

Proposta
per a l'exhibició
de Las Meninas i
Estudi de la Imatge
Gràfica del Museu.

Juliol-Agost 1976

EINA Centre Universitari
Propuesta i Art de Barcelona.
para la exhibición
de Las Meninas y
Estudio de la Imagen
Gráfica del Museo.

Julio-Agosto 1976

Museu

Picasso

The background of the entire page is a grayscale reproduction of Pablo Picasso's painting 'Guernica'. The painting depicts the惨状 (catastrophe) of the bombing of Guernica during the Spanish Civil War. It features several figures in a ruined city: a woman holding a dead child, a horse with its head severed, a figure with a broken arm, and a figure with a hand raised. The style is characterized by sharp, angular forms and a somber, monochromatic palette.

EINA

EINA Centre Universitari
de Disseny i Art de Barcelona.
Adscrit a la UAB

Proposta
per a l'exhibició
de Las Meninas i
Estudi de la Imatge
Gràfica del Museu.

Juliol-Agost 1976

EINA Centre Universitari
de Disseny i Art de Barcelona.
Propuesta
para la exhibición
de Las Meninas y
Estudio de la Imagen
Gráfica del Museo.

Julio-Agosto 1976

Museu

Picasso

| | |
|--|--|
| Organització: Organización: | Ajuntament de Barcelona Museus Municipals d'Art: Museu Picasso EINA Escola de Disseny |
| Planteig i Coordinació: Planteamiento y Coordinación: | Rosa M. ^a Subirana |
| Direcció del projecte de l'exhibició Dirección del Proyecto para la Exhibición | Enric Steegman Arquitecte |
| Estudi, realització i montatge de la Imatge Gràfica Estudio, realización y montaje de la Imagen Gráfica | Perez Sanchez J.C. Dissenayador Gràfic |
| Documentació sobre "Las Meninas" Documentación sobre Las Meninas | M. ^a Teresa Ocaña |
| Textes Textos | Joan Ainaud de Lasarte A. Ràfols Casamada R. M. ^a Subirana M. ^a Teresa Ocaña E. Steegman J.C. Perez Sanchez |
| Col·laboradors: Colaboradores: | Joan Ainaud de Lasarte Mme. Paulette Olcina Antoni Molins Eduard Porta Joaquim Pradell Josep Selva Salvador Ferrán |
| | i els professors de l'Escola EINA: Josep Alemany, arquitecte Lelis Marqués, dissenyador Miquel Milá, dissenyador Xavier Olivé, dissenyador Albert Ràfols Casamada, pintor Pere Riera, arquitecte |
| | i els alumnes de la secció de Disseny Gràfic i Disseny Industrial del curs 1974-75. |

La realización presentada en el Museo Picasso en verano de 1976 tiene como principal finalidad la de demostrar el interés de la colaboración entre diseñadores y conservadores en la exhibición de las obras de un Museo.

Esta experiencia pudo realizarse mediante una aportación material conjunta de los Museos Municipales de Arte de Barcelona y la labor desinteresada de la "Escola Eina" con el carácter de ofrecimiento útil para la totalidad de nuestras instituciones museísticas.

El binomio inicial conservadores-arquitectos se enriqueció en estos últimos años con una gama más amplia en la que entran los diseñadores y una serie de especialistas que van desde los expertos en educación y en comunicación hasta los científicos o los luminotécnicos.

Quiero recordar aquí una iniciativa del Museo de Arte de Cataluña que empezó hace algún tiempo y realizada paralelamente en esta última etapa: El ofrecimiento del Museo como un campo de prácticas para estudiantes de diseño. En el caso del Museo Picasso la exposición es distinta, porque se trata de un trabajo de cooperación. En este caso, para conseguir un resultado válido, es necesario establecer contactos y, más todavía, una verdadera actividad interdisciplinar con la que se logra la creación de un clima válido y eficiente, en el que todos los participantes hemos aprendido mucho y hemos procurado aportar todos nuestros conocimientos.

En este terreno y con este intento, que cabe situar la presentación actual, que ofrecemos al análisis, a la crítica y a la evaluación de nuestros colegas en los Museos y también a todos los visitantes a quienes se interesan por estos temas y por su necesaria mejora.

La Dirección y la totalidad del personal del Museo Picasso han vivido la iniciativa y la realización –forzosamente parcial debido a limitaciones económicas– con toda la intensidad y el entusiasmo necesarios, y lo mismo podemos decir de todo el equipo de la "Escola Eina". Conviene ahora expresar el deseo de que este hecho constituya una etapa válida y sobre todo un punto de partida hacia un planteamiento y una realización más amplios.

Juan Ainaud de Lasarte

Al recibir la Escuela EINA el encargo del Museo Picasso, de estudiar el acondicionamiento unitario y señalización de dicho museo, nos interesó desde su principio por dos razones: por la posibilidad de un trabajo de equipo en el que pudiesen intervenir profesores y alumnos de la escuela y por el hecho de tratarse del acondicionamiento de un edificio ya existente a una nueva función, con todos los aspectos constructivos y semánticos que ello comporta. Este tipo de problema y de trabajo encajaban perfectamente dentro de nuestro campo de intereses tanto teóricos como prácticos, con el aliciente en este caso de poder trabajar en la realidad, es decir en un proyecto con posibilidades de realización.

Casi no es necesario decir que el hecho de tratarse de un Museo de Arte, y concretamente del Museo Picasso, figura altamente representativa de la vanguardia artística, añadieron un nuevo y muy importante atractivo al trabajo.

El programa, de gran complejidad, fue estudiado y discutido colectivamente en numerosas sesiones de trabajo hasta llegar a definir unos criterios básicos que permitiesen llevar adelante el trabajo, encargándose de la realización un equipo mucho más reducido. Quiero destacar aquí, la importancia que tuvo para nosotros, la colaboración y asesoramiento, tanto de Rosa M.ª Subirana, actual directora del Museo como de Joan Ainaud de Lasarte. El riguroso análisis y crítica por parte de ellos de algunas de nuestras propuestas sirvieron eficazmente para clarificar conceptos y determinar soluciones.

El trabajo ha sido largo, pero, afortunadamente, no ha quedado únicamente en proyecto. La realización de una parte de él, brinda la posibilidad de apreciar –y juzgar– sobre el resultado práctico del mismo.

Albert Ràfols-Casamada

La realització presentada al Museu Picasso l'estiu de 1976 té com a finalitat principal la de demostrar l'interès de la col·laboració entre dissenyadors i conservadors en l'exhibició de les obres d'un Museu. Aquesta experiència ha estat realitzada amb una aportació de material conjunta dels Museus Municipals d'Art de Barcelona i el treball desinteressat de l'Escola Eina com a oferiment útil a la totalitat de les nostres institucions museístiques.

El binomi inicial conservadors–arquitectes s'ha enriquit en els darrers anys amb una gamma més ampla on entren els dissenyadors i tota una sèrie d'especialistes que van des dels experts en educació i comunicació fins als científics o els luminotècnics. Vull recordar ara una iniciativa del Museu d'Art de Catalunya començada fa temps i realitzada paral·lelament en aquesta darrera etapa: l'ofерiment del Museu com a camp de pràctiques per a estudiants de disseny: El en cas del Museu Picasso l'experiència és diferent, perquè es tracta d'un treball de cooperació. En aquest darrer cas, per a que s'aconsegueixi un resultat vàlid cal establir contactes i, més que contactes, una veritable activitat interdisciplinari que crei un clima vàlid i eficient, en el que tots els participants hem après molt i hem procurat aportar tot el que sabíem.

Es en aquest terreny i amb aquesta intenció que cal situar la presentació actual, oferta a l'anàlisi, a la crítica i a l'evaluació dels nostres col·legues en els museus i també a tots els visitants interessats per aquests temes i la seva necessària millora.

La Direcció, i la totalitat del personal del Museu Picasso han viscut la iniciativa i la realització –forçosament parcial degut a limitacions econòmiques– amb tota la intensitat i l'entusiasme necessaris. El mateix podem dir de l'Escola Eina. Cal ara expressar el desig que aquest fet sigui una etapa vàlida però sobretot un punt de partida cap a un plantejament i realització més amplics.

Joan Ainaud de Lasarte

L'encàrrec d'estudiar l'acondicionament unitari i la senyalització del Museu Picasso que l'escola EINA n'ha rebut, ens interessa des del primer moment per dos motius: per la possibilitat d'un treball d'equip en el qual hi poguessin intervenir professors i alumnes de l'escola i pel fet de tractar-se de l'acondicionament a una nova funció d'un edifici que ja existia, amb tots els aspectes constructius i semàntics que això comporta. Aquest tipus de problema i de treball encaixava perfectament dins del nostre camp d'interessos, tant teòrics com pràctics, amb l'al·lient, en aquest cas, de poder treballar en la realitat, ço és, en un projecte amb possibilitats de realització.

Gairebé no cal dir que el fet de tractar-se d'un Museu d'Art, i concretament del Museu Picasso, –figura altament representativa de l'avantguarda artística–, afegí al treball un nou i molt important atractiu.

El programa, molt complexe, fou estudiat i discutit col·lectivament en nombroses sessions de treball fins a arribar a definir uns criteris bàsics que permetessin de tirar endavant el treball, encarregant-se de la seva realització un equip molt més reduït. Vull fer resaltar aquí la importància que la col·laboració i l'asesorament, tant de Rosa M.ª Subirana –actual directora del Museu– com de Joan Ainaud de Lasarte, va tenir per a nosaltres. Llur anàlisi rigurosa i llur crítica d'algunes de les nostres propostes serviren eficaçment per aclarir conceptes i determinar solucions.

Malgrat que ha estat un treball costós, sortosament no s'ha plantat en un mer projecte. La realització d'una de les seves parts ofereix la possibilitat d'apreciar –i jutjar– el seu resultat pràctic.

Albert Ràfols-Casamada

El Museu Picasso fou obert al públic el març de 1963 en el Palau Aguilar. El desembre de 1970 va ser ampliat amb l'anexió del Palau del Baró de Castellet. Un doble interès va provocar l'elecció d'aquests palaus medievals com a seu del Museu. D'una banda, hi havia uns edificis que calia conservar per llur vàlua històrico-arquitectònica; de l'altra, Picasso coneixia la zona del barri de la Ribera, car hi havia viscut mentre s'estigué a Barcelona (1895-1904). Aquestes circumstàncies motivaren que un edifici antic fos escollit com a seu del Museu i que no fos plantejada la possibilitat de fer un edifici de nova planta.

Si bé un edifici medieval constitueix un atractiu per al visitant, les seves caraterístiques no sempre el fan adéquat. L'arquitectura, a més de ser continent d'unes col·leccions, ha de complir unes determinades funcions: les de Museu. En el nostre cas, els edificis tenen tanta personalitat per si mateixos que pugnen amb les col·leccions del Museu. Hom va pensar en aquesta exposició experimental a fi d'equilibrar la dita lluita.

Efectivament, si d'entrada hi havia uns palaus restaurats encertadament i unes col·leccions que s'hi anaven encabint a mesura que eren donades principalment per Jaume Sabartés o Picasso, havia arribat el moment de plantejar-se'n una instal·lació definitiva.

Actualment, doncs, la col·lecció nombrosa, variada i amb personalitat que tenim, cal posar-la a disposició del públic de la manera més adequada per a potenciar la seva assimilació i comunicació.

Tot i que resta la possibilitat de noves donacions i l'annexió del Palau contigu (Palau Meca, Montcada nº 19), propietat de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis, -la qual cosa comportaria nous canvis en les instal·lacions actuals- s'ha vist la conveniència de plantejar-se aquesta problemàtica i d'experimentar-la, ja que l'àmbit fóra el mateix i tindria les mateixes contradiccions.

De cara a l'estudi de totes aquestes facetes relacionades amb el visitant-obra d'art, hem comptat amb la col·laboració de l'Escola Eina i del futur Departament d'Educació del Museu.

L'Escola Eina amb el seu equip de dissenyadors, grafistes i arquitectes es va oferir desinteressadament a col·laborar amb el Museu per tal de solucionar la seva problemàtica. En el decurs dels cursos 1974-75 i 1975-76 es van començar les converses i les ànalisis del projecte amb professors i alumnes. Havent-se fet un estudi teòric del problema, hom va decidir de posar-lo en pràctica experimentalment en unes sales del Museu.

La **Secció de Disseny** es va plantejar bàsicament l'ambientació de les sales tenint sempre present que eren incloses en un edifici històrico-artístic, el qual havia d'admetre unes obres d'art de la manera més apropiada per als visitants.

La seva heterogeneïtat d'edat, formació i origen no havia d'impedir que es donés satisfacció a tothom. Per això, el

Departament d'Educació, en el seu primer treball com a tal, va acordar de fornir informació escrita i gràfica de la sèrie "Las Meninas", per ajudar-ne l'observació, comprensió i assimilació per part del visitant. Per tal que la informació no interferís la delectança de l'obra d'art en si, va ser col·locada prop però no entremig d'ella. La informació fou pensada per a un públic de formació mitjana. De cara als infants, caldrà preparar unes visites especials i coordinades amb les escoles en un futur immediat.

Hom va triar un ordre cronològic com a sistema de col·locació per a seguir el procés creador de l'artista amb més fidelitat. Per bé que el Museu rep visitants d'arreu, el català i el castellà són les llengües emprades normalment. El francès i l'anglès són afegits a la informació de caràcter general col·locada al exterior, entrada o dependencies del Museu.

