de les obres en més d'un nivell, de tal manera que es provoca un apilotament i en una mateixa vertical podem veure 2, 3 o 4 obres. Així ho confirmen també les fotografies de l'època com és el cas del museu particular de Lluís Plandiura^{Fig.2}. En canvi, als voltants de mitjans de segle ja podem comprovar com les obres s'organitzen a l'alçada de la vista, generalment centrades en relació a un mateix eix visual segons l'alçada d'aquestes. Les peces més petites, es continuen «doblant » (sobreposant-se unes a les altres en dues files).

Pel què fa a les distàncies entre elles, no s'observen canvis de ritme, ens trobem distàncies equidistants entre peces, i aquesta acostuma a variar segons la densitat de quadres respecte la superfície de paret exposable. De totes maneres, podem afirmar -en relació a l'estudi de les imatges trobades i per tant, no en relació a la museografia en general sinó a les posades en escena de *Margot*- que al llarg dels anys la tendència és deixar cada vegada més distància entre peces, a partir del anys 90 apreciem els primers canvis de ritme i per tant la distinció d'utilitzar-se diferents separacions segons el diàleg que menten les peces entre elles, i més endavant, la distància entre les obres augmenta considerablement. També podem observar com a l'inici acostumen a distribuir l'ordre de les obres amb una seqüència en funció de les seves dimensions, i per tant una gran/una petita repetidament.^{Fig.3,9,10}

No tenim suficient informació per deduir l'alçada concreta que es col·loca la peça respecte el pla de terra, però a simple vista no sembla que hi hagi diferències clares o tendències a destacar. Podem observar que, en la majoria de cassos, com ja hem dit, les peces estan centrades respecte les altres, però apareix una excepció com es pot apreciar a les fotografies corresponents a la presentació de la última reforma al mateix MPB.^{Fig.5/2008,2010} En aquest cas, l'alçada de les peces s'organitza a partir d'un eix horitzontal a una tercera part de les peces començant per la part de dalt, aquesta é una metodologia usada per alguns dissenyadors i ho justifiquen pel fet que la mirada de l'espectador es dirigeix habitualment al quadrant superior de la peça, i per tant el conjunt al complet resulta més harmònic, ja que els salts de distància provocats per les diferents mides de les obres, esdevenen menys pronunciats a la part de dalt dels quadres.

Sistema d'ancoratge: Podem apreciar una evolució, tot i que no només s'observa en relació al fet temporal, sinó que apareixen variacions segons territoris o museus en concret. Si bé durant una època s'acostumaven a penjar les obres lligades amb cordill a sostre o a un nivell superior coincidint amb l'acabament dels cortinatges o altre material aplacat a la paret; en alguns cassos l'ancoratge a la part superior és en un únic punt, i per tant es dibuixa un triangle, i en d'altres son dos tirs completament verticals. En ambdós cassos això suposa una lleugera inclinació de la part superior de la peça cap endavant. El caràcter efímer de les exposicions temporals no afecta en aquest sentit, ja que el canvi tant es produeix a les sales de les col·leccions permanents, com a les presentacions a fora del museu prestador. La única posada en escena on es mostra aquest caràcter efímer és a l'exposició del 1953 a Milà^{Fig.8}, en aquest cas penjaven les obres a partir d'una estructura vertical recolzada a la paret a partir d'una estructura triangular en direcció perpendicular a aquesta. Mentre que la fotografia corresponent a la col·lecció al MPB al 1967^{Fig.4} s'observa el sistema de subjecció amb cordills, al 1978 ja veiem l'obra ancorada a paret directament, per la part posterior del marc. Només en el cas de la presentació al MET de Nova York de l'any 2007 tornarem a veure l'antic sistema.^{Fig.13}



Fig.19 Elaboració pròpia. Seqüència d'imatges de les presentacions on hi figura *Margot*, en sentit cronològic.

Materials: No tenim constància de l'acabat de les parets en els primers muntatges de *Margot*, pel què podem apreciar a la imatge del museu particular de Plandiura, les parets fosques són contínues, si bé podrien ser igualment folrades de tela. El que sí veiem clarament, són les cortines plisades que ocupaven les sales del Museu d'Art Modern, i la presentació al Palau de la Virreina, les imatges corresponents pertanyen al període de 1948 a 1957^{Fig.3}. És interessant comprovar en la fotografia de l'exposició del 1982 al Saló del Tinell^{Fig.11}, apareixen unes cortines als laterals de la paret de nova construcció. En aquest sentit cal recordar el fet ja anteriorment explicat en aquest projecte, que es va obligar a treure cortines del Tinell per temes de seguretat abans d'instal·lar les obres. Finalment la paret on s'ubicarà la peça és de caràcter estructural i emplafonada a la part central. Aquests plafons anaven folrats amb paper o tela. En excepció del muntatge de Milà, que com ja hem comentat és ben peculiar, en la resta d'ocasions l'obra es presentarà damunt de paret pintada.

Colors: Només a partir de les fotografies amb color podem parlar dels colors de les parets de les sales, per tant a partir del muntatge al Musée Picasso Paris de l'any 1994^{Fig.12}. De totes maneres si podem identificar les parets de color fosc i les parets de color clar, i la conclusió és que és molt variat ens els inicis, però a partir de l'any 1960^{Fig.10}, aquesta vegada a l'exposició de la Caixa d'Estalvis de Sabadell, veurem sempre més a *Margot* damunt de color blanc o gairebé blanc (com és el cas del MET^{Fig.13}, que és un blanc trancat amb referència Benjamin Moore 2123-20, o les sales del MPB o del MNAC que són un blanc càlid anomenat "blanc Picasso^{Fig.5}" o "blanc MNAC^{Fig.14}", respectivament. En l'actualitat *Margot* està penjada damunt d'una paret color gris fosc^{Fig.5}. Podem apreciar tanmateix, la introducció del color blau a l'exposició del VGM d'Amsterdam^{Fig.15}, tot i que no concretament a la paret on *Margot* és exposada.

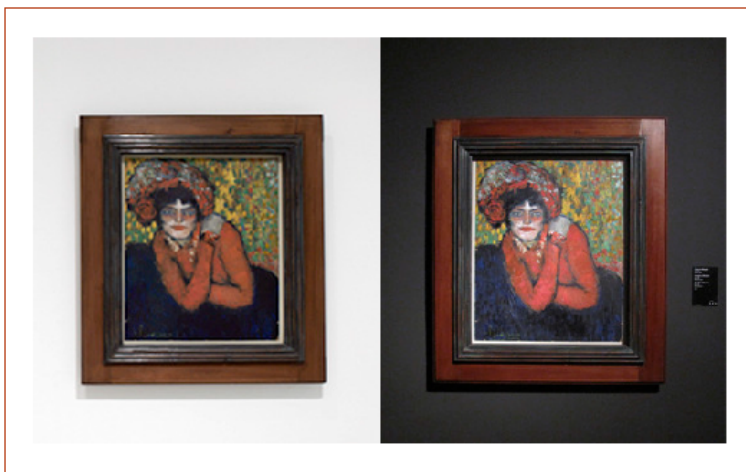


Fig.20 Elaboració pròpia a partir de les fotografies de l'obra exposada

Emmarcament: A *Margot* li coneixem quatre tipus d'emmarcament. És ben clar que la decisió dels canvis, normalment presa per part de direcció del museu -sovint amb l'assessorament de conservadors i restauradors-, va també lligada a les modes pròpies de cada època. Un tret important en relació als marcs és la profunditat de la seva secció, en marcs com el referenciat en el número 3, el gruix de la motllura és molt accentuada i això acostuma a provocar ombres damunt la pròpia obra, en aquest cas, és precisament aquesta característica una de les principals del canvi a un nou marc. Les referències descriptives en relació als períodes són:

1. Marc de fusta amb motllura amb pintura daurada. És el primer del qual en tenim referència, com a mínim agafa el període de 1948 a 1960. (Segurament no el van canviar fins formar part del MPB, i per tant fins el 1963)
2. Marc metàl·lic, amb secció quadrada de color negre. Podem constatar que com a mínim agafa el període de 1967 a 1982. El canvi a aquest tipus de marc és molt gran, ja que els dos models no tenen res a veure.
3. Marc de fusta amb motllura amb pintura daurada. Semblant al referenciat al punt 1, en aquest cas, la motllura és força més pronunciada. En tenim el primer testimoni gràfic al

muntatge de l'exposició "Max Jacob i Picasso". Com a mínim agafa el període de 1994 a 2008.

4. Marc de fusta vermella amb motlures rectilínies i poc pronunciades. Així és com podem veure l'obra en aquests moments, agafa el període de 2010 a 2012.

Al següent quadre gràfic comparatiu ^{Fig.21} podem veure els quatre models i podem constatar com afecta a la percepció de l'obra el marc d'aquesta.

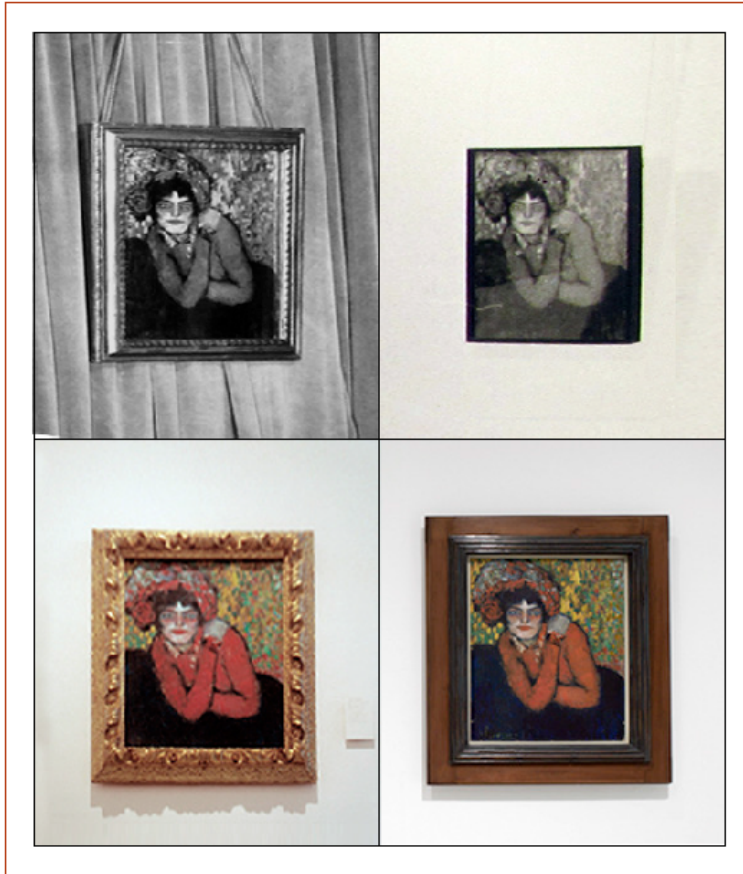


Fig.21 Elaboració pròpia a partir de les fotografies de l'obra exposada

Il·luminació: En aquest cas, cal parlar en diferents paràmetres :

1. Focalització de la llum. Si bé a les primeres presentacions la il·luminació és general, com així ho podem observar a les sales de la col·lecció permanent del MAM o a les exposicions de fins a mitjans de segle, en endavant apareix un tipus d'il·luminació puntual, que focalitza la llum a l'obra. Ho podem ja observar a l'exposició de la Caixa d'Estalvis de Sabadell de l'any 1960 ^{Fig.10}. L'exposició del 1982 ^{Fig.11} però, s'utilitza un sistema de llum zenital amb làmpades de fluorescència al perímetre superior del plafó/paret on és presentada, d'aquesta manera, procurant d'aquesta manera banyar-la al complet, en aquest cas concret podem observar un problema d'ombres malgrat el marc no te massa profunditat.