El **Departament de Grafisme** de l'Escola Eina va analitzar el **com** havia de ser donada aquesta informació. No solament es va plantear l'estudi concret en aquestes sales (rotulació, taules didàctiques i informació de les característiques arquitectòniques) sinó també tots els elements gràfics que intervenen en el Museu, per tal de donar-los una unitat i aconseguir una imatge general. Hom pretén, doncs, informar adequadament i divulgar la documentació existent sobre les obres, bo i fent-ne publicitat.

Tota aquesta anàlisi, plantejament i solucions no volen ser definitius, ens són oferts a nivell experimental perquè el públic, que és el receptor, opini a través de unes enquestes. A partir de les opinions, suggerències i l'experimentació efectuades durant un any, tot el Museu serà reinstal·lat. Aquest plantejament ambiental i gràfic, posat en pràctica en el Museu Picasso, ha assajat de considerar la globalitat dels problemes i és punt de partença per a altres museus o institucions culturals.

Museu i Conservació

Tot i que el Museu ha d'estar al servei de la societat en la qual s'insereix i ha de posar les propies col·leccions a la seva disposició, hi ha una contradicció entre aquesta disponibilitat i la conservació de les obres d'art que posseeix. Caldria equilibrar, doncs, aquestes funcions continuament.

Potser aquesta problemàtica ha estat la que ha provocat més sessions de discussió. El públic la desconeix, però és decisiva per a poder arribar a un ambient que conjunmi unes condicions estètiques vàlides i unes condicions mínimes de seguretat.

No hem volgut fer innovacions sinó simplement posar en pràctica algunes de les actuals tècniques museogràfiques estudiades i investigades pels diversos museus europeus i americans. Tanmateix, aplicar-les ens ha conduït a la troballa de nous sistemes de protecció i de subjecció.

Cal, per a una acurada conservació de les obres d'art

exposades al públic, que el Museu tingui un control climàtic (humitat, temperatura, pureza d'aire), lumínic i de seguretat.

Si bé som conscients de les deficiències climàtiques del Museu (la mitjana ideal fóra un 55% d'humitat i uns 18° C. de temperatura), el projecte no podia salvar-les però sí que podríem estudiar les altres dues exigències.

En plantejar la **il·luminació** de les col·leccions d'un Museu, se'n poden escollir dos tipus: la natural i l'artificial o la combinació d'ambdues. En aquest cas ens trobem amb un edifici antic ple de finestres i balcons.

Tret dels objectes de metall, pedra o cristall, la resta són degradats per la llum ambiental. Tot i això, segons la seva intensitat i tipus, aquesta degradació produïda principalment pels raigs ultravioletes pot ser retardada.

La llum natural no canvia les característiques visuals de l'objecte però la seva intensitat li fa mal. Cal controlar-la o modular-la mitjançant cortines, finestrals, etc.

La llum artificial altera i acalenta els colors dels objectes. En el nostre cas, hem emprat experimentalment tubs fluorescents. Llur estudi i aplicació a museus fou dut a terme a Holanda. La novetat i la minva notable de consum d'electricitat n'han aconsellat l'ús.

A més, els objectes d'un Museu han de ser exposats de manera que se n'eviti la destrucció o desfiguració accidental. En els grans museus amb grans sales és possible de crear una barrera entre espectador i objecte. En el Museu Picasso, degut a la dimensió de les sales, això és impossible, i hem hagut de recórrer a l'exposició dels objectes en vitrines o amb vidres protectors.

Les vitrines serveixen principalment per a protegir objectes de dimensions reduïdes. Poden ser de diversos tipus segons les característiques de l'objecte que s'hi ha de ficar: verticals (per a objectes bidimensionals petits), horizontals (per a objectes difícils de col·locació adossats a la paret, com llibres, joies, etc) i d'embalam rodó (per a objectes tridimensionals). Una vitrina ha de ser manejable, estable, segura contra els farts, hermètica per evitar que la pols hi entri... però, alhora, amb una suficient lleugeresa visual perquè no condicioni ni l'objecte ni el visitant.

Per a protegir les obres, en lloc d'emprar un vidre per a cadascuna, l'hem adossat a les taules que sostenen les obres i així fa de vitrina.

Tota la combinació de vitrina i taulam protector, a més ser utilitzats en aquesta mostra, presenten la possibilitat d'ús en exposicions temporals d'aquest Museu o d'un altre.

Tal com hem indicat, la proposta actual no és definitiva, sinó que, a partit de les opinions recollides, serà corregida, canviada o modificada.

D'antuvi hom va escollir les sales 22, 23 i 24, dedicades a la col·lecció de "Las Meninas". Més endavant, raons de pressupost

ens han obligat a cenyir-nos a les sales, 22 i 23 que resulten concretament de les més difícils del Museu: finestrals gòtics, que donen al pati d'entrada, enteixinat del s. XIII trovat sobre les pintures murals de la mateixa època i amb episodis de la conquesta de Mallorca, i unes obres d'art de colors brillants i de gran personalitat.

Rosa M.ª Subirana

En marzo de 1963 fue abierto al público, en el Palacio Aguilar, el Museo Picasso. En diciembre de 1970 se amplió con la anexión del Palacio del Barón de Castellet. La elección de estos palacios medievales como sede de este museo vino determinada por un doble interés. Por un lado existían unos edificios que se tenían que conservar por su valor histórico-arquitectónico; por otro, Picasso conocía la zona del barrio de Ribera por haber vivido en ella durante su estancia en Barcelona (1895-1904). Estas circunstancias propiciaron la elección de un edificio antiguo como sede del Museo y el que no se plantease en ningún momento la erección de un museo de nueva planta.

Si un edificio medieval ofrece un mayor aliciente al futuro visitante no siempre resulta lo más adecuado. La arquitectura, a parte de ser receptáculo de unas colecciones ha de cumplir unas determinadas funciones: las de museo. En este caso los edificios tienen de por si tanta personalidad que están en lucha con las colecciones del propio Museo; para que esta lucha quede equilibrada es por lo que se pensó en esta exposición experimental.

Efectivamente, si inicialmente se tenían unos palacios restaurados con gran acierto y por otro unas colecciones que se iban custodiando en ellos a medida que eran donadas por Jaime Sabartés o Picasso principalmente, ha llegado el momento de plantearse una instalación definitiva de las mismas.

Actualmente se cuenta con una colección numerosa, variada y con cierta personalidad que es conveniente poner a disposición del público de la forma más adecuada para potenciar su asimilación y comunicación.

Si bien la posibilidad de nuevas donaciones y la anexión del palacio contiguo (Palacio Meca, Montcada n.º 19) propiedad de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros, está en el aire y potenciaría nuevos cambios en las actuales instalaciones se ha creido conveniente, a pesar de todo, plantearse esta problemática y experimentarla pues el ámbito sería el mismo y con las mismas contradicciones.

Para el estudio de todas las facetas que están en la relación visitante-obra de Arte se ha contado con la colaboración de la Escuela Eina y del futuro Departamento de Educación del Museo.

La Escuela Eina con su equipo de diseñadores, grafistas y arquitectos se brindó desinteresadamente a colaborar con el Museo para solucionar su problemática. Las conversaciones y análisis del proyecto se iniciaron con profesores y alumnos en el curso 1974-75 continuando en el curso 1975-76. A parte de hacer un estudio teórico del problema se decidió ponerlo en práctica y a modo experimental en unas salas del Museo.

La sección de diseño se planteó básicamente la ambientación de las salas pensando en todo momento que

estaban insertas en un edificio Histórico-Artístico, y que debían contener unas obras de Arte de la forma más adecuada para el público visitante.

Este es heterogéneo en cuanto a edad, formación y origen, pero se ha de intentar satisfacer a todos. Para ello el Departamento de Educación en su primer trabajo como tal optó por dar una información escrita y gráfica de la serie "Las Meninas" para ayudar al visitante a observar, comprender y asimilar esta serie. Para que ésta no interfiera con el deleite de la obra de Arte en sí se ha colocado cerca pero no entre para evitar interferencias. Esta información está pensada para un público de formación media. Para los niños será conveniente preparar unas visitas especiales y coordinadas con las escuelas en un futuro inmediato.

Se eligió el orden cronológico como sistema de colocación por seguir con más fidelidad el proceso creador del artista. Si bien el Museo recibe visitantes de todo el mundo se ha optado por utilizar primordialmente el catalán y castellano en el interior del Museo. Se añade el francés y el inglés en la información de carácter general colocada en el exterior, entrada o dependencias del Museo.

El departamento de Grafismo de la Escuela Eina analizó el **como** se tenía que dar esta información. No sólo se planteó este estudio concreto en estas salas: rotulación, paneles didácticos e información de las características arquitectónicas de las salas sino todos los elementos gráficos que intervenían en el Museo, para darles una unidad y poder conseguir una imagen general. Con ella se pretende dar la información de forma adecuada, divulgar la documentación existente sobre las obras y hacer propaganda de las mismas.

Todo este análisis, planteamiento y soluciones no pretenden ser definitivos sino que se ofrecen a nivel experimental para que el público que es el receptor, opine a través de unas encuestas. A partir de estas opiniones, sugerencias y la experimentación durante un año se procederá a la reinstalación de todo el museo. Este planteamiento ambiental y de imágenes gráficas puesta en práctica en el Museo Picasso por haber intentado analizar todos los problemas, sirve también como punto de partida para poder ser aplicado en otros museos o instituciones culturales.

Museo y Conservación

Si bien el museo ha de estar al servicio de la sociedad en la que está inserto y poner sus colecciones a su disposición, existe una contradicción entre esta disponibilidad y la conservación de las obras de Arte que alberga. En todo momento se tendrán que equilibrar estas funciones.

Quizá esta problemática ha sido la que más sesiones y discusiones nos ha tomado. Es desconocida por el público en general, presente para un conservador de un museo, pero debía

ser asimilada por el diseñador para poder llegar a un ambiente que reuniese unas condiciones estéticas válidas al mismo tiempo que unas condiciones de seguridad mínimas.

No se ha tratado de hacer innovaciones sino simplemente poner en práctica algunas de las actuales técnicas museográficas estudiadas y investigadas por distintos museos europeos y americanos, sin embargo su aplicación ha llevado a idear nuevos sistemas de protección y de sujeción.

Para una buena conservación de las obras de Arte expuestas al público es preciso que el museo cuente con un control climático (humedad, temperatura y pureza del aire), lumínico y de seguridad.

Si bien somos conscientes de las deficiencias climáticas del Museo, lo ideal sería una humedad de 55% y una temperatura de 18° constantes, en este proyecto no se podía salvar esta deficiencia sino plantearse las otras dos.

Al plantearse la **iluminación** de las colecciones de un museo se pueden elegir dos tipos la natural y la artificial o la combinación de ambas. En este caso nos encontramos con un edificio antiguo provisto de ventanas y balcones.

A excepción de los objetos de metal, piedra o cristal el resto son degradados por la luz ambiental. Sin embargo según su intensidad y tipo esta degradación producida principalmente por los rayos ultravioletas podrá retardarse.

La luz natural no cambia las características visuales del objeto, pero su intensidad lo daña. Será conveniente controlarla o modularla mediante cortinas, postigos, etc...

La luz artificial a parte de alterar los colores de los objetos, los calienta. En este caso y a título experimental se han utilizado tubos fluorescentes. Su estudio y aplicación para museos fue llevada a cabo en Holanda. Se han utilizado por la novedad y además porque su utilización representaría una disminución notable del coste del fluido eléctrico del Museo.

A parte de lo dicho los objetos de un museo deben estar expuestos de forma que se evite su destrucción o desfiguración accidental. En los grandes museos con grandes salas es posible crear una barrera entre espectador y objeto. En el Museo Picasso, debido a las dimensiones de las salas esto es imposible y se ha de recurrir a la introducción de los objetos en vitrinas o su protección con cristales.

Las vitrinas sirven principalmente para proteger objetos de pequeñas dimensiones. Pueden ser de distintos tipos según las características del objeto que deban custodiar. Así verticales para objetos bidimensionales pequeños, horizontales para objetos difíciles de colocar adosados a la pared como pueden ser libros, joyas etc... y de bulto redondo para objetos tridimensionales. Una vitrina debe ser manejable, estable, segura contra el robo, hermética para evitar que el polvo entre

en ella pero al mismo tiempo con suficiente ligereza visual para que no condicione ni al objeto ni al visitante.

Para proteger cada obra, en lugar de utilizar un cristal para cada una de ellas, éste se ha adosado a los paneles sobre los cuales se apoyan las obras actuando como una vitrina.

Todo este conjunto combinado de vitrina y panel protegido a parte de utilizarse en esta muestra presenta la posibilidad de utilizarse en exposiciones temporales en este u otro museo.

Tal como se ha indicado esta propuesta no es definitiva sino que a partir de las opiniones recogidas se corregirá, cambiará o modificará.

Inicialmente se eligieron las salas 22, 23 y 24 que albergan la colección de las Meninas, razones presupuestarias nos obligaron a limitarnos a las salas 22 y 23. Se eligieron concretamente estas salas por ser las más difíciles del museo: ventanas góticas, vista al patio de entrada, artesonado del S. XIII hallado encima de las pinturas murales de la misma época con episodios de la conquista de Mallorca y unas obras de Arte de colores brillantes y de gran personalidad.

Rosa M.ª Subirana

Quan l'equip de professors i alumnes de l'escola de disseny EINA es responsabilitzà del problema exposat per la direcció del Museu Picasso, s'adonà que la seva tasca s'esdevindria més planera o bé més dificultada, segons dos fets substancials: El Museu Picasso ocupava un edifici ja construït i, l'altre, el Museu era una realitat; ço és, per dir-ho d'alguna manera, que els quadres ja estaven exposats i els visitants ja els podien contemplar.