2. Temperatura de color. Evidentment no ho podem considerar en les fotografies amb blanc i negre, però sí podem comprovar-ho a la resta. D'aquesta manera, observem diferències entre il·luminacions amb un resultat més fred, o més càlid segons cada exhibició. (Aquesta característica no és una dada molt fiable en la simple mirada de les imatges trobades, els mètodes fotogràfics utilitzats, amb possibilitat de filtres, així com qualsevol intervenció digital feta a posteriori poden molt bé alterar el resultat). En algun cas, com al MPP ^{Fig.12}, hi ha entrada de llum natural fet que provoca novament una llum més ambiental que puntual.

3. Intensitat de llum. Aquesta característica acostuma anar més lligada a les condicions de conservació que a la voluntat estètica. Tant als informes com a la correspondència podem

trobar informació al respecte. Així podem dir que, durant un temps s'exigeix no superar els 50lux donat que el cartró, suport sobre el qual s'adhereix la pintura, és un material vulnerable en aquest sentit. Per altre banda, el material pictòric, en aquest cas la pintura a l'oli no suposa un problema. A partir d'un moment, coincidint amb l'incorporació de la vitrina climàtica les condicions requerides passen a ser de 100lux.

Informació gràfica: A partir de a l'exposició de la Caixa d'Estalvis de Sabadell^{Fig.10}, podem localitzar a les imatges que l'obra va acompanyada per una fitxa tècnica, amb la informació més sintètica de l'obra: Títol, data, tècnica, propietari, mides, etc. (no s'ha pogut verificar què hi figura en cada cas) Majoritàriament, es tracta d'una cartel·la d'igual o semblant color de la paret situada al costat dret i la part baixa de la peça. Tanmateix no és sempre així, a l'exposició temporal "Devorar París"^{Fig.15} al mateix MPB, es situa a l'esquerra, i a l'exposició del VGM d'Amsterdam^{Fig.16} es situa centrada a l'alçada de la peça i no a la part baixa. Per altre banda, a algunes imatges de la primera etapa podem detectar una placa metàl·lica amb informació al mateix marc^{Fig.9}. Aquest estudi no ha pogut observar de forma global com apareix el contingut de la temàtica de la sala o del conjunt d'obres per poder fer una comparativa en aquest sentit. Existeix l'exemple en alguns cassos però en cap cas els suficients perquè pugui ser significatiu o es puguin establir comparatives.

Diàlegs: És inevitable que es creïn vincles entre peces en una exposició, en el cas que ens ocupa existeix una clara associació amb *La nana*. Com ja hem explicat anteriorment, hi ha varies raons que fa que comparteixin casa i alguns viatges, però la fonamental es veu simplement mirant-les. Son fetes amb la mateixa tècnica mostrant aquesta energia del jove pintor a punt de despuntar, utilitzant els mateixos colors i tipus de pinzellada. Dues dones que conviuen als museus, a vegades es miren a vegades es donen l'esquena i transmeten molta força plegades. En alguns cassos trobem *Margot* a la dreta, en d'altres a l'esquerra. El fet és que l'ordre de les peces a una paret quan hi ha personatges sovint és qüestió de mirades. Ens podríem preguntar, i perquè no es miren més sovint *Margot* i *La nana*? Segurament perquè hi ha altres paràmetres, alhora de penjar una obra, que en alguns cassos han sigut prioritàris. N'és un exemple l'actual situació al MPB, el fet que *Margot* estigui a la dreta és perquè tenia sentit, en una petita sala de tres peces, que estigués ella al centre.

6.2.3. Contingut: Discursos on ha format part

En forces cassos, si *Margot* ha participat en exposicions temporals és pel fet de considerar-la una peça destacada, que explica molt bé un moment de trencament, l'origen d'una època i una tècnica singular. Per tant la podem veure en exposicions genèriques de l'artista, sobretot en els seus començaments i a mitjans de segle. Sovint juntament amb altres artistes de l'època, sobretot amb exposicions nacionals, i amb exposicions monogràfiques si són internacionals.

La primera vegada que forma part d'un discurs més específic és precisament l'any del centenari de Picasso, en aquest cas, no formarà part de l'exposició antològica organitzada des de l'ajuntament i pel mateix MPB juntament amb el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, sinó que es presentarà dins l'exposició, també organitzada per les mateixes institucions, "Picasso i Barcelona". Tot i que no és evident el vincle, dins la temàtica de l'exposició s'expliquen els seus viatges a París i per tant l'esdeveniment de la Galeria Vollard el 1901.

De fet, la majoria d'exposicions temporals amb un discurs expositiu explícit on l'obra participa, és perquè el tema de l'exposició està relacionat amb els primers anys de l'artista a París i amb Ambroise Vollard. També en aquesta línia, és el cas de l'exposició "Max Jacob et Picasso", que tot i que la seva amistat va anar més enllà, l'origen d'aquesta és a partir de l'exposició del 1901. No és el cas de l'exposició del MNAC, que inclou *Margot* com a peça representativa d'una època on la institució n'era propietària, i per tan és en relació a una etapa de la seva provinença i no al moment concret d'estar concebuda.



Fig.22 Elaboració pròpia. Portades dels catàlegs de les exposicions on Margot ha format part Biblioteca del Museu Picasso de Barcelona

Així doncs, majoritàriament les exposicions han anat associades a una cronologia, aquest fet juntament amb la característica de formar part d'una mateixa col·lecció, fa que en molts cassos les seves companyes de viatge siguin les mateixes. (Evidentment *La Nana*, però també *El Bodegó*).

Per tant no hem trobat, en els discursos, lectures en relació a l'estil, la tècnica o el tema concret de l'obra. Les portades reunides dels catàlegs de les exposicions on *Margot* ha format part, visualitzen aquests arguments exposats.

6.2.4. Conservació: Prevenció i intervencions²³

Informes de conservació. Els informes de conservació seran claus en la vida de l'obra, com hem pogut comprovar i com s'esmenta als apartats corresponents del punt "6.1.3.1. Les exposicions temporals on ha format part", sovint l'informe favorable o no favorable és el desencadenant de què l'obra pugui o no viatjar. Si fem un repàs de l'històric podrem comprovar que durant l'etapa que l'obra ha pertangut al MPB, ha passat una llarga època sense viatjar, i que a partir d'un moment, l'exposició de "Max Jacob et Picasso, farà el seu primer llarg viatge amb aquesta institució. I que en la propera sortida, on haurà de creuar l'atlàntic, no ho farà sense abans realitzar una vitrina climàtica, a banda de l'estudi molt atent de la peça abans, durant i després de les presentacions.²⁴

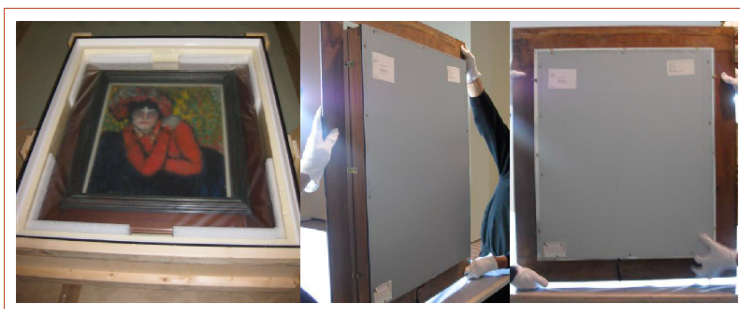


Fig.23 Àrea de conservació preventiva i restauració del MNAC. Obertura de l'obra a l'exposició temporal.

Tipus d'embalatges. Es fa difícil saber quins han estat els embalatges al llarg dels viatges acumulats. Tenim constància de diverses caixes de fusta dissenyades per el transport d'obres d'art, en podem veure algun exemple. El volum total de la caixa variarà també segons les empreses col·laboradores, per posar-ne un exemple, tenint en compte que les mides de l'obra amb marc son de 101x89x10,5cm al viatge a Amsterdam l'obra va anar amb una caixa de 115x125x35cm.

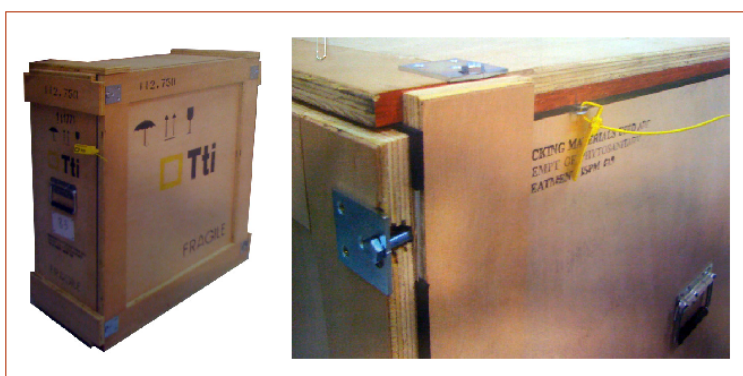


Fig.24 Arxiu del MPB. Sistema d'embalatge de l'obra, en un dels seus viatges

²³ La mirada més propera als impactes, no està tractada amb tota la profunditat que correspondria, i és en aquest cas que es considera essencial el punt de vista dels experts, sobretot per la seva expertesa tècnica.

²⁴ Veure les dades de conservació a l'annex d'aquest treball.

6.2.5. Sistemes de transport²³

Tal com es descriu als apartats corresponents del punt “6.1.3.1. Les exposicions temporals on ha format part”, els sistemes de transport son específics per aquest tipus de materials, i per tant necessiten una sèrie de requeriments dictaminats pels informes de conservació o les condicions de préstec.²⁵ Per altre banda, no tenim testimonis dels seus primers viatges.