De moment, es van comportar com uns visitants d'accentuat esperit crític. L'observació de la realitat del Museu va anul·lar l'establiment d'unes bases teòriques o la formulació d'algunes hipòtesis de treball. Els vells i venerables Palaus del carrer de Montcada i els treballs que hi ferent els arquitectes municipals semblaven col·locar l'equip en una avantatjosa posició de sortida i limitar la seva actuació a fornir alternatives, si ho creien positiu, a les solucions ja adoptades. Però no fou així. L'entusiasme amb què el Museu Picasso va supervisar els treballs i la possibilitat d'una realització inmediata dels projectes, motivaren que l'equip reflexionés seriosament a partir pràcticament de zero.

Primerament, hom es va plantejar el caràcter i les pecularitats dels edificis on hi ha el Museu, les quals ja han estat explicades a bastament. De bell antuvi ens va preocupar la relació entre les obres de Picasso i l'edifici on eren instal·lades. Hi vam esmerçar moltes sessions inicials, de manera que es van proposar solucions inversemblants, a part de qualsevol consideració tècnica o museològica. De tota manera, els encerts i desencerts d'aquestes propostes ens van servir per a fixar unes premisses ineludibles en el futur.

Més endavant, vam centrar l'atenció en el visitant, observador de les obres i dels vells edificis. Finalment, van ser afegides al conjunt de premisses les idees d'un confort global i d'una fàcil orientació i informació de les obres.

Si bé les raons econòmiques i la renovació dels vells edificis aconsellaven la instal·lació d'un museu, s'imposava un distanciament entre ambdues obres d'art, entre el continent i el contingut. Altrament, s'interferirien les comunicacions entre aquests i el visitant. D'aquí l'èmfasi en la idea d'un edifici buit, amb obres d'art dintre, ja entrellucada als primers esquemes: calia aillar els quadres de les parets i disposar-los en mampares específiques.

Es tractava d'aplicar totes les consideracions generals al cas concret de "Las Meninas", l'exhibició de les quals havia d'ocupar les mateixes sales que ja ocupaven fins aleshores. La irrenunciable presència de totes les teles de la sèrie en el dit espai excluïa la idea d'una habitació buida i amb només alguna obra d'art (malgrat que hi hagués el precedent, entre altres, del Museu Correr, obra de l'arquitecte Carlo Scarpa, a la plaça de St. Marc de Venècia).

El nombre i la mida de les teles de la sèrie obligaven a disposar tantes mampares que, com veurem, en quedava condicionada la lluminació i àdhuc el tancament d'obertures d'alguna sala -cosa que, per un altre cantó, resultava convenient-. Ben aviat, però, hom va trobar una sortida al dilema: les sales com a continent específic de les teles és una imatge que ha de desaparèixer. Les consideracions generals que ja resultaven poc adequades per a altres parts del Museu Picasso, particularment per al segon pis, que inclou la col·lecció de gravats, van esdevenir ineficaces enfront de la gran quantitat d'obres. Es va optar, doncs, per diluir la sala en un monocromatisme que fes joc amb els llenços de mamposteria, amb els emmarcats dels cofats de pedra i amb els enteixinats del sostre. El protagonisme de la funció contendora fora assumit per la mampara o per l'estri d'exhibició.

La consideració envers el visitant:

Encertar la creació d'una atmòsfera confortant que ajudi la bona disponibilitat del visitant en la contemplació de les obres d'art d'un museu és gairebé un problema de càlcul de probabilitats. D'una banda, sospesar totes les causes de molèstia i confusió possibles. De l'altra, advertir les condicions d'assossec mental. Finalment, combinar-ho tot, amb l'atenció fixada en els canons de la conservació de les obres d'art.

Des de les primeres visites al Museu, ens adonàrem del caire irritant del paviment, massa pujat de to per a conjuminar amb una sèrie com "Las Meninas" de Picasso, el color de la qual és concís i esquemàtic. Vam advertir també que les sales eren massa sonores i reverberants, que l'expressiva brillantor del sol distreia i que tantes obertures provocaven enlluernaments.

En el primer estudi, semblava que aquests inconvenients podrien ser corregits amb tres senzilles regles: revestir el paviment amb una pesada i resistent moqueta de llana de color i to ambigús, tancar les obertures a l'exterior i col·locar les teles fora de les zones de contrast lumínic.

Per les raons que veurem, la moqueta va haver de ser substituïda per un altre tipus de paviment a base d'elements de policlorur de polivinil. Aquest material, si bé no té les excel·lents qualitats, de confort acústic i de trepig, de la moqueta de llana, pot accomplir-ne la funció més discretament: esmorteir el soroll de les petjades i oferir una superfície sense brillantor i sense enlluernaments.

La seqüència de les teles a través de les quatre sales disponibles obeïa més que res a un criteri cronològic. Això va motivar que col·loquéssim mampares davant d'algunes obertures. A la sala 24, que dóna al carrer i a la sala 25, que és al costat, totes les obertures han estat tancades, tret de les que permeten una vista significativa a l'exterior, com les dels carrers Barra de Ferro i Cremat Gran.

El públic especialitzat coneix prou bé l'exemple de la Galeria

florentina dels Uffizi, on els arquitectes Ignacio Gardella, Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa i Guido Morozzi, han modificat modernament la mida i el color de les parets segons el quadre que emmarquen. No cal ser massa perspicàc per entendre que el to del pla de fons ha de tenir una relació amb el quadre que suporta. Les mampares del Museu Picasso són blanques per dues raons: el color blanc sembla el més indicat per a suportar, com a fons, les teles de la sèrie de "Las Meninas". Per l'altre cantó, la presència de les mampares blanques on s'exhibeixen les teles, ressalta poderosament d'un fons de tons mitjans i crida l'atenció del visitant, que distingueix millor les pintures, tot i el baix nivell d'il·luminació recomanat pels criteris de conservació de les obres d'art.

El sistema d'il·luminació escollit sembla complir tots els requisits imposats en el decurs de les fases del projecte. Al començament les mampares tenien una forma específica d'il·luminació, tant amb llàmpares d'incandescència com amb fluorescents. El redisseny de les mampares (amb la inclusió, en un estudi posterior, d'un vidre protector de les teles) va evidenciar la inviabilitat d'aquesta solució: calia recórrer a extravagants construccions afegides a les mampares per tal d'evitar el reflex de les il·luminàries. D'altra banda, era excessiva la diferència d'intensitat d'il·luminació de les parts superior i inferior dels quadres grans.

Calia separar el sistema d'il·luminació de les mampares, però l'afegitó d'un nou mòdul podia desfigurar la imatge de l'habitació buida o del contingut neutre. Per això fou escollida la solució mes simple: una línia d'il·luminació, per a la qual hom considerà en paritat les llàmpares de quars i les fluorescents. Les primeres resultaven poc recomanables, ja que per aconseguir una il·luminació equilibrada hom atenia fitxes d'intensitat totalment desaconsellables. La utilització de les llàmpares fluorescents, en canvi, no presentava aquest inconvenient i, havent fet l'estudi, es palesà que eren més econòmics la seva instal·lació i el seu manteniment. El tub fluorescent escollit és un model fabricat especialment per la Casa Philips per als museus i sales d'art; i engloba una emissió llarga de raigs ultravioleta i un rendiment bo de color, a més d'una temperatura calorífica combinable encertadament amb la lum natural del dia.

La linialitat de la il·luminària comportava, en conseqüència, la linialitat de les mampares. Aquestes són disposades a una distància uniforme de la il·luminària, amb la qual cosa s'aconsegueix una il·luminació uniforme. Les vitrines dels quadres petits posseeixen il·luminació pròpia i, per tant, poden ser disposades transversalment, bo i fornint un únic gest de mobilitat de l'exhibició.

Els dogmes de la conservació de l'obra d'art:

Les Covetes de Lascaux han estat tancades definitivament al

públic i sembla que a Altamira s'ha de fer el mateix. Segurament, el criteri dels conservadors de les obres d'art és que la sèrie "Las Meninas" pugui ser contemplada d'aquí a 20.000 anys, tal com fins ara hem contemplat les pintures rupestres del Magdaleniense.

Com que el conservadorisme és entestat, s'estén la idea que el museu com a mitjà de comunicació depèn de la del museu com a conservador d'obres d'art. Entenent les coses així, és descabellada la instal·lació d'un museu fora d'un edifici dissenyat "ad hoc", si no és que considerem el possible edifici com un sostre i quatre parets, i hi aboquem, per adaptar-lo, una quantitat equivalent a les despeses d'un museu de nova planta amb tots els avenços de la nova tecnologia.

La direcció del Museu Picasso, conscient de les deficiències d'instal·lació, ha anat millorant els seus acondicaments. Si bé hi manca l'aire condicionat, podem parlar d'un rigorós control climàtic, d'un estricte servei de neteja; adhuc de l'elaboració d'un estudi sobre la microflora i la microfauna dels ambients. Un sistema d'alarma a les obertures més vulnerables i un circuit tancat de televisió han millorat substancialment, d'altra banda, la seguretat del Museu.

Atenent les exigències de la conservació de les obres, hom ha pensat que una il·luminació adequada, amb el mínim nivell d'intensitat, amb el tancament de la majoria d'obertures a l'exterior i amb la disposició de persianes regulables, és un contrasentit amb l'estructura de l'edifici; remarquen, per exemple, el que succeeix a la sala 23 que dóna al pati interior a través d'uns finestrals d'indubtable valor arquitectònic. A més, les persianes, en tamistar la llum, eviten els reflexos als vidres de les mampares d'enfront. Com ha estat indicat en un altre lloc, els tubs fluorescents emprats no tenen radiació ultravioleta, la qual cosa redueix a nivells infims la capacitat degradadora dels colors de les teles.

Segons les exigències de seguretat i de conservació, hem disposat simultàniament una làmina de vidre davant les teles. Aquesta làmina de vidre, talment com una pantalla contínua al costat de la marquesina d'on penja, evita que la pols es posi sobre les teles, però no impedeix que s'oregin; i alhora evita que els visitants les puguin tocar.

La idea primitiva de col·locar moqueta al terra va ser modificada per la fonamentada temença que el teixit de llana actués com a pòsit difícilmet eliminador de fongs i de bactèries malignes per a les teles i, sobretot, per als gravats. El paviment de lloselles viníliques termosolades sembla el més asèptic dels disponibles al mercat. Si hi aféguim un preu molt raonable, una una excel·lent durada (deguda a un ordit espès), una neteja fàcil i una instal·lació que assegura la planimetria del paviment, no hi ha dubte que la seva elecció és encertada.

Fins així la sèrie de consideracions que més o menys han

acompanyat el procés de disseny de l'exhibició de "Las Meninas" de Picasso a l'homònim Museu de Barcelona. Resten al marge les consideracions d'ordre estètic, malgrat que algunes van intercalades entre les d'ordre més o menys tecnològic. Per esmentar-ne un cas: les vitrines per a quadres de mida petita; de fet, passen gairebé desapercebudes perquè, donat que tenen llum pròpia, són disposades alternativament en relació a les mampares i creen, així, una certa mobilitat espacial o bé perquè, donat que estan col·locades transversalment a les mampares, necessiten posseir cos i llum autònoms. Sigui com sigui, la intenció d'unificar el seu disseny és evident.

Sortosament, aquest escrit no és una memòria d'un simple projecte, i, gràcies a la constància de la direcció del Museu Picasso i d'altres esferes administratives responsables, l'obra, encara que incompleta, aquí la tenui.

Enric Steegman

En el article d'Enric Steegmann es va ometre, involuntàriament, el següent fragment:

(.... d'una fàcil orientació i informació de les obres.)

La presa de consciència del problema de la conservació de les obres d'art trencà el possible equilibri de les idees adoptades i arreconà moltes de les premisses. Arran d'aquest fet, s'era conscient del compromís que la idea de museu implica i de la poca compatibilitat que hi ha entre l'exhibició de les obres d'art i els interessos de conservació d'aquestes. Segons els criteris d'un conservador escrupolós y obtús, els museus haurien d'ésser semblants a unes caixes de cabals amb atmòsfera climatitzada i asèptica, pràcticament a les fosques, on els privilegiats visitants, proveïts de caretes, bates i calçat esterilitzat, poguessin sintonitzar amb les obres d'art, gairebé sense distingir-les, per causa de la foscor reinant. Sortosament no és així. Però la satírica imatge del museu perfecte segons un conservador escrupolós i obtús va ajudar a establir no unes premisses, però, almenys, uns paràmetres d'una ineludible consideració.

Els vells i venerables edificis:

Per qui es creu que un museu és poca cosa més que un magatzem d'artefactes obsolets i desestima el rol de l'obra d'art en la societat, qualsevol edifici li és bo. I si l'edifici és, ensems que antiquat, artístic —i la seva conservació, un compromís—, aquella persona es decideix fàcilment per instal·lar en aquest mateix edifici el museu, i així es maten dos ocells amb un sol tret. Però heus ací que d'un temps ençà s'ha començat a valorar la funció del museu i àdhuc se l'ha arribat a definir com a mitjà de comunicació. Mirat el museu des d'aquesta perspectiva comunicativa i humana, i considerant la necessitat de la conservació de les obres d'art, ja es veu bé prou que la idea d'instal·lar-lo en edificis antics ha de sortir malparada, almenys si no es disposa d'una forta dosi d'informació, d'enginy i, més encara, de disponibilitat econòmica.

L'edifici antic i valuós, encertadament restaurat, ens roba una atenció que pot afectar la contemplació de les obres d'art que allotja; per tant, el mer fet de penjar sense més ni més els quadres i gravats a les parets de les seves estances buides, pot augmentar la confusió.

(Si bé les raons econòmiques i la renovació . . .)

Cuando el equipo de profesores y alumnos de la escuela de diseño Eina se hizo cargo del problema expuesto por la dirección del Museo Picasso pudo percibirse de que su tarea se vería facilitada o dificultada por dos hechos sustanciales: El Museo Picasso ocupaba un edificio ya construido y que el Museo era ya una realidad, es decir por decirlo de algún modo, los cuadros estaban colgados y los visitantes podían contemplarlos.

En un primer momento su actuación no difirió sustancialmente de la de unos visitantes animados con un fuerte sentido crítico. La observación de la realidad del Museo sustituyó con facilidad el establecimiento de unas bases teóricas o la formulación de algunas hipótesis de trabajo. Los viejos y venerables Palacios de la calle Montcada y la tarea efectuada en ellos por los arquitectos municipales parecían colocar al equipo en una ventajosa posición de salida, y limitar su actuación a proporcionar soluciones alternativas, caso de considerarlo positivo, a las ya adoptadas. No obstante no fue así. El entusiasmo con que el Museo Picasso supervisó o colaboró en los trabajos y la posibilidad de una realización inmediata de lo proyectado indujeron al equipo a efectuar una honda reflexión en su trabajo y partir como de cero.

La primera consideración fue hacia los edificios donde se ubica el Museo. Su carácter y otras posibilidades están ya suficientemente divulgadas como para insistir en ellas. Preocupó ya desde un principio la relación entre las obras de Picasso y el edificio que las albergaba. En realidad el tema ocupó enteramente muchas sesiones iniciales. Al margen de toda consideración técnica o museológica llegaron a proponerse soluciones inverosímiles. Los dislates o los aciertos de tales propuestas sirvieron no obstante para fijar unas premisas de ineludible consideración en el futuro.

Más tarde la atención pudo fijarse en el visitante, en el observador de las obras y, en otra instancia, de los viejos edificios. Las ideas de un confort global y de fácil orientación e información sobre las obras engrosó el paquete de premisas de ineludible consideración.

La toma de conciencia del problema de conservación de las obras de arte rompió el posible equilibrio de las ideas adoptadas y arrinconó muchas premisas. A partir de entonces se fue consciente del compromiso que la idea de museo implica, de los intereses poco compatibles de conservación de las obras de arte y de su exhibición. De convenir con el criterio de un conservador escrupuloso y obtuso los museos deberían ser semejantes a cajas fuertes con atmósfera climatizada y aseptica, prácticamente a oscuras, donde los escogidos visitantes provistos de mascarillas, batas y calzado esterilizado podrían entrar en contacto con las obras de arte distinguiéndolas apenas en la penumbra reinante.

Afortunadamente la cosa no es así. Pero la satírica imagen del museo perfecto de un conservador escrupuloso y obtuso si ayudó a establecer si no unas premisas, unos parámetros también de ineludible consideración.

Los viejos y venerables edificios:

Para quienes un museo es poca cosa mas que un almacén de artefactos obsoletos y estime de forma muy relativa el rol de la obra de arte en la sociedad cualquier edificio es válido, y si el edificio es a su vez obsoleto pero artístico, y su conservación un compromiso, se decide instalar en él un museo y así se matan dos pájaros de un tiro. Pero de un tiempo a esta parte se ha empezado a valorar la función del museo y hasta se le ha definido como medio de comunicación. Puestas así las cosas y considerando ya desde las órbitas de la comunicación humana la función del museo, malparada ha de salir la idea de instalarlos en edificios antiguos, y peor aún desde la consideración obligada de la conservación de las obras de arte, a menos de disponer de una buena dosis de información e ingenio y en mayor medida de disponibilidad económica.

El edificio antiguo y valioso acertadamente restaurado obliga a una atención que puede afectar la contemplación de las obras de arte que alberga. Limitarse a colgar de las paredes de sus estancias vacías cuadros y grabados puede aumentar la confusión.

Si obvias razones de economía y el reciclado de viejos edificios aconsejan la instalación de un museo en su interior se impone un distanciamiento mutuo entre ambas obras de arte, entre el continente y el contenido, si no las comunicaciones entre ellos y el visitante se interferirán. De ahí el énfasis en los primeros esquemas en reforzar la idea de un edificio vacío con obras de arte en su interior. Ya los primeros intentos muestran una decidida actitud de desprender los cuadros de las paredes y disponerlas en mamparas específicas distanciadas físicamente de las paredes.

Se trata entonces de aplicar todas las consideraciones generales al caso concreto de la colección de Las Meninas cuya exhibición debe ocupar las mismas salas que hasta ahora ocuparon. La irrenunciable presencia de todas las telas de la serie en tal espacio hace tambalear la idea de una habitación vacía con alguna obra de arte en su interior, idea que cuenta con el ilustre precedente, entre otros, del Museo Correr, en la Plaza de S. Marcos de Venecia obra del arquitecto Carlo Scarpa. El número de telas de la serie y su tamaño obligan a disponer tal cantidad de mamparas cuya disposición, como luego se verá, la condiciona el modo de iluminarlas, que en alguna sala obliga al cierre de aberturas, que también como luego se verá resulta conveniente por otro lado. Pronto se intuye una salida al dilema: Las salas como continente específico de las telas es una imagen que debe desaparecer. Las consideraciones generales

que ya se revelaban poco adecuadas para otras partes del Museo Picasso, en particular para el segundo piso que abriga la colección de grabados, resultan ineficaces ante el cúmulo de obras. Se opta por diluir la sala en un monocromatismo a tono con los lienzos de mampostería, los enmarcados de vanos en piedra y los techos artesonados. El protagonismo de la función contenidora lo asumirá desde ahora la mampara o el dispositivo que sea de exhibición.

La consideración hacia el visitante:

Acertar en la creación de una atmósfera confortante que ayude la buena disponibilidad del visitante para la contemplación de las obras de arte de un museo es casi un problema de cálculo de probabilidades. Censar todas las causas de molestia y confusión posibles de una parte. Por otra advertir las condiciones de sosiego mental y alguna que otra conveniente distracción. Combinar todo con la atención fija en los dogmas de la conservación de las obras de arte.

Ya en las primeras visitas al Museo se advirtió el carácter irritante del tono del pavimento excesivamente subido de tono para emparejar con una serie como Las Meninas de Picasso cuyo color o es sucinto o es esquemático en la mayoría de las telas. También se advirtió la excesiva sonoridad de las salas, su excesiva capacidad de reverberación, el excesivo brillo del suelo y la distracción de sus reflejos y el deslumbramiento y la distracción excesiva que provocaban tantas aberturas.

En un primer estudio tales inconvenientes parecían corregirse con la adopción de tres sencillas reglas: revestir el pavimento con una pesada y por lo tanto resistente moqueta de lana de color y tono muy ambiguos, cerrar las aberturas al exterior y disponer las telas fuera de las zonas de contraste lumínico.

Por razones que luego se verán la moqueta tuvo que ser sustituida por otro tipo de pavimento a base de losetas de policloruro de polivinilo. Este material si bien no reúne las excelentes cualidades de confort acústico y de pisada que la moqueta de lana cumple más que discretamente con su función: amortiguar el sonido y el ruido de las pisadas y ofrecer una superficie sin brillo y de tono poco hiriente.

La secuencia de las telas a través de las cuatro salas disponibles obedece primordialmente al criterio cronológico. Esto obligó a disponer las mamparas por delante de algunas aberturas. En la sala 24, que es la grande que asoma a la calle y la pequeña sala 25, que le es anexa, todas las aberturas se han cerrado con la excepción de aquellas que permiten una vista hacia el exterior de cierta significación, como son las enfiladas de las calles Barra de Ferro y Cremat Gran.

El público especializado conoce bien el ejemplo de la Galería de los Uffizi en Florencia, allí los arquitectos de su moderna adaptación Ignacio Gardella, Giovanni Gravaniri

Michelucci, Carlo Scarpa y Guido Morozzi, llegaron a modificar el tamaño y el color de las paredes según el cuadro que soportan. No se necesita ser muy perspicaz para entender que el tono del piano de fondo debe guardar relación con el cuadro que soporta. Las mamparas del Museo Picasso son blancas por dos razones: El color blanco parece ser el más indicado como fondo de soporte de las telas de la serie de las Meninas. De otro lado, la presencia de las mamparas blancas donde se exhiben las telas, destaca fuertemente de un fondo expresamente en tonos medios y llama poderosamente la atención del visitante, que distingue mejor las pinturas pese al bajo nivel de iluminación recomendado por los criterios de la conservación de las obras de arte.

El sistema de iluminación escogido parece cumplir con todos los requisitos impuestos a lo largo de las fases del proyecto. En un principio las mamparas poseían su propia forma de iluminación, que consideró igualmente las lámparas de incandescencia y las fluorescentes. El rediseño de las mamparas en un estudio posterior con la inclusión de vidrio protector frente a las telas evidenció la inviabilidad de tal solución: Para evitar el reflejo de las luminarias había que recurrir a extravagantes construcciones añadidas a las mamparas. Por otro lado, la diferencia de la intensidad de iluminación de las partes superior e inferior en los cuadros grandes era excesiva.

Era necesario separar el sistema de iluminación de las mamparas, pero la aparición de un nuevo artefacto podía desfigurar la imagen de la habitación vacía o del contenedor neutro. Por ello se eligió la más simple de las soluciones: una línea de iluminación, para la que se consideró igualmente las lámparas de cuarzo y las fluorescentes. Las primeras se revelaron poco recomendables, pues para conseguir una iluminación equilibrada se alcanzaban cotas de intensidad totalmente desaconsejables. La utilización de las lámparas fluorescentes no presentaba este inconveniente y hecho el correspondiente estudio, resultaba más económica tanto en el costo de instalación como en el capítulo de mantenimiento y gasto. El tubo fluorescente elegido es un modelo fabricado especialmente por la casa Philips para museos y salas de arte, que une a una nula emisión de rayos ultravioletas, un rendimiento muy bueno de color y una temperatura de calor de excelente combinación con la luz natural del día.

La linealidad de la luminaria obliga en consecuencia a la linealidad de las mamparas. Estas se disponen a una distancia uniforme de la luminaria con lo que cabe esperar una iluminación uniforme. Las vitrinas de los cuadros pequeños poseen iluminación propia por lo que pueden disponerse transversalmente y proporcionan así el único gesto de movilidad de la exhibición.

Los dogmas de la conservación de la obra de arte:

Las cuevas de Lascaux han cerrado al público definitivamente y parece que en Altamira va a hacerse lo mismo. Parece que el criterio de los conservadores de las obras de arte sea el que la serie de las Meninas sea contemplada dentro de 20.000 años como hasta ahora pudimos contemplar fugazmente las pinturas rupestres del Magdaleniense.

Como la especie de conservadores es francamente tozuda parece que se va extendiendo la idea de que el Museo como medio de comunicación depende de la del Museo como conservador de obras de arte. Puestas así las cosas aparece como descabellada la instalación de un museo fuera de un edificio diseñado "ad hoc", a menos que se considere el otro edificio como poco más que un techo y un cortavientos y se detiene a su adaptación una cantidad equivalente del costo de un museo de nueva planta con todos los adelantos de la nueva tecnología.

La dirección del Museo Picasso, consciente de las deficiencias de su instalación ha ido mejorando sus condiciones. Si bien se nota a faltar una instalación de aire acondicionado puede hablarse por contra de un riguroso control climático y de un estricto servicio de limpieza y hasta de la ejecución de un estudio sobre la microflora y microfauna de sus ambientes. La instalación de un sistema de alarma en las aberturas más vulnerables y un circuito cerrado de televisión ha mejorado sustancialmente las condiciones de seguridad del museo.

Correspondiendo a las exigencias de la conservación de las obras se ha procurado la iluminación más adecuada, con el mínimo nivel de intensidad necesario, cerrando la mayoría de las aberturas del exterior y disponiendo persianas regulables en aquellas cuyo cierre suponía un contrasentido en la esencia del edificio, como ocurre en la sala 23 que asoma al patio interior a través de unos ventanales de indudable interés arquitectónico. Por otra parte las persianas al tamizar la luz, evitan los enojosos reflejos en el vidrio de las mamparas que se les oponen. Como se ha indicado en otra parte los tubos fluorescentes utilizados carecen de radiación ultravioleta, lo que reduce a niveles infímos su capacidad degradadora de los colores de las telas.