Fig.25 Arxiu del MPB. Interior d'un camió que transporta l'obra

6.2.6. Economia: Valor d'assegurança²³

La mobilitat de les peces està plenament condicionada a una qüestió d'assegurances, de garanties i de permisos d'exportació. Aquest és un tema que es parlarà més endavant dins el context de les entrevistes realitzades a les persones responsables del MPB. El que es desprèn de l'informació recollida en relació a les exposicions on ha participat l'obra és que el valor de les assegurances és molt alt, i que varia poc²⁶. En el cas de *Margot*, que en tinguem constància i segons els expedients de les exposicions temporals s'han localitzat tres imports diferents un al 1981, un al 1994, i un al 2006 que no ha variat fins l'actualitat. Per tal d'assumir les despeses que això suposa, en molts cassos els museus es poden beneficiar de les garanties d'estat, que no acostumen a cobrir-ho tot perquè estan limitades. Per exemple és el cas de l'exposició del MNAC, on hi va haver una garantia de la Generalitat de Catalunya, o en el viatge del 2007 a Estats Units, amb una garantia de l'estat Americà, o a Holanda o a París.

6.2.7. Difusió: Catàlegs, premsa i Internet²³

S'exposen en aquest apartat alguns exemples de difusió significatius, ja bé sigui com a promoció del propi MPB, o en la representació a l'estranger. Podem trobar la informació relativa en cada projecte als apartats corresponents del punt 6.1.3.1. “Les exposicions temporals on ha format part”. És important aclarir el fet que aquest treball no ha pretès incidir d'una forma intensiva en aquesta línia d'investigació, per les següents raons: primerament perquè la recerca hauria sigut molt extensiva, ja que estem parlant de molts esdeveniments al llarg d'un segle, i segonament perquè no creiem que afecti directament amb la percepció de l'obra, tot i que indirectament sí ho fa. El fet de conèixer una peça i tenir-ne referències abans de veure-la predetermina la mirada de l'espectador al moment que la reconeix en viu. Per altre banda, no podem, en aquest estudi, valorar fins a quin nivell això pot incidir, en tot cas seria una nova via de recerca que obrim per futurs treballs.

²³ La mirada més propera als impactes, no està tractada amb tota la profunditat que correspondria, i és en aquest cas que es considera essencial el punt de vista dels experts, sobretot per la seva expertesa tècnica.

²⁵ Veure les fotografies adjuntades a l'annex d'aquest treball.

²⁶ Per confidencialitat a sol·licitud del MPB, les dades econòmiques concretes al valor de l'assegurança s'han ocultat.



Fig.26 Arxiu i web del MPB. Exemples de difusió, des del MPB i des d'altres institucions on l'obra ha estat vinculada.

6.2.8. Curiositats

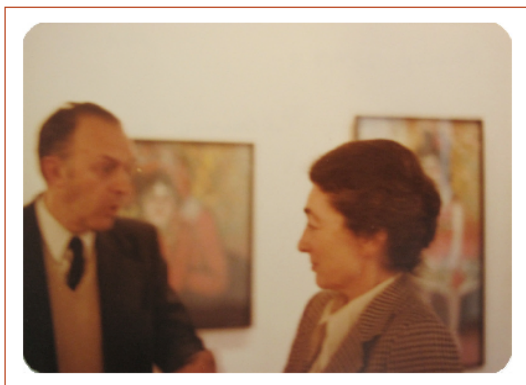


Fig.27 Arxiu del MPB. Amb Jacqueline en la seva visita al MPB, 1978



Fig.28 Web del MPB. Amb Arnau Puig



Fig.29 Web del MPB. Amb Juli Capella

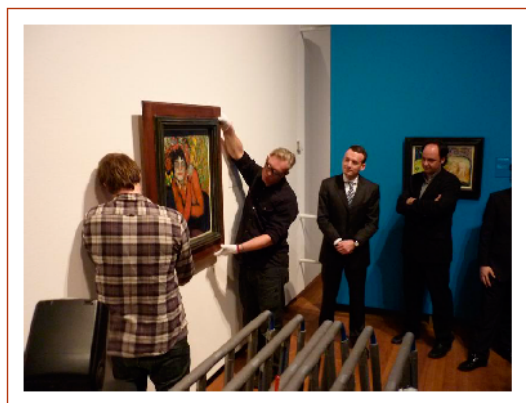


Fig.30 Arxiu del MPB. Muntatge-roda de premsa a l'exposició "Picasso in Paris (1900-1907)" al Van Gogh Museum, Amsterdam, 2011

6.3. La visió dels experts

El treball de camp s'ha basat amb entrevistes realitzades al personal del MPB exclusivament. S'ha optat per fer un únic model per tal de poder comparar amb més facilitat les diferents mirades i raonaments segons el càrrec que ocupen al Museu.

L'elecció de les persones, ha sigut totalment vinculada al càrrec que ocupen dins el museu actualment propietari de la peça del nostre estudi de cas. És per aquest motiu que no es cita el nom propi sinó la seva responsabilitat a nivell professional, i per tant, l'observació també es fa des d'aquest punt de vista. Tots els experts entrevistats estan relacionats amb la mobilitat de les obres d'art del Museu Picasso de Barcelona.

Les persones entrevistades ocupen els següents càrrecs dins el Museu:

- responsable de la col·lecció
- responsable de conservació preventiva i restauració
- responsable de registre
- responsable de premsa i comunicació
- responsable d'exposicions
- responsable de contractació i Relacions Institucionals
- responsable de gestió de públics
- responsable de la Biblioteca

Les preguntes s'han reunit amb tres blocs: en relació als impactes que suposen les exposicions temporals i per tant, la mobilitat de les obres; en relació a la idea de l'"àlbum de viatge"; i en relació a la presentació dels museus a la xarxa.

6.3.1. En relació als impactes que suposen les exposicions temporals i per tant, la mobilitat de les obres.

Lligat als objectius específics, en relació a com afecten els viatges a l'obra, al propietari, i al punt de vista de gestió de públics.

6.3.1.1. Considerant l'obra, *Margot*

A la pregunta: És positiu que una obra volti pel món? Les avantatges pesen més que els inconvenients? Com s'equilibra la balança? Tenir més visibilitat, poder arribar a molts públics, poder formar part de discursos diversos pesa més que els possibles efectes negatius en quan a conservació? Els experts entrevistats no opinen el mateix en una primera instància, però en les seves argumentacions van apareixent matisos que fa que s'acabin aproximant molt els punts de vista. Per tant, estem parlant d'una qüestió de prioritats.

Hi ha una opinió majoritària molt clara que opina que no, per part dels responsables de la col·lecció, de conservació preventiva i restauració, de registre i de contractació i relacions institucionals. Consideren que no és positiu per l'obra, ja que tenen com a criteri prioritari la conservació de la peça. En aquest sentit s'explica la fragilitat de *Margot* en concret: "aquestes obres que són oli sobre cartró, tenen molta matèria i aquest cartró no està fet per pintar a sobre, en realitat Picasso el va utilitzar perquè sequés ràpid, però precisament per aquest fet provoca molts problemes de restauració i de conservació preventiva⁽¹⁾, i es parla d'un hipotètic risc que sempre hi és⁽²⁾, "Qualsevol moviment en una obra d'aquest tipus és negativa per l'obra, això segur."⁽³⁾ I per altre banda reconeixen que no sempre es té en compte aquest criteri, i per tant pesen més altres coses, o s'estableixen criteris polítics: "L'única justificació per deixar-ho és el discurs. Hi pot haver, una justificació, desgraciadament mercantil, que és la que

(1) Responsable de la col·lecció. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.3

(2) Responsable de registre. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.3

(3) Responsable de conservació preventiva i restauració. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.3

algú t'ho demana, i sinó jo no et deixaré no sé què... això existeix. Són dos raons, una és més de direcció de museu i l'altre d'investigació i de mostrar en altres contextes.”⁽⁴⁾ També en aquesta línia opina la responsable de la biblioteca, i aporta un concepte interessant quan diu que una obra és una cosa viva, “...cada any que passa són un any més velles, com nosaltres, no? elles quedaran, hem de preservar-les, elles també envelleixen.”⁽⁵⁾

Per altre banda tant els responsable de premsa i comunicació com d'exposicions, sí ho consideren positiu tenint en compte el seu punt de vista en relació al càrrec que ocupen, i es pronuncien dient: “des del punt de vista de la comunicació, jo considero que és molt positiu tant per la institució com per l'obra, com per l'artista.”⁽⁶⁾, i “ Sí que han de viatjar les peces, i és una manera que la gent tingui la oportunitat de veure-les. I sobretot donar-los diferents lectures, aquí sempre al final tindrà la mateixa, està en una col·lecció molt concreta, en un àmbit concret i difícilment la pots posar en un altre context.”⁽⁷⁾ Tot i que ambdós matisen que és necessari un equilibri, i per tant justificar-ho i preguntar-se si l'obra és necessària per el discurs que es vol oferir en aquella exposició, o si l'obra en aquell moment per raons de conservació és oportú que viatgi.

S'introdueix també el tema de l'acusada demanda que tenen les peces destacades, que sempre son les mateixes, tot i que no vol dir que siguin més interessants que les altres. Aquesta idea sorgirà més endavant amb altres entrevistats.

6.3.1.2. Des del MPB

A la pregunta: Perquè son importants les exposicions temporals? Quins beneficis l'hi aporta al Museu que l'obra viatgi? Els entrevistats posen èmfasi en els següents punts:

Visibilitat: Així ho transmeten les responsables de la col·lecció, i de conservació i restauració. “Nosaltres triem exposicions molt importants, per donar visibilitat al museu, per posar el museu dins dels museus més importants del circuit Picassà.”⁽⁸⁾

Discurs: Majoritàriament opinen que les exposicions temporals són importants perquè plantegen nous discursos, i per tant noves mirades. En aquest sentit el responsable de premsa i comunicació ens ho explica molt bé:

“El patrimoni si el relaciones, tot ho pots veure des de diferents angles, com les diferents cares d'un prisma, per tant és interessant que s'investiguin aquests angles i la millor manera de fer-ho és a través de les exposicions temporals, perquè un mateixa obra..., de tota la llista de viatges que ha fet *La Margot* podríem trobar les característiques de l'obra: des del context social del moment en què es va crear, des de què mostra, des del tema de la dona, des de la tècnica... Tot això són realment els discursos de les exposicions temporals on l'has prestat, i això és el que fa conèixer molt millor al obra, tant a la gent que la visita com al propi centre. Entrar dins un discurs que algú ha creat, que és una persona experta, seriosa i coneguda dins el seu camp està molt bé perquè t'ofereixi aquesta altre visió que potser dins els límits del Museu no s'havia plantejat o s'havia plantejat d'una altre manera. Aquestes reflexions jo crec que és important que es facin visibles i s'acompanyin d'altres.... Dóna cops d'aire fresc i et fa replantejar coses. I arrel d'un fil d'una exposició concreta, on es considera o es posa en evidència un tret més destacat de l'obra, tant des del punt de vista històric com des del punt de vista artístic, això fa que el propi museu, el propietari, pugui també replantejar-se altres reptes. Potser això acaba afectant a les sales de la permanent.”⁽⁹⁾