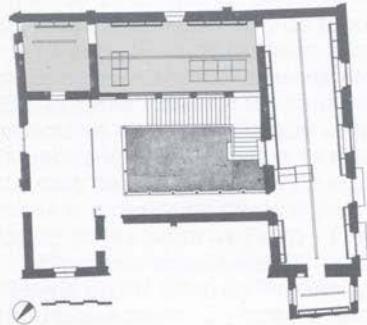
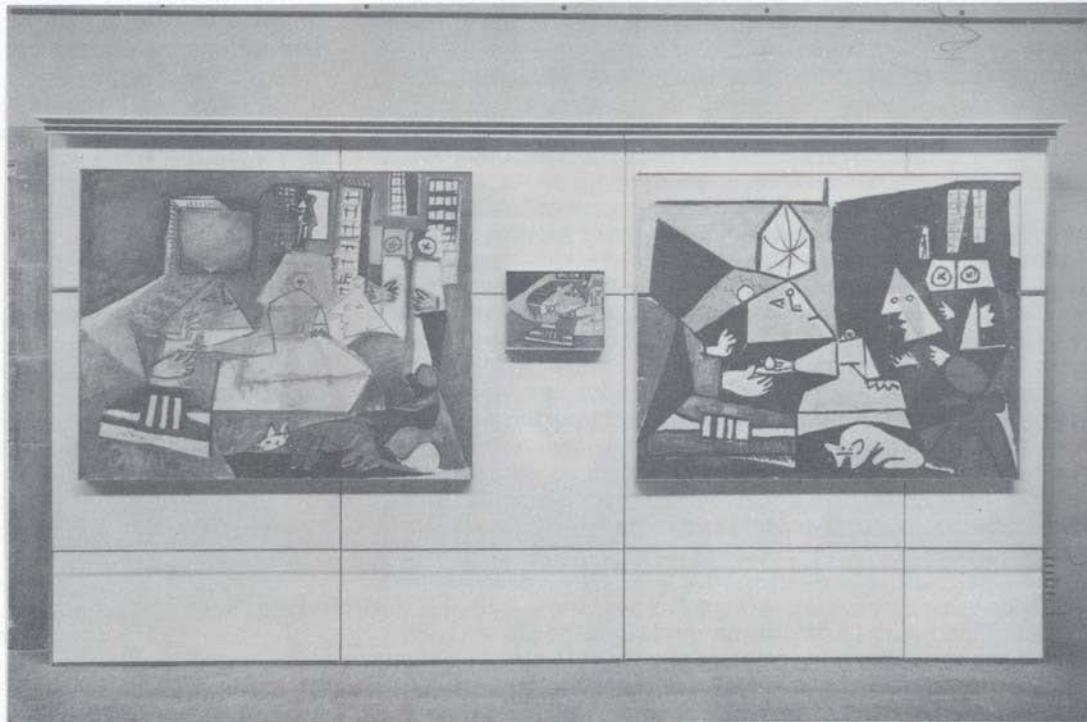
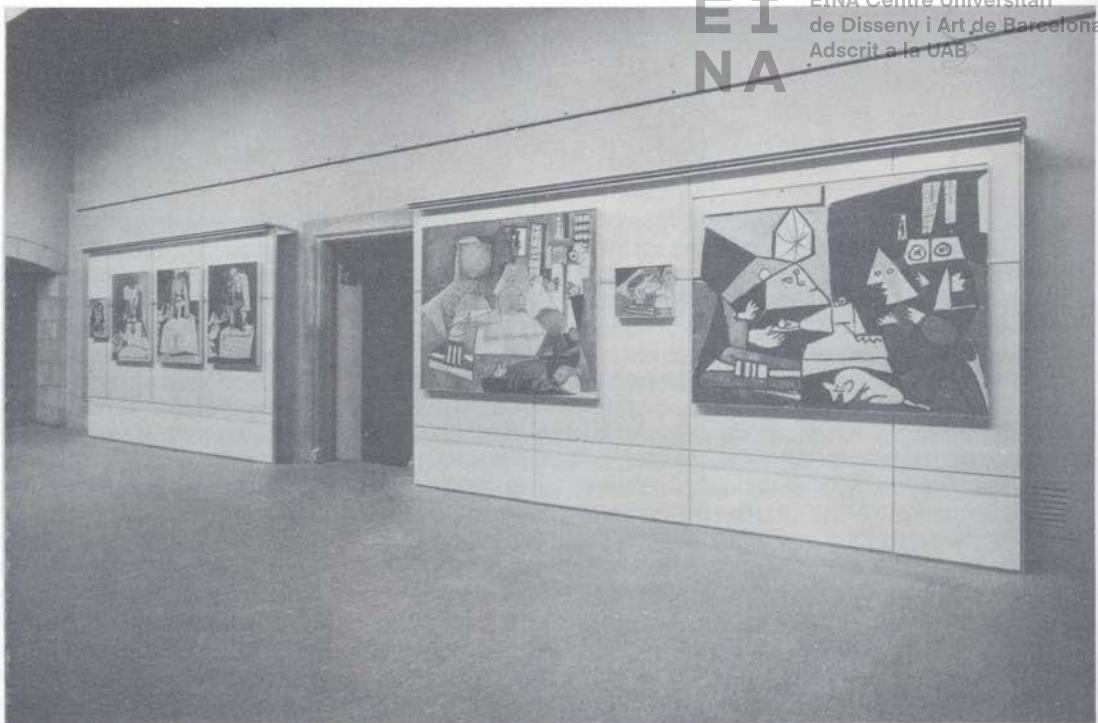
Atendiendo a exigencias de seguridad y conservación, simultáneamente se ha dispuesto una lámina de vidrio frente a las telas. Esta lámina de vidrio a modo de pantalla continua junto con la marquesina de la que va colgada evita la deposición de polvo sobre las telas, pero no impide en absoluto su aireación. A su vez evita que las telas sean manipuladas por los visitantes.

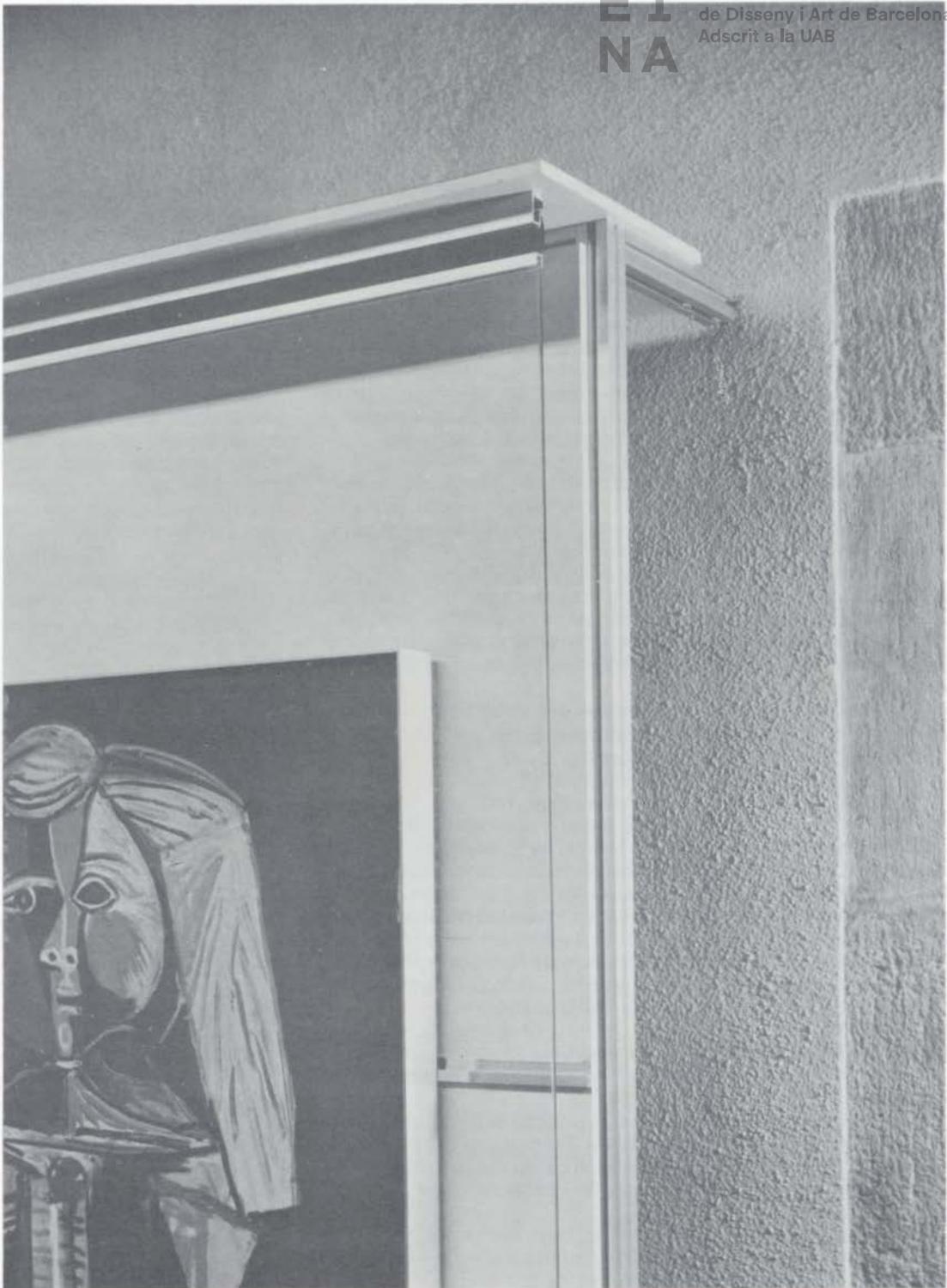
La primitiva idea de colocar moqueta en el pavimento fue rectificada por el fundado temor de que el tejido de lana actuara como depósito de difícil eliminación de esporas de hongos y bacterias malignas para telas y, sobre todo, grabados.

El pavimento adoptado de losetas vinílicas termosoldadas entre sí aparece como el higiénicamente más aséptico de todos los disponibles en el mercado. Si a ello le añade un precio muy razonable, una excelente durabilidad debido a su veteado en todo el espesor, una fácil limpieza y una instalación que asegura la planimetria del pavimento, no caben dudas sobre su elección si se le compara con otros pavimentos de apariencia semejante.

Hasta aquí la serie de consideraciones que poco más o menos han ido acompañando el proceso de diseño de una manera de exhibir "Las Meninas" de Picasso en su museo homónimo de Barcelona. Quedan al margen las consideraciones de orden estético, aunque como se puede suponer algunas van implícitas en las anteriores más o menos tecnológicas. Por citar un caso: el de la existencia de las vitrinas para cuadros de pequeño tamaño. En realidad resulta difícil saber si están porque como llevan luz autónoma pueden disponerse en sentido alternativo a las mamparas y crear una cierta movilidad espacial o bien porque están dispuestas transversalmente a las mamparas necesitan tener cuerpo y luz propias. En todo caso la intención de unificar su diseño es evidente. Afortunadamente este escrito no es una memoria de un mero proyecto, y gracias al tesón de la Dirección del Museo Picasso y de otras esferas administrativas responsables la obra está ahí, incompleta eso sí, pero ahí.

Enric Steegman





Al llevar a la práctica este proyecto experimental de una nueva instalación de la serie de "Las Meninas", no podía marginarse la información básica que debe ofrecerse al público, para que durante su visita al Museo pueda comprender los condicionamientos históricos-sociales y las motivaciones personales que provocaron la creación de la obra de arte.

En el caso que nos ocupa, el enfoque de esta documentación elemental debía extenderse a un punto que no siempre se da, la estrecha relación de la serie expuesta con una obra anterior, que había constituido su origen. Por ello, a lo largo de los paneles informativos se hace hincapié en "Las Meninas" de Velázquez, ya que hemos considerado absolutamente imprescindible dar unas nociones sobre los personajes y el entorno que componen el ambiente de esta pintura, que como centro generador de la inspiración picassiana, constituye una referencia constante en la aprehensión de los diversos estudios, análisis y juegos llevados a cabo por Picasso.

A pesar de que el artista malagueño partió de una reproducción en blanco y negro de "Las Meninas" de Velázquez, hemos creido conveniente, que ya que muchas de las pinturas de esta serie son estudios de color, lo mas idóneo era acogerse a una reproducción que se ajustase lo mas fielmente posible a su modelo.

La combinación de textos y fotografías se ha hecho partiendo, "esencialmente", de tres conceptos:

- Velázquez, Picasso y "Las Meninas".
- Otros artistas frente a "Las Meninas".
- Picasso interpreta obras de otros pintores.

Esta combinación a la que nos estamos refiriendo, nos parece que, dado su carácter, es preferible ofrecerla de un modo fijo a recurrir a imágenes más fugaces (como ocurre con la proyección de diapositivas o películas), que permiten una menor concentración y disminuyen la capacidad de seleccionar la información que desee el visitante. Todo esto, no implica que, en otras ocasiones, se recurra a medios de comunicación visuales de este tipo aplicados a actividades muy determinadas y específicas, pero como documentación orientativa, permanente y general de todo un museo, pensamos que, de momento, este sistema puede ayudar más al público en la compresión de las obras y movimientos artísticos que desfilan ante sus ojos.

Otro de los puntos conflictivos, lo planteó el bilingüismo de los textos cuya necesidad es patente. Sin embargo, la duda se nos formuló en la traducción al catalán de nombres propios castellanos, finalmente, se optó por no hacerlo y respetar su acepción original.

Tal vez, no de un modo exhaustivo, pero si con una total voluntad de que el museo y lo que en éste se contiene interese a la comunidad en que se halla inserto, es por lo que

pretendemos hacer extensivo este tipo de información a cada uno de los períodos de la evolución artística picassiana, los representados en los fondos del Museo y los que no lo están, a fin de que obras como las que son objeto del actual estudio, puedan ser más gratas y mejor asimiladas por personas que no son especialistas o estudiosos del arte.

Confiamos y, tal vez, lo hagamos temerariamente, que este inicio sea un pequeño eslabón de la cadena que hace falta forjar para dar una nueva proyección ciudadana, viva y evolutiva a los museos, hasta ahora reducto de una cultura clasista y enmohecida por rígidos y trasnochados prejuicios, heredados de un pasado que ya no cubre las necesidades y exigencias de nuestro momento. Vds. tienen ahora la palabra.

M.ª Teresa Ocaña

En portar a la pràctica aquest projecte experimental d'una nova instal·lació de la sèrie de "Las Meninas", de cap manera no es podia deixar de banda la informació bàsica que cal oferir al públic, perquè, en la seva visita al Museu, li faciliti la comprensió dels condicionaments històrico-socials i les motivacions personals que provocaren la creació de l'obra d'art.

En la nostra circumstància, però, l'enfocament d'aquesta elemental documentació havia d'assolir una fita que no es dóna tostems: la visualitat de la forta relació que hi ha entre la col·lecció exposada i l'obra que l'ha inspirada. Així doncs, en els successius placards informatius s'hi subratllen "Las Meninas" de Velázquez, donat que hem cregut imprescindible esboçar uns aclariments sobre els personatges i l'entorn que componen l'ambient d'aqueixa pintura, la qual, com a centre generador que és d'aquesta inspiració picassiana, constitueix una referència constant per a l'aprehensió dels diversos estudis, anàlisis i jocs aconseguits per Picasso.

Encara que l'artista de Málaga partís d'una reproducció en blanc i negre de "Las Meninas" de Velázquez, hem vist convenient que era més idoni emparar-se en una reproducció que s'avingués tant com fos possible al seu patró, donat que moltes de les pintures d'aquesta sèrie són estudis de color.

La combinació de textos i fotografies s'ha fet partint, essencialment, de tres conceptes:

- Velázquez, Picasso i "Las Meninas".
- Altres artistas confront de "Las Meninas".
- Picasso interpreta obres d'altres autors.

La combinació a la qual ens hem referit, donat el seu caràcter, ens sembla que és millor presentar-la d'una manera fixa que no pas haver d'anar a raure a unes imatges més fugisseres (ço és allò que s'esdevé en les projeccions de diapositives o pel·lícules), les quals no permeten gaire concentració i minven la capacitat de seleccionar la informació que el visitant desitgi. Tot això, però, no priva que, en d'altres ocasions, es recorri a mitjans de comunicació de tipus visual aplicats a unes activitats molt determinades i específiques, perquè -com a documentació orientativa, permanent i general de tot museu- pensem que, de moment, aquest sistema pot ajudar força al públic en la seva comprensió de les obres i moviments artístics que desfilen davant dels seus ulls.

Un altres dels punts conflictius el plantejà el bilingüisme dels textos, la necessitat del qual és ben palesa. Aleshores se'n formulà un dubte pel què fa a la traducció al català dels noms propis castellans, dubte que hem resolt finalment tot i optant per no canviar-los i respectar així llur excepció original.

Potser encara que d'una manera no exhaustiva, però, si més no, amb el desig que el museu i tot allò que en aquest cas hi ha, interessi a la comunitat on s'insereix, hem fet extensiu -o l'hem pretès fer- aquest tipus d'informació a cadascun dels períodes

de l'evolució artística picassiana, tant els que són representats al fons del museu com els que no hi són, per tal que unes obres com les que són objecte de l'actual estudi puguin ser més abastables i més ben assimilades per les persones que no en són especialistes ni estudioses de l'art.

Confiem, potser temeràriament, que aquest encapçalment sia una petita anella de la cadena que ens cal forjar per tal de donar una nova projecció ciutadana, viva i evolutiva als museus, que fins ara han estat només les deixalles, el reducte d'una cultura classista i rovellada pels entercs i desmodats prejudicis heretats d'un passat que ja no s'amolla a les neccessitats ni exigències del nostre present. Ara, vostès en tenen la paraula.

M.^a Teresa Ocaña

Este estudio nace de la necesidad de establecer una identidad permanente de comunicación con el público y asimismo obtener un diálogo constante de información dentro y fuera del Museo a través de sus piezas gráficas (Impresos, folletos, paneles de información, paneles didácticos, etc.).

Más que de un planteo teórico se ha partido de las necesidades reales del Museo haciendo un análisis crítico de los distintos conjuntos de piezas gráficas a estudiar.

Una colección de obras de muy variado formato, de fuerte pigmentación, de riqueza gráfica sin par y una arquitectura de fuerte carácter fueron los condicionantes más importantes para desarrollar el estudio de un sistema básico de información e identificación actual, es decir, inteligible, útil y despojada de alardes gráficos.

Teniendo en cuenta la carencia parcial y la deficiencia en casi todos los museos españoles de este servicio, se ha estudiado un sistema básico para ser aplicado a recintos de arquitectura de estilo no contemporáneo y en el caso de ser necesario, poder llevar a cabo una readaptación de estos materiales a edificios de nueva planta.

Los elementos que independientemente y entre si componen la imagen son los siguientes:

El cuadrado como soporte.

Se ha elegido una forma geométrica simple para obtener un aislamiento formal con la arquitectura existente y poder distribuir y ordenar la información de forma autónoma.

La figura soporte de toda la información es un cuadrado. La aplicación del mismo es de muy variado carácter, dependerá del uso que requiera cada pieza o conjunto de piezas gráficas. Por ejemplo: para papeles carta se utiliza un cuadrado impreso de 45 mm. sobre papel, en cambio, la identificación exterior del Museo será una placa de chapa pintada y serigrafiada de 1000 mm. y colocada sobre la fachada del edificio.

La información de cada cuadrado podrá ser independiente o podrá formar parte de un conjunto de piezas, ya que en los casos de los paneles didácticos estos estarán formados por la cantidad de paneles cuadrados (500 x 500 mm.) que sean necesarios y agrupados según el lugar, y material gráfico dado.

La trama.

Se ha elaborado una trama básica para disponer los elementos gráficos (imagen y tipografía) de una manera coordinada y coherente con todo el conjunto de piezas gráficas. Esta rige la disposición formal de títulos y textos previa ordenación racional de la información. Ayuda a ordenar conceptos y sobre todo a clasificar claramente la diversidad idiomática. También es una excelente ayuda para ordenar y determinar medidas de fotos, dibujos, planos, signos, etc.

La Firma como marca de identidad.

Se ha elegido la firma autografa de Picasso extraída de una

obra para identificar el Museo ya que es universalmente conocida, otorga idea de autenticidad y su vigencia esta asegurada por tiempo indeterminado por no estar sujeta a la moda tipográfica. La existente carecía de legibilidad y tenía limitado su campo de aplicaciones.

La Tipografía.

Se ha elegido para toda la comunicación visual del Museo Picasso el Alfabeto Helvetica en 4 versiones para posibilitar los distintos matices de lenguaje:

Helvetica

Helvetica Medium

Helvetica Cursiva

Helvetica Medium Cursiva.

Se ha utilizado sin excepción Mayúsculas y minúsculas dado el contenido pasivo de los mensajes y la facilidad de lectura que ofrece.

Textos

Los tamaños están elegidos según su función y adaptación a cada pieza gráfica. Cpo. 6-8-12-18-32 - etc.

El orden en que fue estudiado el carácter discursivo y colocación de los textos fueron los siguientes:

- 1) Estudio del tema de Información
- 2) Ordenación lógica literaria
- 3) Ordenación lógica formal
- 4) Test de visibilidad y comprensión
- 5) Elección del tamaño y diagramación
- 6) Aplicación final

Existen 4 tipos de anchos de columnas de texto de acuerdo a la trama básica 45 mm./95 mm./146 mm./197 mm.

Los textos de publicaciones serán compuestos sin interlinear, marginados a la izquierda, al comenzar y en los puntos y aparte la línea estará desplazada hacia la derecha tanto como su altura. Cpo 12 = 12 puntos.

También se ha diseñado como único signo de dirección una flecha y se utiliza en tres tamaños diferentes según lo requiera su uso.

Color

Para esta 1.^a etapa se ha elegido 3 tonos de gris más el blanco para no encarecer los gastos de aplicación.

Esta prevista una 2.^a fase con la incorporación del color naranja como básico.

Blanco 0%

Gris 5%

Gris 50%

Gris 80%

La aplicación de color a las distintas piezas gráficas está explicado en cada lámina.

Aquest estudi neix de la necessitat d'establir una identitat permanent de comunicació amb el públic i d'obtenir així un diàleg constant d'informació tant a dins com a fora del Museu per mitjà de les seves peces gràfiques (Impressos, fulletes, cartells d'Informació, cartells didàctics, etc).

Més que no pas d'un planteig teòric, s'ha partit de les necessitats reals del Museu tot i fent una anàlisi crítica dels distins conjunts de peces gràfiques a examinar.

Una col·lecció d'obres de format molt variat, de fort pigmentació, d'incomparable riquesa gràfica i una arquitectura de fort caràcter foren els condicionaments més importants per a desenvolupar l'estudi d'un sistema bàsic d'informació i d'identificació actual, és a dir, intel·ligible, útil i despullada d'alardons gràfics.

Tenint en compte la manca parcial i la deficiència d'aquest servei en gairebé tots els museus espanyols, s'ha estudiat un sistema bàsic perquè sigui aplicat a recintes d'arquitectura d'estil no contemporani i, per si fos necessari, poder realitzar una readaptació d'aquests materials a edificis de nova planta.

Els elements que, independentment i entre si, composten la imatge són els següents:

El quadre com a suport

S'ha escollit una forma geomètrica simple a obtenir un aïllament formal amb l'arquitectura existent i poder distribuir i ordenar la informació de manera autònoma.

La figura suport de tota la informació és un quadrat. La seva aplicació pot ser molt variada: dependrà de l'ús que requereixi cada peça o conjunt de peces gràfiques (per exemple: pels papers carta s'empra un quadrat imprès de 45 mm. sobre paper, en canvi, la identificació exterior del Museu serà una placa de planxa pintada i serigrafiada de 1.000 mm., posada a la façana de l'edifici).

La informació de cada quadrat podrà ser independent o podrà formar part d'un conjunt de peces, puix que, pel que fa als cartells didàctics, estaran formats per la quantitat de quadrats de 500 per 500 mm. que calgui i agrupats segons el lloc i el material gràfic donat.

El tramat

S'ha elaborat un tramat bàsic per a distribuir els elements gràfics (imatge i tipografia) d'una manera coordinada o coherent amb tot el conjunt de peces gràfiques.

Donada una prèvia ordenació racional de la informació, aquest tramat regeix la disposició formal de títols i textos.

A més, contribueix a ordenar conceptes i sobretot a classificar clarament la diversitat idiomàtica.

També es un excel·lent ajut de cara a garbellar i determinar mesures de fotografies, dibujos, plànols, signes, etc.

La signatura com a empremta d'identitat

S'ha elegit, extreta d'una obra, la signatura autògrafa de

Picasso per a identificar el Museu donat que és universalment coneguda, atorga idea d'autenticitat i la seva vigència està assegurada per temps indeterminat ja que no està lligada a la moda tipogràfica.

La que ja existia freturava de legibilitat i tenia un camp limitat d'aplicacions.

La tipografia

Per a tota la comunicació visual del Museu Picasso s'ha triat l'Alfabet Helvètica en 4 versions de cara a possibilitar els matisos de llenguatge:

Helvètica

Helvètica Mèdium

Helvètica Cursiva

Helvètica Mèdium Cursiva

S'ha emprat sense cap excepció. Majúscules i minúscules, donat el contingut passiu dels missatges i la facilitat que ofereix la seva lectura.

Textos

Els tamans s'han elegit segons llur funció i adaptació a cada peça gràfica. "Cpo 6-8-12-18-32 - etc".

L'ordre en què s'estudia el caràcter discursiu i la col·locació dels textos fou el següent:

- 1) Estudi del tema d'informació
- 2) Ordenació lògica literària
- 3) Ordenació lògica formal
- 4) Test de visibilitat i comprensió
- 5) Elecció de tamany i diagramació
- 6) Aplicació final

De columnes de textos n'existeixen 4 tipus d'amplària d'acord amb el tramat bàsic: 45 mm./95 mm./146 mm./197 mm.

Els textos de publicacions, al començament, seran composts sense interlinear i marginats a l'esquerra, en canvi, en els punts i apart, la línia es desplaçarà cap a la dreta tant com la seva alçària. "Cpo 12" = 12 punts.

S'ha dissenyat també, com a únic senyal de direcció, una fletxa, que s'utilitza en tres tamans diferents segons ho requereixi l'ús.

Color

Per a la 1.^a etapa, s'han escollit 3 tons de gris més el blanc a fi de no encarir les despeses d'aplicació.

Està prevista una 2.^a fase amb la incorporació del color taronja com a bàsic.