⁽⁴⁾ Responsable de contractació i Relacions Institucionals. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.4

⁽⁵⁾ Responsable de la biblioteca. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.5

⁽⁶⁾ Responsable de premsa i comunicació. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.4

⁽⁷⁾ Responsable d'exposicions. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.4

⁽⁸⁾ Responsable de la col·lecció. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.5

⁽⁹⁾ Responsable de premsa i comunicació. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.6

També en relació als continguts possibles que se'n extrauen, la responsable de la biblioteca, sota la mirada de la seva tasca al museu ens explica:

“Si ens ho miréssim des d'un punt de vista de la bibliografia, la importància d'un article, o d'un número monogràfic al davant d'obres més generals, les exposicions temporals posen accent en coses més concretes, aspectes més precisos, ni que siguin cronològics o biogràfics, o ni que siguin més temàtics. Sempre ajuden a tenir una mirada nova sobre les obres, canvies també el diàleg entre elles, o es posen amb diàleg amb altres peces.”⁽¹⁰⁾

Relacions: La responsable d'exposicions dóna rellevància al fet col·laboratiu, considera fonamental la col·laboració entre museus, que per altre banda, permet també demanar als altres museus que participin als projectes del MPB.⁽¹¹⁾ Aquest mateix concepte és reiterat des de comunicació: “El benefici no és només en l'obra està en el món sinó també amb el museu està en el món...Si tu col·labores en grans projectes, estàs amb altres museus que estan duent a terme grans projectes”⁽¹²⁾

Promoció: S'esmenta la possibilitat de fer exposicions temporals bàsicament per atraure públic, això dependria del tipus de museu i es considera que no és el cas del MPB, en tot cas un museu no monogràfic, més generalista.⁽¹³⁾

S'incideix novament amb l'abús de demanda de les peces destacades, tot ressaltant que és una preocupació actual del propi Ministeri de Cultura, ens ho explica amb tot el coneixement degut a les tasques que desenvolupa, la responsable de registre:

“El que sol passar aquí i a qualsevol altre museu, és que la gent normalment només coneix “x” peces i aquestes “x” peces són les que viatgen a tot arreu, i això és innecessari, és innecessari que la *Margot*, o la peça que sigui viatgi, per exemple, aquest any a París i viatgi d'aquí tres anys a un altre lloc proper ... Això no és una crítica que faci jo, això és una crítica que es planteja des del Ministeri de Cultura. El Ministeri de Cultura valora que hi hagi certes peces que s'estan passant la vida recorrent el món sense cap necessitat. Però perquè passa, perquè a lo millor la gent no coneix prou la col·lecció d'un museu i sempre veu *L'arlequí*, *La Margot*, ...i llavors et demanen aquesta peça. També el propi museu prestador ha de valorar el contingut i la tesi de l'exposició i ha de saber dir que no si el contingut és un contingut repetitiu o que no s'ho val. Això és criteri de direcció. Bàsicament el tema és per un desconeixement de les col·leccions dels museus, o realment et dediques i estudies què més hi ha, o la gent va demanant sempre el que serien els “highlights” o les obres més conegudes, però és que una col·lecció pot tenir una peça igual d'interessant i potser no és tant coneguda, llavors també entenc que és feina del museu posar en valor el que té que no és tant conegut.”⁽¹⁴⁾

A la pregunta: Què passa a nivell econòmic? El cost per moure una obra, donat sobretot pel transport amb embalatges especials i les assegurances és justificat? En general es considera justificat, tot i que els punts de vista són diferents.

Per part de conservació, com és lògic, no es considera exagerat el fet de posar mitjans perquè l'obra viatgi correctament: “Tu saps el que tens a dins d'aquesta caixa?”⁽¹⁵⁾. S'aclareix el fet que com a museu existeix la obligació de conservar el patrimoni per tan s'han d'exigir unes mínimes mesures.⁽¹⁶⁾

Per part de comunicació, puntualitzant que és necessari una justificació sobretot en relació als continguts perquè la obra viatgi, es creu imprescindible: “...Una de les funcions del Museu és també convocar, intentar aquestes noves lectures, o aquestes velles lectures revisades, o obrir nous espais a través de les obres que conté.”⁽¹⁷⁾. Per altre banda queda clar també que

(10) Responsable de la biblioteca. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.6

(11) Responsable d'exposicions. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.6

(12) Responsable de premsa i comunicació. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.7

(13) Responsable de contractació i Relacions Institucionals. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.7

(14) Responsable de registre. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.5

(15) Responsable de conservació preventiva i restauració. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.7

(16) Responsable d'exposicions. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.7

(17) Responsable de premsa i comunicació. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.7

aquestes decisions es prenen des de direcció.

Per part de registre es reconeix l'elevat cost de moure una peça d'aquesta indole, per transport, embalatge, assegurança donat l'alt valor, etc. I enllaçat al valor de la peça, la responsable de la col·lecció ens parla de la llei de mercat:

“Evidentment l'obra augmenta de valor si no li passa res en el viatge, si li passés res seria una desvalorització, (...) quan és una obra reconeguda, una obra desitjada, és la llei de la oferta i la demanda. “ Cuanto más deseas una cosa, más vale.” Però nosaltres no ho fem pel preu, nosaltres ho fem sobretot perquè puguem estar als llocs més importants on es belluga la història de l'art.”⁽¹⁸⁾

Des de contractació, per la mateixa raó en quan a la justificació necessària per part del discurs, la resposta és ambivalent, cassos que sí cassos que no. Es remarca el fet que el Museu Picasso, directament, no es pot acollir a la garantia d'estat, i en canvi si ho fan molts museus del món, i evidentment els reials, i actualment en el cas nacional als museus que pertanyen a la Generalitat de Catalunya.⁽¹⁹⁾

Finalment, des de gestió de públics, la mirada és en relació als diferents sectors de la societat i en aquest sentit es creu que sí és justificat a nivell del món de l'art, d'altre banda, amb una visió generalista es considera una qüestió de prioritats: “... En èpoques de bonança potser sí, en èpoques on s'està retallant per tot arreu... és qüestionable”⁽²⁰⁾

A la pregunta: Com afecta a la presentació de la col·lecció permanent d'on forma part l'obra? Moltes de les dades rebudes en aquest sentit ja s'han anat enfocant cap a la visió de com afecta això al públic, tractarem aquests cassos en la següent pregunta formulada. Està bé en aquest sentit veure quins professionals viuen més aquesta circumstància en el seu dia a dia, i per tant exposen els seus punts de vista en relació a la col·lecció permanent.

Cal anticipar un fet essencial a tenir en compte: en el cas del MPB no s'opta per posar cartells explicatius on s'anomeni o es reproduïxi l'obra absent junt amb les raons d'aquest canvi, i com a contrapartida es busca una alternativa que alteri el discurs el menys possible. Tenint en compte que no es tracta d'un gran museu, no sempre es fàcil trobar una altre peça que substitueixi la prestada, sobretot si es tracta d'una de les obres destacades o emblemàtiques (*highlights*). Aquesta metodologia, bé dictada per part de la direcció del Museu i tradicionalment, tot i els canvis dels responsables d'aquest càrrec, les directius no han canviat, i responen al concepte de “museu viu”, on les peces que hi figuren no tenen perquè ser inamovibles, poden canviar de sala i formar part de discursos establerts per un determinat temps, poden anar a la sala d'exposicions temporals o poden viatjar a altres museus.

És un tema de discòrdia aquest: Per una banda, reorganitzar les sales per tal que els visitants tinguin una visita harmònica, un recorregut amable sense cartellots que siguin un incordi, no és senzill, més aviat al contrari, requereix d'un esforç extra per part dels responsables i respectius ajudants de la coordinació de la col·lecció, registre, conservació i restauració, i manteniment, entre d'altres. Sovint s'han d'establir nous diàlegs que incorporaran nous continguts, a banda del canvi físic que s'haurà de produir a les sales i que implicaran a diversos industrials, com pintors, il·luminadores o muntadors d'obres d'art. Per altre banda aquest esforç no és valorat d'igual manera, sobretot quan la mirada és en relació a les respostes dels visitants. Analtzem-ho en aquest punt i en el següent (6.3.1.4. “Referent a les reaccions del públic i a la gestió del mateix”).

La responsable de la col·lecció ens explica que des del Museu consideren una falta de respecte cap al públic utilitzar el sistema de penjar un cartell explicatiu en substitució de l'obra: “Per

⁽¹⁸⁾ Responsable de la col·lecció. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.5

⁽¹⁹⁾ Responsable de contractació i Relacions Institucionals. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.7

⁽²⁰⁾ Responsable de gestió de públics. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.6

nosaltres és un daltabaix cada vegada, però com sabem que el públic paga una entrada per veure el museu lo millor possible nosaltres intentem que el públic no se n'adoni.”⁽²¹⁾. Des de conservació i restauració també adverteixen el fet que és una tasca complicada:

“Aquí sempre busquem substitució, per polítiques de direcció no es posa un cartell de retirat temporalment (...) Lo complicat és que has de remoure tota la sala. A part de la infraestructura, de tornar a pintar sala, torna a foradar, buscar una substitució, prepara-la, emmarca-la... si la tens! Que nosaltres, no sempre la tenim. Que complica molt...”⁽²²⁾

Tanmateix, les coses no es veuen de la mateixa manera per part de les persones qui gestionen públics. A part de la decepció que li pot suposar a vegades al visitant no trobar una obra que esperava poder veure, i aquest tema el tractarem amb profunditat seguidament, també es produeix una altra problemàtica, aquesta vegada en relació a col·laboradors externs al Museu, com poden ser els “tour-operadors”, ens ho explica així la responsable de la gestió de públics, en relació a quan es produeix un canvi d'ubicació d'una obra de la permanent a la temporal:

“...els hi repercuteix molt als guies oficials, que ells venen a explicar, i tenen un discurs ja preparat, venen a explicar la col·lecció i els hi falta algunes obres, i aquests són els primers que es posen súper nerviosos perquè han d'anar a la temporal a explicar aquell quadre que abans no han vist, ... però llavors se'ls fa tard, hi ha un altre grup esperant, tot això, no sempre, genera moltes vegades aquest tipus de problemes, que són problemes més de logística, els grups, els turistes, els guies...”⁽²³⁾

Un altre inconvenient és el tema de l'audioguia, ja que per fer-ho ben fet significaria refer-ne el contingut sempre que es donés el cas.