Blanc 0%

Gris 5%

Gris 50%

Gris 80%

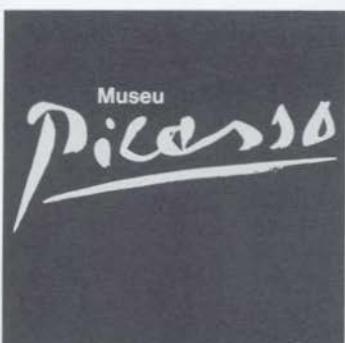
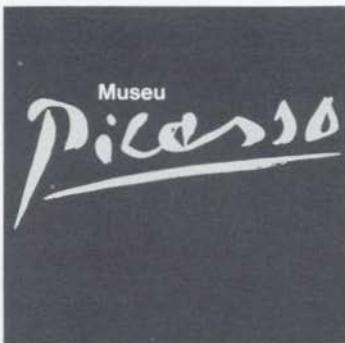
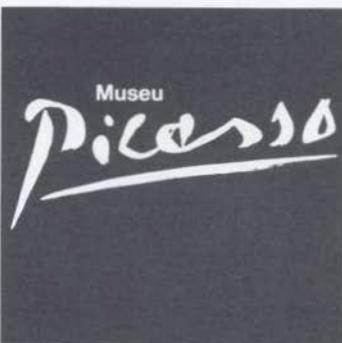
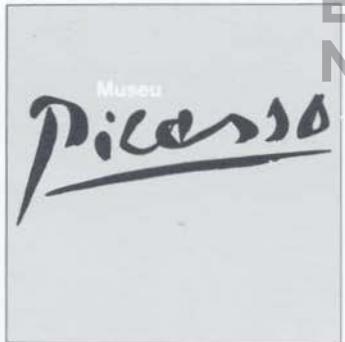
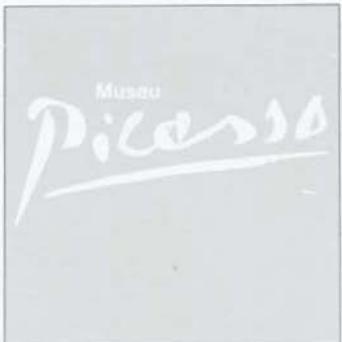
L'aplicació de color a les distintes peces gràfiques està explicada a cada làmina.

Museu Picasso

Museu

Picasso

Color
Color



Tipografía
Tipografía

Tipografía *Tipografía*
Tipografía *Tipografía*
Tipografía *Tipografía*
Tipografía *Tipografía*

EINA
EINA Centre Universitari
de Disseny i Art de Barcelona.
Adscrit a la UAB



Personatges de
Les Mèniques
d'en Valldemossa

Personajes de
Las Meninas
de Velázquez

Felipe IV

Wiederaufbau - Wiederholung 1980

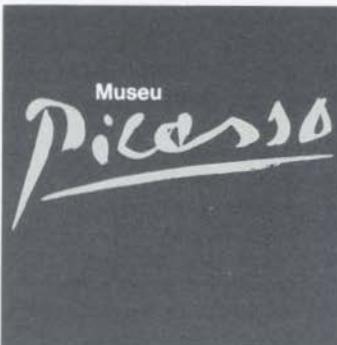
Felipe IV

Wadsworth 1980 -- Macmillan 1981

Accedió al brinco en 1970, nombrándosele al Conde-Castaño de Olivares. En 1973 se convirtió en el presidente de la Caja de Pensiones y de Ahorros y fue el presidente oficial del Ayuntamiento en la Corte. Se renunció esta mandadura por una grave enfermedad. Falleció en Madrid el 27 de febrero de 1983. Trató de recuperar el trastorno de su salud. España le despidió a la fuerza de los lugres más representativos. Fue enterrado en un cementerio judío en Madrid, en un sepulcro que quedó constante conmemorativo.

En su memoria se creó la Fundación que promovió en el Conde-Castaño que se celebra anualmente en Madrid. Incluye premios y distinciones a personalidades, empresas y organizaciones que contribuyan a la paz, el desarrollo, el progreso y el bienestar. Existe igualmente un premio a la mejor trayectoria profesional. La fundación ha organizado numerosas actividades culturales y deportivas, así como de investigación y difusión. Su sede es en Madrid.

La Plata de Herodes (1945), que pone de relieve la figura del rey Herodes, es una de las imágenes más conocidas de Hispano y de sus discípulos. La Caja de Pensiones, renombrada como Caja de Madrid, es una de sus obras más conocidas. Fue la primera entidad bancaria que abrió sus puertas en el País Vasco.



Mariana d'Austria
Reina

Filia d'Alfonso Fernández V. de Meneses, hermano de Felipe IV, eugenesio mulher d'elquenç; / per tant metrada cunha e te que dize que, / que dize que.

A la fin d'ella explica, manteñendo exaltada la prestatividade da reina Juana de Castilla que regia uns anos despois da plena dominación d'elquenç; / Espanha recorre a la independencia e o Príncipe de Portugal e o Rei de Lleón.

La Infanta

Margarita Maria 1881-1883 Margarita Maria 1881-1883

Was die Freiheit für Menschen in Australien bedeutet

За 1998-го года было выявлено 150000 случаев туберкулеза, из которых 100000 были выявлены в первичных поликлиниках.

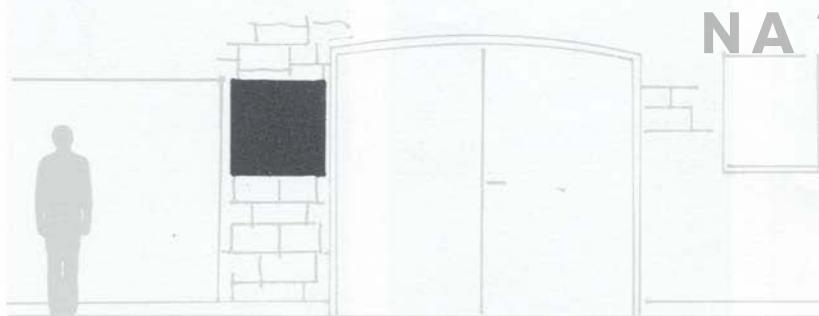
« La Frontière » sera le précédent livreté par la
Comme d'habitude, ce sera très peu prononcé.

mostraron que el *Holm* (Bathurst Castle, 1942) atravesó África sin haber rescatado *Felipe Pragero*, ni el *M.T.* Carlos II ni el *W.M.* Almirante. Un informe británico sugirió que la primera probabilidad es menor. Com o resultado de la investigación se apuntó lo siguiente:

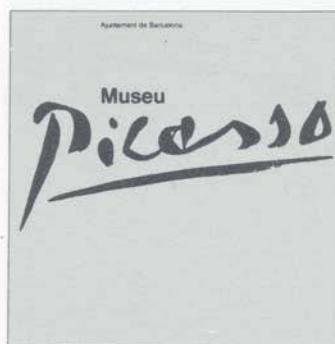
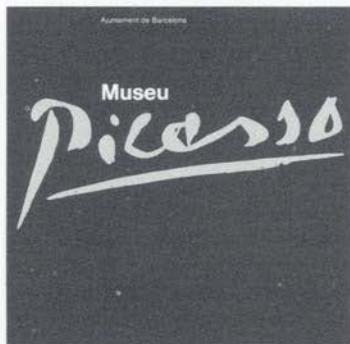
Isabel
de Valasco

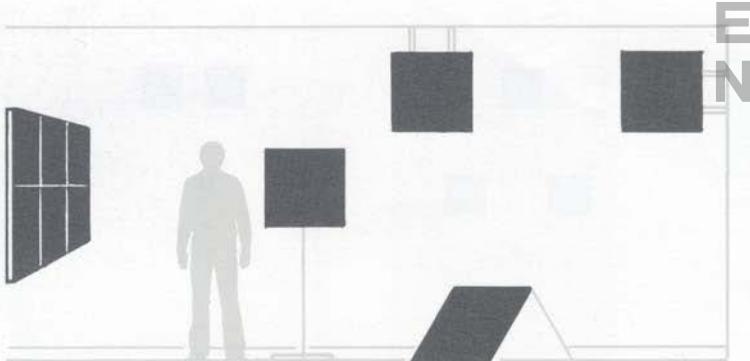
DE VILLENAIS — *Villenais*, nom de la reine Marguerite en 1465. Elle fut la femme du Comte de Clermont, Seigneur de Villenais — l'Espos de Villenais — qui posséda ce hameau dans le temps d'Henri IV. Il fut à ce hameau la première femme maîtresse du Roi. Mme de Villenais.

Identificació Exterior
Identificación Exterior



1000





| | |
|---|--------------------------------|
| Mariana d'Austria Reina | Mariana d'Austria Reina |
| <p>Fía del Emperador Fernando III de Austria. Casó con Felipe IV, segundo rey de España. Falleció en Madrid el 12 de noviembre de 1666.</p> <p>A su muerte se estableció en Madrid la presidencia de la Junta de Gobiernos que regía los destinos del país durante la minoría del rey Carlos II. Los ministros más prominentes de la época fueron el secretario de Estado, el Marqués de Viana, y el secretario de Hacienda, el Conde de Olivares.</p> | |
| La Infanta Margarita María | 1651-1673 |
| <p>Hija del Emperador Fernando III y la Infanta María Ana de Austria. Se casó con el emperador Leopoldo I de Austria. Falleció en Madrid el 12 de noviembre de 1673.</p> <p>“La Familiar” era la princesa heredera de la Corona de España, ya que sus señores gemelos, los príncipes de Asturias, eran menores de edad. Algunas circunstancias explicaron que la coronación de su hermano, Carlos II, se realizó desapareciendo en el futuro de la monarquía.</p> | |
| Isabel de Velasco | + 1659 |
| <p>Ex nobiliaria, nieta de la reina Mariana de Austria y prima de la reina Margarita María. Se casó con el Marqués de Villores, Benavent de Velasco y Iñáez de Velasco, que falleció en 1651. La señora de Velasco, que llevó este título durante la veintena de años, primera mujer de Felipe IV. Murió en el año 1659.</p> | |
| Doña Isabel de Velasco | + 1659 |
| <p>Nobiliaria, nieta de la reina Mariana de Austria y prima de la reina Margarita María. Se casó con el Marqués de Villores, Benavent de Velasco y Iñáez de Velasco, quien falleció en 1651. La señora de Velasco, que llevó este título durante la veintena de años, primera mujer de Felipe IV.</p> | |

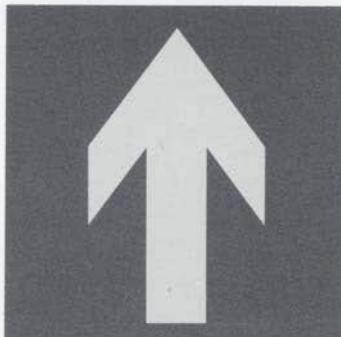
Hores de visita
Horas de visita
Visiting hours
16,30-20,30 Heures de visite

Dilluns
Lunes
Monday
16,30-20,30 Lundi

Festius
Festivos
Holidays
9,30-13,30 Jours fériés



508



Horari d'oficina
Horario de oficina
Office hours
Horaire des bureaux

9.30-13.00

Nomes es permet de fotografiar sense flash ni tripode.
En tot altre cas, cal autorització de l'Oficina tècnica del Museu.

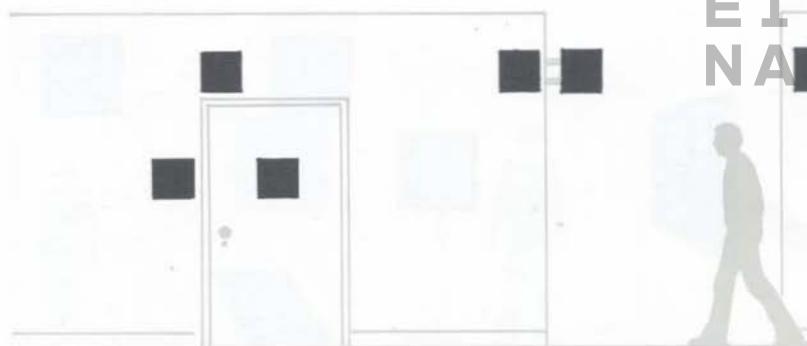
Se permite fotografiar sin flash ni trípode.
Otros casos pedir autorización a la oficina técnica.

Photography not requiring flash or tripod is permitted.
Otherwise permission must be sought.

Il est permis de photographier sans flash ni trépied.
Dans les autres cas s'adresser au bureau technique.

No fumeu, si us plau.
Prohibido fumar.
No smoking.
Interdit de fumer.

Vigilància del Museu per circuit tancat de televisió
Vigilancia del Museo mediante circuito cerrado de televisión
Closed-circuit television is in operation
Surveillance du Musée par circuit fermé de télévision



Informació
Información
Information
Information

Publicacions
Publicaciones
Publications
Publications

← Guarda-roba
Guardarropa
Cloakroom
Vestiaire



210

Circuit tancat de TV
Circuito cerrado de TV
Closed-circuit TV
Circuit ferme de TV

↖ Sortida
Salida
Exit
Sortie

Entrada
Entrada
Entrance
Entrée

WC

→

25



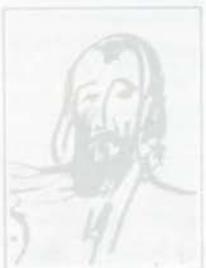
Las Meninas
15.11.57



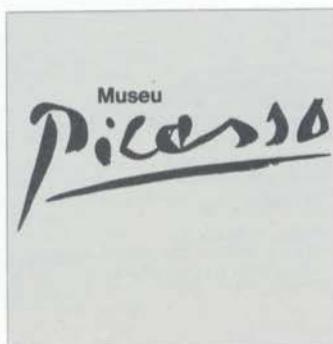
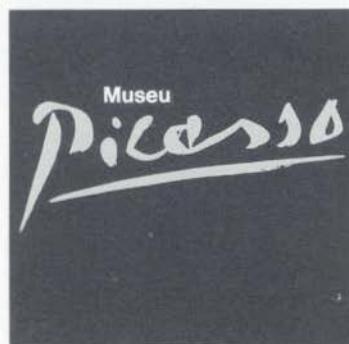
Nº Inv. 70.479

70

Identificació Personal
Identificación Personal



45



Aquesta bibliografia no pretén pas ésser exhaustiva pel que fa als temes tractats a l'exposició, sinó que vol recollir la documentació consultada pel conjunt de persones que han treballat en el projecte, i també la facilitada pel Centre de Documentació UNESCO/ICOM de París.