I davant d'un tema, evidentment gens fàcil de resoldre en un museu d'aquestes condicions, coneguem un visió positiva, en aquest cas per part del responsable de premsa i comunicació, que dona rellevància a la singularitat del moment, entenent que el fet de substituir la peça pot tenir la seva part bona, sobretot tenint en compte que és un fet puntual, potser irreplicable:

“En absolut mai mentir, si una obra no hi és no hi és, i per tant està cedida en una altra exposició, això passa als millors museus del món, però per altre banda jo crec que hi ha des d'aquí aquesta altre consciència, que això és molt bona feina des de conservació de la col·lecció, estratègia de direcció naturalment, però des de conservació, des de registre, això suposa un esforç molt important i aporta petits relats que potser et donen aquesta oportunitat única de veure determinades peces que potser en aquell moment no estarien exposades per qüestions d'espai o per determinades decisions.”⁽²⁴⁾

6.3.1.3. Referent a les reaccions del públic i a la gestió del mateix

A la pregunta: Quines sensacions els causa als visitants d'un museu trobar cartells explicatius que substitueixen obres prestades? És molt clara l'afirmació de la responsable de registre quan en resposta a la pregunta anterior apunta directament, com ho fan molts d'altres entrevistats, al desencís del públic: “El problema de treure una peça com aquesta és pel públic, de no veure-la”⁽²⁵⁾ Per tant, el museu es troba davant d'un “equilibri difícil”⁽²⁶⁾.

La pregunta està mal formulada perquè al MPB no posen cartells explicatius que substitueixen obres prestades. En tot cas, tots els entrevistats convergeixen en què la sensació de no trobar una obra que esperaves veure és de desencís, per dir-ho d'una manera amable. I aquest fet acostuma a passar, ja que el museu anuncia al visitant les anomenades peces “*highlights*”, les destacades, emblemàtiques o imprescindibles segons paraules dels nostres experts. Els mitjans de què es serveix el museu, principalment l'espai web, emfatitzen el protagonisme

(21) Responsable de la col·lecció. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.8

(22) Responsable de conservació preventiva i restauració. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.8

(23) Responsable de gestió de públics. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.10

(24) Responsable de premsa i comunicació. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.11

(25) Responsable de registre. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.5

(26) Responsable de la biblioteca. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.10

d'aquestes peces, que són un total de 39 obres. Sembla ser, però que són precisament aquestes obres de les que s'informa si estan fora a través d'aquest mateix canal, i per tant això hauria de minimitzar la problemàtica. De totes maneres, la pràctica de vegades no és tant clara com la teoria, segurament fruit de la distància existent entre la visió de la gestió públics i la visió de la conservació de la col·lecció, en aquest sentit, des de públic es creu que sovint es pensa en el discurs sense tenir en compte quin és el perfil de públic majoritari:

“El que se li vol transmetre al públic és que quan vens a visitar el Museu, com que és un museu viu, les obres no estan mai permanentment quietes en un lloc sense moure's, sinó que poden modificar-se, variar, passar d'estar a la col·lecció permanent a estar una temporada a una temporal, marxar a un altre museu, ... però la realitat és que moltes persones que visiten un museu, hi ha gent que no, el visitant que fa turisme, que ahir va estar a un “tablao de flamenco” i avui va a menjar tapes i ve al Museu Picasso, tot això no li passa pel cap. (...) El món del públic i el món de la conservació i de les exposicions moltes vegades hauria d'estar més a prop i està molt lluny.”⁽²⁷⁾

S'evidencia aquesta distància pel fet que la responsable de gestió de públics està convençuda que el públic preferiria trobar-se cartells explicatius substituït l'obra, i la prova en són els suggeriments i reclamacions en aquest sentit: “Si no és el turista que es dedica al món de l'art, la resta, quan més informació fàcil et donin, millor, és quan funciona, i més el turista que arriba aquí despistat, relaxat, ... en realitat necessiten un fil conductor simple i fàcil, que s'entengui i res més.”⁽²⁸⁾

Cal afegir, abans de tancar aquest tema, tal com ens comunica el personal expert, que la política del museu és d'utilitzar una comunicació transparent, “En absolut mai mentir”⁽²⁹⁾, i per tant, que el visitant estigui advertit abans de venir, o si més no abans de comprar l'entrada. També ressaltar que alguna vegada s'ha fet l'intent d'incorporar cartells, però la cosa no ha prosperat ja que per les particularitats del museu i la seva col·lecció no funcionava.

A la pregunta: Com gaudeix el públic les exposicions temporals d'art? Més enllà del gaudi podríem parlar de molts altres aspectes relacionats, l'aprenentatge, les sensacions, el coneixement, etc. Els experts del MPB ens parlen bàsicament de dos tipus de públic, un majoritari: els turistes, i un minoritari: el públic local. Les diferències, generalitzant, són molt clares. A nivell de volum de visitants estem parlant de més d'un 80% de públic considerat turista⁽³⁰⁾. Pel què fa a les motivacions de la visita, mentre la majoria de turistes arriben al Museu com una parada més dins el seu itinerari de turisme a la ciutat de Barcelona, el públic local, és sobretot barceloní i acudeix al museu interessats per un tema en concret. També per altre banda, el públic estranger entra al museu per primera vegada, i en canvi el públic barceloní pot ser un visitant habitual. És aquest públic local el que sovinteja les exposicions temporals, mentre que el públic turista si hi accedeix és per casualitat, -entre altres coses perquè quan compren l'entrada per accedir a la col·lecció permanent gratuïtament poden accedir també a la sala d'exposicions temporals si coincideix que està oberta-. Segons un estudi fet pel mateix Museu, dels visitants que compren l'entrada de la permanent, els que accedeixen també a la temporal no superen un 10%⁽³¹⁾.

Quina és doncs la política que ha seguit el Museu els darrers anys: Procurar augmentar el percentatge de públic local, sobretot perquè el públic turista es mou per altres canals i, des del punt de vista de gestió del museu, els hi arriba sol. Procurar motivar al públic barceloní a visitar més sovint la col·lecció permanent, ja que amb la idea que s'està treballant de “museu viu” aquesta és variant i els hi pot aportar noves sorpreses. Procurar motivar al públic estranger a una visita amb més profunditat com pot ser una exposició a la temporal, i rebre així una nova lectura amb un discurs formulat que els pot sorprendre i del que poden adquirir coneixement. A propòsit d'aquest comentari, val a dir que un dels recursos que el Museu ha treballat per tal que la permanent sigui més visible pel públic d'aquí, i alhora freqüentí les temporals és la opció del

⁽²⁷⁾ Responsable de gestió de públics. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.10

⁽²⁸⁾ Responsable de gestió de públics. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.10

⁽²⁹⁾ Responsable de premsa i comunicació. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.11

⁽³⁰⁾ Responsable de gestió de públics. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.13

⁽³¹⁾ Responsable de gestió de públics. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.12

carnet del Museu Picasso, la imatge del qual és la *Margot*.

Els comentaris dels corresponents responsables del Museu són molt positius en relació a la qualitat de públic que poden aportar les exposicions temporals, i que per tant això és una molt bona cosa, i els empeny a seguir construint nous discursos, cada vegada més concrets, amb més punts atractius inèdits i menys ganes d'acumular obra. "...perquè amb tant món digital, acumular obres ja no es justifica tant"⁽³²⁾ Per tant, hi ha un objectiu clar, mostrar a través de les exposicions temporals continguts de qualitat:

"...o sigui és qüestió de contextualitzar. Jo trobo que aquestes lectures van molt bé per el públic perquè et fan pensar. No és una mirada tant plana com visitar un museu, que hi ha un discurs en un museu, però és un discurs que l'has de fer amb el que tens, en canvi la tesis d'un comissari és el que tens i el que demanes, llavors és un discurs més intel·lectual on dones una idea, podríem dir, més innovadora que el que pots donar a través del museu.(...) El públic de Barcelona el volem cuidar sempre, és el públic que no respon tant a la permanent i per aquest fet les exposicions temporals son importants. El turista ve "a lo que le echen"⁽³³⁾.

En relació a la quantitat de públic del Museu que accedirà finalment a la temporal, segons el departament de gestió de públics, també depèn de quina exposició i de la temporalitat de l'any que es fa, sobretot en relació a les èpoques de grups, que precisament la majoria de grups organitzats escolars o turistes, de creuer per exemple, no entren a la temporal.⁽³⁴⁾

6.3.1.4. En relació a la mobilitat de les obres

A la pregunta: Cada vegada les obres viatgen més?, Perquè? Evidentment les respostes venen condicionades per la situació econòmica actual que ens afecta a nivell mundial. Per tant, la resposta més donada és: No, des de la crisi. Per altre banda es reconeix el fet que sí viatjaven cada vegada més fins que ha arribat la crisi.

En relació a aquests darrers anys passats, abans de la crisi, apareixen comentaris com: "...hem passat uns anys horribos"⁽³⁵⁾, "...fins a un punt que s'estava tornant una bogeria"⁽³⁶⁾, fins al punt de notar-ho per les reclamacions que s'han rebut al respecte.⁽³⁷⁾

Pel que fa a la situació actual, sembla que majoritàriament s'hi troba la cara positiva: "És l'avantatge de la crisi"⁽³⁸⁾. O "...la crisi ens ha fet veure que a lo millor no calia que viatgessin."⁽³⁹⁾. Però no tots els entrevistats opinen que estigui sotmès principalment a la situació econòmica, per exemple des de comunicació es considera que està relacionat amb les estratègies o línies de direcció, i per tant amb la incorporació d'un nou director, encara no estar clar com aniran les coses, i que per altre banda, el darrer equip directiu, tenia molt clara la voluntat de posar la col·lecció en relleu, sobretot a nivell internacional, i per tant les obres els hi ha tocat viatjar.

Sorgeix també un altre perspectiva en relació a l'augment de trànsit d'obres, ens ho explica la responsable de la biblioteca des d'un punt de vista molt personal que introdueix el concepte de "posar a treballar les obres" des del sentit més mercantil:

"Crec que hi ha hagut tota aquesta irrupció de les exposicions temporals en mans d'entitats bancàries, que han fet canviar les regles del joc. O sigui, en el moment en què tu compres, compres una exposició, introdueixes els diners en un lloc on no hi havia això..., els museus sempre han negociat, han intercanviat, han mediat, però no hi havia diners entremig. Els diners, doncs ja prou suposa el transport, l'organització d'una exposició, ... Aleshores les regles del joc s'han vist alterades per això, i això ha fet que hi hagi gent que posi a treballar les obres. Jo crec

⁽³²⁾ Responsable de contractació i Relacions Institucionals. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.12

⁽³³⁾ Responsable de la col·lecció. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.11

⁽³⁴⁾ Responsable de gestió de públics. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.12

⁽³⁵⁾ Responsable de conservació preventiva i restauració. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.15

⁽³⁶⁾ Responsable de la col·lecció. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.15

⁽³⁷⁾ Responsable de gestió de públics. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.15

⁽³⁸⁾ Responsable de la col·lecció. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.15

⁽³⁹⁾ Responsable de contractació i Relacions Institucionals. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.15

que sí, cada vegada passarà més que les institucions posen a treballar les obres, i cobren per això, no? Crec que és una tendència. La crisi reforçarà això, s'ha de veure què passarà ... Tot el món asiàtic, per exemple, que encara no ha muntat moltes exposicions de Picasso i que en canvi hi ha molt d'interès, des del punt de vista de la recepció és impressionant".⁽⁴⁰⁾

Enllaçat a la mobilitat de les obres, cal tenir en compte les aportacions fetes en aquest mateix treball amb els comentaris també referents a les entrevistes, concretament en el punt 6.3.1.2.

6.3.2. En relació a la idea de "l'àlbum de viatge"

Lligat a l'interès de fer una recerca d'aquest tipus. Ha sigut molt interessant, en aquest sentit, saber què n'opinen els experts de la idea de l'àlbum de viatge d'una obra, i així poder treure conclusions respecte utilitats i possibles continuïtats d'investigació.

A la pregunta: Quin interès pot tenir l'idea de "l'àlbum de viatge"? Pels experts? Pel públic en general?. Abans d'exposar les diferents respostes ressaltem les diferents idees que s'han recollit per definir aquest concepte:

- Full de ruta
- Carnet de l'obra
- Diari personal
- Històric
- Provenença
- Memòria de la peça

Per el públic general:

Majoritàriament les respostes han anat més dirigides al interès que te pels experts, de totes maneres algunes afirmacions han anat dirigides a l'interès per el públic. En l'opinió d'alguns entrevistats queda clar que no seria de gran interès per el públic, et tot cas si ho seria per un públic molt especialitzat, i que per tant potser hauriem de tractar d'expert.

Però no és la única opinió, ens trobem cassos que sí creuen que ho podria ser, sobretot si es considera que aportar nova informació sempre és útil. A banda del fet anecdotari, o de cosa curiosa que podria cridar l'atenció, hi ha altres argumentacions al respecte: "Home... jo crec que sí, no? si un mateix públic pot veure una obra en contextos diferents, és una manera més rica d'entendre la història de l'art, no?(...) també les obres venen d'una història i van cap a una història..."⁽⁴¹⁾; "... potser no seria de gran interès, però també depèn, perquè aquestes obres icòniques que són més estimades per més gent, possiblement els faria gràcia de veure tot el..."⁽⁴²⁾;

"De cara al públic.... Perquè tingui un interès, que el té, ha de ser en aquell públic que coneix, (...) Per altre banda també és cert que sovint falta informació, de fet ells demanen, i quan més i ha..., si tu els hi oferissis això, ells encantats, a la gent li agrada tenir uns referents per poder a partir d'allà trobar-se més còmodes, alhora d'opinar, o de veure què representa l'obra. I en aquest sentit jo penso que falta informació, si penses en el públic estàndard."⁽⁴³⁾

Per els experts:

En aquest cas sí queda clar l'interès de l'àlbum. De fet la nostra recerca fins i tot es queda curta en aquest sentit, ja que des dels diferents departament que representen els nostres entrevistats del MPB, consideren que és una informació significativa i, en casos més concrets com conservació i restauració, definitiva; fet que, per altre banda, aquest treball no acull de manera precisa, ja que l'objecte d'estudi principal està relacionat amb la percepció i no directament amb

els aspectes tècniques que es poden analitzar darrera una obra d'art en funció dels seus moviments:

⁽⁴⁰⁾ Responsable de la biblioteca. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.16

⁽⁴¹⁾ Responsable de conservació preventiva i restauració. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.17

⁽⁴²⁾ Responsable de la biblioteca. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.18

“Jo ho trobo definitiu. De fet és el que estem intentant construir aquí. Perquè és que no tenim documentació ni de restauració ni de cada exposició. (...) és definitiu per saber si segons quines esquerdes s'han provocat ara, s'ha provocat durant el viatge, el transport,...intentar esbrinar què li ha passat a aquesta obra.”⁽⁴⁴⁾

També des del departament de registre actualment i gracies a les eines informàtiques s'està fent un recull on qualsevol moviment queda registrat, segons la responsable, “l'àlbum de viatge” aporta més informació i per tant és més ric, sobretot considerant que inclou les imatges i és útil per veure contextualitzada una obra al llarg de totes les seves èpoques.”⁽⁴⁵⁾

El fet de tenir clara la provenença d'una obra és fonamental segons el responsable de contractació i relacions institucionals, saber d'on ve, l'històric, condiona per exemple una subhasta, o facilita una investigació en cas de robatori.⁽⁴⁶⁾

A banda d'enriquir l'informació relativa a una obra de la col·lecció, l'àlbum és un bon resum per veure la posició del museu. Així ens ho explica el responsable de premsa i comunicació:

“Aquest full de ruta, et permet tenir les diferents peces del puzzle, aquella obra que l'has prestat en una exposició que tractava d'un entorn determinat o d'una situació sociopolítica o socioeconòmica d'un moment, però també es va prestar per aquesta on s'analitzava la tècnica, tot això suma a l'obra, el que fa és que l'obra es conegui molt més. I això és important per l'obra, és com el carnet de l'obra, també dóna el to, i també marca una mica les fluctuacions històriques inclús de tendències d'estudi de determinades peces, en alguns moments eren més esteticistes, en altres moments és més de reivindicació, en altres és d'investigació, altres de comparació entre món actual obra avantguarda històrica, també marca les línies del tipus d'exposicions que es fan i per tant això obra noves perspectives. Fer un treball com aquest és molt estimulant, és tant estimulant com un diari personal. Que va molt bé rellegir, de vegades... el que fas en un dia, no? Si tu no llegeixes en un diari tot el que has fet durant un dia o dia anterior o setmana passada o mes passat, no te'n adones de la dimensió de les coses, o dels contactes o de la gent. I també això és un bon resum per veure la posició del Museu, que la col·lecció tingui interès per determinades institucions..., nosaltres tenim un museu petit, bastant domèstic dins de tot, i aquest posicionament internacional s'hagi aconseguit(...), i això està bé que es plasmí. I que es reculli sobretot, sinó moltes d'aquestes coses es perden en la memòria(...), si això no es relata, moltes vegades no tens la dimensió real de les coses.”⁽⁴⁷⁾

Finalment cal destacar la visió per part de la responsable de la biblioteca que a banda de constatar que des del punt de vista de l'expert, és la memòria de la peça i que qualsevol cosa que documenti qualsevol situació diferent ja és important perquè li afecta a la mateixa peça; hi troba o busca continuïtat en l'àmbit de la recerca:

“Es podria plantejar una recerca d'aquest tipus, portat a tots els nivells si es plantegés ja com a rutina, podria estar bé, de fet tot el que és documentació tu la pots fer al final d'un procés o la pots fer durant, és com els indicadors(...) i amb això podria ser igual, cada viatge documentar el viatge. Hauria de ser com una rutina, la mateixa fitxa, que de fet intenta fer com la radiografia de la peça abans de sortir, quan arriba allà, quan surt d'allà i quan arriba aquí, aquest quatre moments, però a part d'aquests quatre moments també es podria explicar amb imatges, estaria molt bé, seria una rutina incorporada.

(...) Tampoc hi ha tantes obres que hagin tingut aquesta vida tant viatgera, n'hi ha algunes que es podrien ..., fer com una selecció, no? També hi ha algunes obres molt representatives de Picasso que estan en mans de col·leccions privades, i viuen a cases. També és una altra història veure com les col·leccions es fan i es desfan...”⁽⁴⁸⁾

⁽⁴³⁾ Responsable de gestió de públics. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.17

⁽⁴⁴⁾ Responsable de conservació preventiva i restauració. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.17

⁽⁴⁵⁾ Responsable de registre. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.17

⁽⁴⁶⁾ Responsable de contractació i Relacions Institucionals. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.17

⁽⁴⁷⁾ Responsable de premsa i comunicació. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.17

⁽⁴⁸⁾ Responsable de la biblioteca. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.18

6.3.3. En relació a la presentació dels museus i les col·leccions corresponents a la xarxa

Lligat al tema dels museus virtuals, no en el sentit més ampli, evidentment això necessitaria un treball específic, però sí en funció de la percepció de l'obra, comparant així l'espai físic i l'espai virtual.

A la pregunta: Què sentim davant d'una peça original i què sentim "espiant" les sales dels museus a través de la xarxa? Queda ben clar que són sensacions totalment diferents, les exposicions quasi sempre en defensa de l'original, però per altre banda elevant la gran utilitat d'una eina com és Internet.

Per explicar aquestes sensacions, els experts ho tradueixen amb el to més personal: "...no et fa plorar veure una imatge, jo soc molt exagerada..., però la sensació que pots tenir davant d'una obra... És igual que veure una foto d'un capvespre o veure el capvespre. Tu pots sentir una música per el mòbil, però estar en un concert no és comparable."⁽⁴⁹⁾; "...el zoom que tu fas, tu mateix amb el teu cervell en una obra directament, és irreplicable a través de la xarxa"⁽⁵⁰⁾; "L'obra com les persones, tu la presència en una foto li poses a partir del moment que hi has tingut una experiència, és com mirar-te una persona que no has conegut mai, en canvi si ara aparegués per la porta ja seria diferent, no?";

"Considerem que l'obra és un préssec, quina sensació tens de veure un préssec o veure'l a través d'una imatge. A part de textures colors olors, tot el que veus on-line és la visió que han volgut donar-te, sempre és la visió d'algú que ho ha editat, sempre hi ha una edició. Sigui a favor o en contra, no pot ser mai objectiu plenament, en canvi l'altre banda, malgrat també estàs molt mediatitzat per coses és la teva percepció directe, per tant no ets condicionat per res més que pel que tu t'has volgut condicionar..."⁽⁵¹⁾

També s'exposa el fet que l'obra te presència i en canvi una reproducció no; el fet de l'experiència, insubstituïble d'altre banda; o el fet que la informació que tu reps a través de la xarxa mai no coincideix en el que et trobes "insitu". Des de gestió de públics, puntualitzen que durant un temps es van recopilar les impressions i comentaris que feia el públic a les sales davant de les obres: "...i molts turistes feien un aaaaah!, la sensació els hi canvia totalment."⁽⁵²⁾; "...i el mateix passa quan el personal de museu baixa a la sala d'exposicions temporals per veure l'obertura de caixa d'aquella obra que arriba per formar part del contingut expositiu i mai havia tingut l'ocasió de veure en directe."⁽⁵³⁾;

És important també tenir en compte que no tot el públic és igual, i per tant no tothom percep aquestes sensacions de la mateixa manera, ens ho explica molt bé la responsable de conservació i restauració:

"...crec que has de tenir una certa preparació per entendre què és un obra original i sé que és una aberració el què dic però no tothom entén el què és un original i el que no, no? A veure, queda molt elitista però és així. Quanta gent valora què és *La Margot* i la pinzellada, i el suport i el cartró... Si ni tan sols els conservadors dels museus miren les obres originals. Molts conservadors treballen sobre fotografies. Des del despatx, miren llibres, fan articles llarguíssims, però no baixen a les sales a mirar-se les obres, per tant, aquesta cosa de la matèria i tal, no l'aprecien.(...) Potser ens hauríem de replantejar el tema dels facsímils, per exemple amb dibuixos, que és tant senzill reproduïu-los. De vegades fem patir les obres inútilment."⁽⁵⁴⁾

A la pregunta: Què n'opines dels museus virtuals? Com creus que hauria de ser una reconstrucció virtual d'un museu existent? Els comentaris a favor de la xarxa, d'altre banda clarament acceptada com una molt bona eina que en cap cas ha d'intentar substituir un

⁽⁴⁹⁾ Responsable de la col·lecció. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.18

⁽⁵⁰⁾ Responsable de contractació i Relacions Institucionals. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.19

⁽⁵¹⁾ Responsable de premsa i comunicació. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.19

⁽⁵²⁾ Responsable de gestió de públics. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.19

⁽⁵³⁾ Responsable de la biblioteca. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.18

⁽⁵⁴⁾ Responsable de conservació preventiva i restauració. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.19

original, però que evidentment complementa la visita.

Tenim argumentacions que ens defineixen les avantatges dels museu virtuals: com a eina sociabilitzadora que ajuda a compartir coneixements i apropar-los a qui no te l'opció de presenciar l'obra; com a suport als investigadors, i per tant es revela la importància de tenir un bon catàleg on-line. Però també s'adverteix en què té certs perills: "És un recurs brutal que s'ha d'explotar i s'ha d'explotar millor, i s'ha de vigilar amb el reduccionisme, i aprofitar el poder de seducció que te. S'ha de vigilar amb les reinterpretacions, la transparència és molt millor que la pornografia. No te sentit enganyar."⁽⁵⁵⁾ o possibilitats de millora: "Penso que les webs dels museus també tendiran a tenir com dues o tres capes de continguts i que s'hauran de centrar més en el tema d'oferir informació de qualitat i ... tenir varis nivells, perquè el *target* és molt obert."⁽⁵⁶⁾

Finalment, respecte com haurien de ser els museus virtuals, tots els entrevistats estan d'acord que haurien d'oferir un bon catàleg, però en canvi ningú defensa els recorreguts virtuals tot i que hi ha l'esperança que es millorin. Alguns comentaris al respecte:

"Tota la idea del museu virtual tenia un objectiu molt compartit, la visió i la divulgació de continguts a gent que es troba geogràficament separats o lluny d'aquí, per tant l'objectiu segueix sent vàlid, voluntat d'aproximació, de divulgació, de posar a l'abast de qualsevol persona a qualsevol lloc del món. Jo crec que això era un objectiu vigent, però jo trobo que aquesta voluntat de substitució no cal, perquè no és real, és falç, llavors la gent ho pot viure com una substitució..."⁽⁵⁷⁾

Com a colofó en relació als recorreguts virtuals, un comentari una mica "fora de to", però molt explícit: "És com intentar fer sexe per Internet, no és lo mateix, oi?"⁽⁵⁸⁾

⁽⁵⁵⁾ Responsable de gestió de públics. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.19

⁽⁵⁶⁾ Responsable de la biblioteca. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.21

⁽⁵⁷⁾ Responsable de la biblioteca. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.20

⁽⁵⁸⁾ Responsable de contractació i Relacions Institucionals. Annex 1, entrevistes transcrites: pag.20

7. Conclusions



Les obres no només són des del moment que neixen, sinó que es fan al llarg del temps, i nosaltres les persones, generació rere generació, intervinem en aquest creixement. Heus aquí la importància de l'àlbum, de l'històric, de la provenença, del diari personal, del carnet, o de l'estudi de la vida de l'obra.

Les obres viuen en la particularitat d'un lloc i això les fa més riques, encara que aquest //oc -interpretant aquest terme en el més ampli sentit de la paraula i que per tant no només és físic sinó que a més està ple de connotacions psicològiques- condicioni.

Les obres d'art envelleixen, i és evident que les hem de preservar al màxim perquè durin per sempre, però són fetes amb matèries que tenen el seu particular procés evolutiu, i precisament aquesta matèria mirada de prop ens explica el seu recorregut a la història, plena de vivències, i ens situa en aquell primer instant en mans de l'artista, però també a aquest fet etern que ho sobrepassa tot, daltabaixos i conflictes intrínsecs a la història de les persones, i això les carrega d'un simbolisme que la nostra mirada mai no hauria de passar per alt.

En realitat el gran objectiu de la recerca s'ha transformat en fer l'"àlbum de viatge". Un camí intensiu, llarg i lent que difícilment hauria estat possible sense la col·laboració del MPB, tant per posar el seu arxiu i biblioteca a disposició de l'investigació com per donar suport en la gestió de la sol·licitud d'informació a altres institucions culturals nacionals i internacionals, en tant que és l'actual propietari de la peça. Alhora un camí emocionant: aconseguir una fotografia de la *Margot* exposada en un nou entorn ha sigut constantment una sorpresa esperada amb il·lusió, i precisament poder apreciar totes les distorsions de l'entorn, distints en cada cas, és el que fa interessant l'àlbum.

En relació a l'objectiu principal de la recerca

Queda clar que la percepció d'una obra d'art resulta alterada en relació a la posada en escena. I des d'un punt de vista personal, atenent a tot l'aprenentatge que ha significat aquesta recerca, podem fer la següent afirmació: Intuïm que està bé que així passi. D'altra banda la història de la museografia seria avorridíssima i l'obra quedaria al marge de l'evolució de les coses, fet que ens sembla impossible.

Vol dir això contradir la teoria del *White Cube* d'O'Doherty? No exactament. Poder tenir la màxima concentració davant d'una obra d'art, és imprescindible per poder-ne fer una lectura en profunditat i despertar emoció. Però al llarg de la història hi ha hagut i possiblement hi haurà molts possibles entorns òptims per arribar-hi, cadascun amb les seves característiques adjacents que de ben segur condicionaran la mirada perquè d'altre forma no podria ser. El fet de què puguem considerar la peça eterna no vol dir que no tinguem la capacitat d'apreciar-la com a tal dins un context present on dialoga.

En relació als objectius específics de la recerca

Sota el paraigua d'"impactes", qüestionàvem el trànsit de les obres i de les conseqüències tant positives com negatives de les exposicions temporals. Les preguntes de recerca anaven orientades a tres punts de vista molt clars, el de l'obra, el del propietari i el de la gestió de públics.

Des del punt de vista de l'obra:

Per conservació no hauria de viatjar mai; per visibilitat sempre; i en relació al fet econòmic depèn, o sigui, sí sempre que no hi hagi un accident.

Des del punt de vista del propietari:

Per conservació no hauria de viatjar mai; per visibilitat hauria de viatjar sempre; i en relació al fet econòmic, encara que no d'una forma directa, sí.

Des del punt de vista de gestió de públics:

Per com afecta a la col·lecció permanent, no; per un nou perfil de públic que convoca una exposició temporal, sí.

Hem pogut apreciar les coincidències i divergències respecte la mobilitat de les obres per part dels experts responsable de diferents departaments de MPB. Val a dir que existeix una distància clara des del punt de vista de gestió de públics en relació a la resta. Segurament aquest fet és intrínsec als percentatges dels diferents perfils de públic. En aquest punt s'obren altres preguntes: Es té molt en compte un públic minoritari que el Museu voldria que no ho fos tant? Fins a quin punt això és positiu, o no? De ben segur és un equilibri difícil.

Per altre banda, no totes les obres viatgen igual. Sovint coincideix que les més sol·licitades, són les anomenades *highlights*, tenen més visibilitat a la web del MPB i adquireixen més visibilitat fora del Museu a partir dels seus viatges.

En relació a nous objectius que ha originat la recerca, i que demostren la rellevància del treball

En el desenvolupament de l'investigació han sorgit dos nous objectius, que s'han incorporat amb les seves preguntes respectives de recerca. Val a dir que segurament els resultats aportats al respecte no són definitius i obren possibilitats de continuïtat d'aquest treball per tal de ser tractats amb més profunditat.

Un primer objectiu són els criteris per denegar o acceptar el préstec d'una obra. Una de les sorpreses de la investigació va ser descobrir que *Margot* no havia anat a tots els llocs on creiem que havia estat, l'investigació ha permès aclarir aquest fet, tanmateix gràcies a la transparència de l'arxiu del MPB, i contradir tant algunes publicacions com el llistat aportat per part de registre del mateix museu propietari. Saber els motius del perquè no es van efectuar aquests desplaçaments es converteix a partir d'aquest moment en un nou objecte d'estudi. Ressaltar el fet que a banda dels criteris de conservació que tothom està d'acord que han de ser els principals, també influeix molt la justificació de continguts on ha de formar part, i també, i no sempre en favor de la peça, algunes voluntats polítiques. Per tant, són molts els motius que fan que s'emeti un informe favorable o no al préstec d'una obra, així com són també moltes les institucions que hi estan implicades.

Un segon objectiu és l'interès de "l'àlbum de viatge" d'una obra. Després de l'esforç de recopilar totes les dades per tal de reconstruir l'històric de l'obra, és inevitable plantejar-se quina utilitat pot tenir reunir aquesta informació, i per tant si te sentit que els museus puguin incorporar l'obtenció d'aquest tipus de dades, corresponent a les seves obres, dins les seves activitats de gestió.

L'àlbum de viatge és un sistema més d'aproximació, des de l'objecte concret a la visió general, des de l'obra a la història de l'art. Aquest apropament el situem en els diferents nivells:

1. Al coneixement de la pròpia peça i com a conseqüència d'això, del seu artista creador i del context en què fou creada.
2. Al recorregut històric i com a conseqüència d'això, de la història de l'art, de la museologia i la museografia.
3. A la seva posada en escena i com a conseqüència d'això, al coneixement del disseny d'exposicions tant de les sales de col·lecció permanent dels museus, com al les exposicions temporals.
4. A la perspectiva més tècnica i com a conseqüència d'això, de l'important paper de la restauració i la conservació preventiva.
5. Al perquè i com dels seus moviments i a conseqüència d'això, de l'evolució de la gestió i conservació del patrimoni al llarg dels anys.

Per tant, això ens fa pensar que quants més àlbums construïssim més en sabríem de les obres, dels artistes, dels museus, de l'art i de la nostra història.

Futures línies de recerca

Un cop acabat aquest treball, inevitablement se'ns plantegen noves línies d'investigació derivades tant per les conclusions com per algunes limitacions.

Donar continuïtat a la idea de l'"àlbum de viatge"

Vist l'interès que pot tenir sobretot per experts i estudiosos o investigadors, tant a nivell visual com a informació complementària a l'obra. Hi hauria diferents vies d'explorar aquesta possibilitat:

Una més pròxima als museus, seria buscar una sistemàtica que es pogués incorporar com a procediment habitual dins la gestió i les activitats del propi centre, per tal de fer aquesta recollida de dades d'una manera immediata tot ampliant les fitxes que ja actualment es treballen des de registre. Alhora es podria també buscar una sistemàtica de recerca -això en segons quins museus seria massa ambiciós- per poder fer l'històric fins a dia d'avui. Aquesta informació fàcilment es podria recollir a l'espai web del museu, lligat al fet que les obres d'una col·lecció permanent viatgen. És possible que aquest vincle ajudés d'alguna manera a fer més comprensible pels visitants l'absència de peces al museu.

També fer un anàlisi exhaustiu i profund en relació: Per una banda a conservació i restauració, ja que això exigiria un anàlisi més tècnic que no es pot assumir sense la plena col·laboració d'un expert. I per altre banda la difusió, on sí s'han estudiat els catàlegs publicats de les exposicions temporals, però no s'ha pogut recollir ni la informació de premsa ni l'empremta digital, per una qüestió d'haver d'acotar el temps destinat i el volum del treball. En aquest cas, s'ha optat per centrar la recerca en la presentació física de l'obra a l'espai, així com dels continguts històrics o discursos expositius, més lligat al principal objectiu en relació a la percepció.

Una altre lligada a l'aproximació al coneixement. En relació a un autor, a un període, a un estil, etc. A partir dels àlbums generariem la informació necessària per establir recorreguts que s'entrecruen, coneixent on s'han concebut, on han viatjat i on i com es presenten al públic en les obres a l'actualitat. Ens podem imaginar un portal web amb un mapa mundi amb recorreguts marcats semblant al clàssic mapa de trànsit aeri que ens trobem en les edicions informatives de les companyies d'avions, i a partir d'aquí un arxiu històric o els àlbums de viatge de les obres escollides.

Donar continuïtat a l'anàlisi de la percepció de les obres d'art en relació al seu entorn

En aquest cas l'investigació hauria de desembocar en un treball teòric, a partir de l'ampliació del marc teòric aquí exposat de manera introductòria. Arribar a desenvolupar una teoria ben fonamentada, on es plantegi el fet que és bo que l'entorn modifiqui la nostra mirada si el que provoca és un enriquiment.

Què hi ha darrera els informes de préstec de les obres d'art

Enllaçat al marc de la gestió cultural, analitzar quins són els criteris perquè una obra viatgi. Seria necessari fer una investigació molt analítica amb un gran nombre de mostres per tal de poder treure conclusions analitzant estadístiques, i comprovar tots els camps d'actuació. A parir d'aquí es podria teoritzar sobre quines prioritats caldria tenir en compte abans de prendre qualsevol decisió.

Com es presenten a la xarxa els museus d'art

Llarg camí per explicar bé els museus a través de la xarxa. Aquesta és una gran eina sempre que s'utilitzi adequadament, i per tant no oferir per oferir, sinó oferir només el que cal oferir. En cap cas enganyar: no a la falsa realitat, i mai pretendre substituir. L'espai físic i l'espai virtual no tenen res a veure, i en cap cas l'un podrà substituir l'altre però es poden complementar un a l'altre. Un és un bon espai d'experiència, l'altre un bon espai d'informació. Es pot valorar si la

informació que ens aporta la xarxa pot ser, o no, una bona experiència, però en tot cas no serà comparable en qüestió de presència. En aquest sentit estem parlant d'un tema ben clàssic totalment actual en relació a les noves tecnologies: l'original i la seva reproducció.

Vist la coincidència d'opinió per part dels experts entrevistats en relació a aquest tema, amb el principal pretext de no substituir i no mentir. S'ha de reconèixer que un dels motius de la investigació és de caràcter visual. Una part important de la recerca neix en la circumstància d'entendre la posada en escena d'una obra com una creació visual. Per tant de la fotografia d'una obra penjada, on es pot apreciar l'escala, la relació amb el públic o l'ambientació de la sala. Alhora aquesta mirada prové de la preocupació d'algunes presentacions de museus a través de la xarxa, on difícilment podem apreciar la realitat del lloc i per tant ens alimentem d'una falsa realitat. Tenim avui dia a la xarxa forces recorreguts virtuals poc afortunats amb perspectives totalment impossibles i atmosferes irreal. Quin seria el millor sistema per traduir l'espai tridimensional d'un museu d'art a la xarxa?

Entre l'espai físic i l'espai virtual

Vistos els impactes provocats per la mobilitat de les obres, donat a l'actual situació econòmica de crisi, i donat als nous medis que ens ofereix la tecnologia, investigar en possibles sistemes d'exposicions temporals on la presència de l'obra estigui vinculada amb la representació via web d'altres obres o situacions vinculades. Per exemple, construir un projecte internacional on s'agrupin obres d'art en una mateixa estància sense que hagin de viatjar realment. Aquesta idea està completament lligada a l'encreuament d'obres d'un mateix autor repartides pel món.

8. Referències bibliogràfiques

Referent a la museografia i el disseny d'exposicions

- Berger, Craig (2010). *What Is Exhibition Design?*. Essential Design Handbooks. RotoVision.
- Dean, David (1996). *Museum exhibition: theory and practice*. The Heritage: Care-Preservation-Management. Routledge.
- Dernie, David. (2006) *Espacios de exposición*. Barcelona, Blume,.
- Fernández, Luis Alonso; García Fernández, Isabel (1999). *Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje*. Alianza Editorial.
- Hugues, Philip (2010) *Diseño de exposiciones*. Prompress: Barcelona. Títol original: Exhibitions Design (2008) Londres.
- Losada, R i altres. *Influencia de la colocación de elementos informativos de una exposición sobre la atención de los mismos*. Boletín ANABAD, 43.
- Pérez, Valencia, Paco (2007) *La insurrección expositiva*. Ediciones Trea.
- Rico, Juan Carlos (1994). *Los espacios expositivos. Museos, Arquitectura y Arte (Vol. I)*. Madrid, Sílex.
- Rico, Juan Carlos (1996). *Montaje de exposiciones. Museos, Arquitectura y Arte. (Vol II)*. Madrid, Sílex,

Referent a la museologia, a la percepció d'una obra i a la conservació.

- Arnheim, Rudolf (1971). *Arte i percepció visual*, Alianza Forma.
- Bassegoda, Bonaventura (2007). *Col·leccionistes, col·leccions i museus: episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Univ. Autònoma de Barcelona
- Berger, John (2012 2ªed. 9ªtirada). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Berger, John (2011). *Mirar*. Gustavo Gili.
- Bettetini, G. (1977) Producción significativa y puesta en escena. Barcelona. Gustavo Gili. Colección Punto y Línea.
- Bohigas Tarragó, P. (1945) *Apuntes para la historia de las exposiciones oficiales de arte de Barcelona*. Museos de Arte de Barcelona.
- Brian O'Doherty (1999). *Inside the white cube: the ideology of the gallery space* University of California.
- Dubin, S.C. (1999). *Displays of power*. New York University Press.
- Greenberg, Reesa (1996). *Thinking about exhibitions*. W.Ferguson, Sandy Nairne Routledge.
- Ideama, Johan i Herpt, Roel (2011). *Beyond the black box and the white cube*. LAgrupe
- Iregui, Jaime (2008) *Museo Fuera de Lugar*. Universidad de los Andes. Bogotá
- León, Aurora (1979, 8ªed. 2010) *El Museo. Teoría y utopía*. Madrid. Cuadernos Arte Cátedra.
- Newhouse, Victoria (2005). *Art and the power of placement*. Monacelli.
- Staniszewski, Anne Mary (2001) *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Museum of Modern Art (New York, N.Y.)

Tejada, Isabel (2006) *El montaje expositivo como tracció. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*. Funcación Arte y Derecho. Madrid.

VV.AA. (2006). *Whose Muse? Art public and the public trust*. Ed. James Cuno.

Referent a Picasso al París del 1901

Barr, Alfred H. jr. (1980). *Picasso : Fifty years of his art*. 2ª ed. Nova York, The Museum of Modern Art.

Pierre Daix, Georges Boudaille, Joan Rosselet, *Picasso, 1900-1906 : catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Ides et Calendes, Paris, 1966

Gual, Malén; Jiménez, Reyes (2011) *Ciencia i caritat al descobert*. Museu Picasso: col·lecció focus. Barcelona.

Jacob, Max. "Souvenirs sur Picasso" contés par Max Jacob Les Cahiers d'art VI (1927). París.

McCully, Marilyn (ed.), (1997). *A Picasso Anthology, documents, criticism, reminiscences*. 3ª ed. Princeton, Princeton University.

Richardson, John (1991) *Picasso una biografía*. Vol.I:188-1906

Rubin, William (1980) *Pablo Picasso: retrospectiva*. Barcelona, Polígrafa.

Museu Picasso de Barcelona: www.musuepicasso.bcn

V.V.A.A. (1984) *Museu Picasso, catàleg de pintura i dibuix*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

Vallentin, A. (1957). *Pablo Picasso*. París

Zervos, Christian (1889-1970) *Pablo Picasso*. Cahiers d'art: Paris

Referent a l'obra Margot

Ainaud de Lasarte, Joan (1981) *Catàleg de l'exposició "Picasso i Barcelona"*

Cortés, Juan (1955). *Catálogo de la exposición "Precursores y maestros de la pintura y escultura contemporánea"*. III Bienal Hispanoamericana de Arte

Marilyn McCully, Nienke Bakker, Peter Read, Isabel Cendoya (2011). *Devorar París. Picasso 1900-1907*. Van Gogh Museum Àmsterdam, Institut de Cultura de Barcelona / Museu Picasso, Mercatorfonds.

Mendoza, Cristina (2009). *Convidats d'honor*. Barcelona: MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Palau y Fabre, Josep,(1980) *Picasso vivo: 1881-1907*. Barcelona, Polígrafa.

Rabion, A. (2006). *Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, patrón of the Avant-Grade. Vollard, patrón of the Avant-Grade*. Yale Univ.Press

Roquebert, Anne; Dumas, Ann; Druick, Douglas W. (2007). *De Cézanne à Picasso*. París: Réunion des Musées Nationaux.