Sota un criteri pràctic, aquesta bibliografia ha estat classificada segons temàtiques, tot i repetint, quan s'ha creut oportú, els capítols especialitzats d'un llibre ja ressenyats d'autuvi a la bibliografia general.

I) Bibliografia General Bibliografia General

AGAFONOV, Ivan
Le nouveau bâtiment du Musée national d'Art de l'URSS
"Museum", Vol. XIX, N.º 2
París, 1966, p. 137

ALOI, Roberto
Museo-Arquitectura - Técnica
Ulrico Hoepli, Editore
Milán 1961

ARGAN, G. Carlo
Renovation of Museums in Italy
"Museum", Vol. V, N.º 3
París, 1952, p. 156

BRAWNE, Michael
Neue Museen. Planung und Einrichtung
Verlag Gerd Hatje
Stuttgart, 1965

BRAWNE, Michael
Museums
"Architectural Design", Vol. XLIII
London, octubre, 1973, p. 644-657

DOLS, J., FONTBONA, F., GUDIOL, M., MIRALLES, F., TRIADO, J. R., VIROS, X.
El museo de arte. Proyecto de planificación. Sus posibilidades en Barcelona
Joven Cámara de Barcelona
Barcelona, 1972

DUNNING, Frederick W.
"L'Histoire de la terre". Exposition au Musée Géologique, Londres
"Museum", Vol. XXVI, N.º 2
París, 1974, p. 99-109

Interior Design: Exhibition Design 1-2
"Architectural Review", Vol. CLV,
N.º 923-927
London, gener, 1974, p. 39-51 i maig,
1974, p. 275-290

KAPLUM, N. L.
The regional Museum of Poltova: new installations
"Museum", Vol. XIX, N.º 3
París, 1966, p. 192

MARTIN, Kurt
Renovation of Museums in Germany
"Museum", Vol. V, N.º 3
París, 1952, p. 144

Musée et architecture (Politique, Urbanisme, Sociologie, Physiologie, Psychologie, Conservation, Fonctions, Technologie, Esthétique)
"Museum", Vol. XXVI, N.º 3-4
París, 1974

Esta bibliografia no pretende ser exhaustiva sobre los temas tratados en esta exposición, sino recoger la documentación consultada por la serie de personas que han trabajado en el proyecto y la facilitada por el "Centro de Documentación de UNESCO/ICOM" de París.

Siguiendo un criterio práctico, se ha dividido por temas, repitiendo cuando se ha considerado oportuno, los capítulos especializados de un libro ya reseñado en la bibliografía general.

Museums and how to make the most of them

"Design", N.º 278
London, febrero 1972, p. 25-28

Nouveaux musées et aménagements de musées
"Mouseion"
París, gener, 1939

SCHMIDT-DEGENER, F.
Principes généraux de la mise en valeurs des œuvres d'art
"Museographie, architecture et aménagement des Musées", Vol. I
Madrid, 1934

SUBIRANA, Rosa M.
Museología
Encyclopédia Espasa-Calpe, S.A.,
suplemento 1969-1970
Madrid-Barcelona, 1969-1970,
p. 1209-1221

Une exposition d'Art moderne organisée par les étudiants d'une école supérieure technique
"Museum", Vol. V, N.º 2
París, 1952, p. 138

II) Problemática de les tècniques d'exhibició

Problemática de las técnicas de exhibición

BOREGYI, S. F.
Space problems and solutions
"Museum News", Vol. 42, N.º 3
Washington, 1963

CARMEL, James J.
Exhibition techniques. Travelling and temporary
Reinhold
New York, 1962

GAUFFIN, Axel
Materiel d'exposition
"Museographie, architecture et aménagement des musées", Vol. II
Madrid, 1934, p. 312

HAWKES, Jaquette
Técniques d'exposition
"Museum", Vol. V, N.º 2
París, 1952, p. 98

JONES, William K.
Preparing exhibits the use of plexiglas
"History News", Vol. 24, N.º 2
Nashville, febrero 1969

KAELAS, Lili
Hur kan man notverka speglung utställningsmontes
"Svenska musees", N.º 3-4
Stockholm, 1964, p. 21-22

LANGE, Yvonne
Useful exhibit techniques for the small museum
"Lore", Vol. 20, N.º 4
Milwaukee, 1970, p. 139-144

MC CABE, G. I.
Circulating temporary exhibitions
"Museums Journal", Vol. 72, N.º 4
London, març, 1973, p. 157-159

MC LAGAN, Eric
Exposé des différents systèmes de présentation des collections
"Museographie, architecture, et aménagement des Musées", Vol. I
Madrid, 1934, p. 224-248

ODDY, W. A.
An unsuspected danger in display (Chemical reactions to show-case material)
"Museums Journal", Vol. 73, N.º 1
London, juny, 1973, p. 27-28

STOLOW, Nathan
The technical organization of an international art exhibition
"Museum", Vol. XXI, N.º 3
París, 1968, p. 183-210

YOUTZ, M. Philip
Aménagement des musées. Salles d'exposition et locaux accessibles au public
"Museographie, architecture et aménagement des musées", Vol. I
Madrid, 1934, p. 38-61

ZETTEBERG, Hans L.
Profess and circulation in exhibits
"Museums and adult education", Evelyn Adams and Mackay for ICOM
London, 1968, p. 22-24

a) Utilització d'edificis antics com a museus
Utilización de edificios antiguos como museos

Des bâtiments historiques qui deviennent des musées
"Museum", Vol. XXVII, N.º 3
París, 1975, p. 99-127

GILBERT, P.
L'utilisation des bâtiments anciens comme musées (Belgique)
"Museum", Vol. XX, N.º 4
París, 1967, p. 257-262

PARIENI, Roberto
Adaptation des monuments anciens et autres édifices à l'usage des musées
"Museographie, architecture, et aménagement des musées", Vol. I
Madrid, 1934, p. 180-197

b) Il·luminació

Iluminación

BASSOLS, Eveli
La Iluminació del Museu d'Art de Catalunya
"Butlletí dels museus d'Art de Barcelona", Junta de Museus
Barcelona, 1935

BRAWNE, Michael
Lighting
"Neue Museen", Verlag Gerd Hatje
Stuttgart, 1965, p. 170-177

EECKHOUT, P.
L'éclairage naturel et artificiel au muséum Voor Schone Kunsten Gand
"Museum", Vol. V, N.º 1
París, 1952, p. 33

GENARD, J.
L'émission ultraviolette extrême des lampes fluorescentes tubulaires et son incidence sur l'éclairage des musées
"Museum", Vol. V, N.º 1
París, 1952, p. 53-58

INFESTA, J. M.
La iluminación de los museos
"Jano, Arquitectura, Decoración, Humanidad"
Barcelona, gener, 1973

LEMAIGRE-VOREAUX, P.
Éclairage et conservation
"Gazette des Beaux Arts"
Paris, maig-juny, 1971, p. 357-362

Les méthodes d'éclairages des vitrines
"Museum", Vol. IV, N.º 3
París, 1951, p. 205

RUHEMANN, Helmut
Experiences with the artificial lighting on paintings
"Studies in Conservation", Vol. 6,
N.º 2-3
London, agost, 1969, p. 83-85

STEIN, M. Clarence S.
Éclairage naturel et éclairage artificiel
"Museographie, architecture et aménagement des musées", Vol. I
Madrid, 1934, p. 76-155

THOMSON, Garry
A new look at colour rendering, level of illumination and protection from ultra-violet radiation in Museum lighting
"Studies in conservation", Vol. 6, N.º 2-3
London, agost 1961, p. 49-70

VIRTY, Paul
La llum elèctrica als museus
"Gasetta de les arts", Vol. III, N.º 45
Barcelona, 1926

C/. Vitrines

Vitrinas

AGRAWAL, U. S.
Case designs for a museum
"Journal of Indian museums", Vol. 27-28
New Delhi, 1971-1972, p. 27-36

BEDEKAR, V. H.
Reflections on the Dutch museums: unconventional display cases
"Journal of Indian Museums", Vol. 17-20
Bombay, 1961-1964, p. 53-54

- BERGMANN, Eugene**
Adapting a circular exhibit case for temporary exhibits
"Curator", Vol. 16, N.º 4
New York, desembre 1973, p. 315-325
- BERHAUT, M.**
La galerie du 19e siècle du Musée de Bretagne
"Musées et collections publiques" N.º 28
Paris, juliol-setembre, 1961, p. 157-167
- BLOCH, Milton J.**
Improvised exhibit design for the small budget
"Museum News", Vol. 47, N.º 1
Washington, setembre, 1968, p. 21-24
- BLOCH, Milton**
A case of boredom. What can be done with simple cases and a small budget
"Museum News", Vol. 42, N.º 9
Washington, maig, 1969, p. 21-24
- BOWDITCH, George, SWINNEY, Holman**
Preparing your exhibits: methods, materials and bibliography
"History News", Vol. 24, N.º 9
Nashville, octubre 1969
- BOWDITCH, George**
Preparing your exhibits: case arrangements and design
"History News", Vol. 26, N.º 2
Nashville, febrer, 1971
- BOWDITCH, George**
Preparing exhibits: case and prop design
"History News", Vol. 26, N.º 6
Nashville, juny, 1971
- BOWDITCH, George**
Constructing modular furniture for exhibit mock-ups
"History News", Vol. 28, N.º 12
Nashville, desembre, 1973
- BRAWNE, Michael**
Walls, panels, cases and supports
"Neue Museen, Planung und Einrichtung", Verlag Gerd Hatje Stuttgart, 1965, p. 181-191
- BURKE, Frank G.**
Innovation at the archives - the departure of the Freedom Train
"Curator", Vol. 16, N.º 4
New York, desembre, 1973, p. 333-341
- Display and teaching*
"The Western Australian Museum Annual Report"
Perth, 1960-1961, p. 12-18
- DONS, Johanne A.**
Omkring en rund smykkestensmonstre
Showcase for jewelystones
"Museumsnytt", Vol. 1-2
Oslo, 1967, p. 3-4
- DOWING, Glenn R.**
A free-standing exhibit case unit
"Curator", Vol. 4, N.º 3
New York, 1961, p. 231-233
- JEANNERET, André**
Neue Vitrinen für Wechselausstellungen
"Information VMS/AMS", N.º 13
Zurich, desembre, 1974, p. 24-28

- JONES, G. H.**
The design and construction of habitat cases
"Samab", Vol. 8, N.º 7
Cape Town, 1965, p. 225-236
- JONES, William K.**
Preparing exhibits. The use of plexiglas
"History News", Vol. 24, N.º 2
Nashville, febrer, 1969
- JONES, William K.**
The exhibit of documents: preparation, matting and display techniques
"History News", Vol. 29, N.º 6
Nashville, juny, 1969
- MINISSI, M.**
Problemi di esposizione II: Dimensionamento e agibilità delle vetrine dei musei
"Musei e gallerie d'Italia", Vol. 12, N.º 31
Roma, gener-abril, 1967, p. 41-48
- NEAL, Armita**
Gallery and case exhibit design
"Curator", Vol. 6, N.º 1
New York, 1963, p. 77-95
- NEAL, Armita**
Exhibit cases
"Help! for the small museum. A hand book of exhibit ideas and methods" 2.ª ed., Boulder Pruett Press
Boulder, 1969, p. 52-66
- NEAL, Armita**
Gallery and case exhibit design
"History News", Vol. 24, N.º 8
Nashville, agost, 1969
- PADFIELD, T.**
The control of relative humidity and air pollution in show-cases and picture frames
"Studies in Conservation", Vol. 11, N.º 1
London, febrer, 1966, p. 8-30
- RIPTON, Michael J.**
The hinge case: a variable concept in portable case construction
"The museologist", N.º 98
Rochester, març, 1966, p. 18-19
- RIVIERE, Georges and VISSER, Herman**
Muséum showcases
"Museum", Vol. 13, N.º 1
Paris, 1960
- SERRANO, M.**
Projet de vitrine murale
"Bulletin de liaison des musées d'histoire naturelle", N.º 10
Paris, abril, 1972, p. 4-5
- SHAFFER, Sandra C.**
Temporary displays with rear lighting
"Museums Journal", Vol. 74, N.º 1
London, juny, 1974, p. 23-24
- SHAW, G. C.**
Display department. The showcases
"The western Australian Museum Annual"
Perth, 1969-1970, p. 29-31
- STOLOW, N.**
Fundamental case design for humidity sensitive museum collections
"Museum News", Vol. 44, N.º 6
Washington, febrer, 1966, p. 42-52
- SWAUGER, James L.**
Barn door cases solve problems of display in a narrow corridor
"Curator", Vol. 8, N.º 1
New York, 1964, p. 14-18
- VERSTEEG, Harvey**
Fabricating bubble top cases for portable exhibits
"History News", Vol. 29, N.º 10
Nashville, octubre, 1974
- VERSTEEG**
Vitrines a chassis métalliques
"Mouseion"
Paris, març, 1940
- WILLVONSEDER, Kurt**
Zur frage-moderner Museums vitrinen
"Mittelungsblatt der Museen Österreichs", Vol. 9, N.º 5-6
Wien, juny, 1960, p. 95-100
- WITTEBORG, Lothar P.**
A new temporary exhibit system
"Curator", Vol. 4, N.º 2
New York, 1961, p. 175-180
-
- III) Comunicació Comunicación**
- ALAN, D. A. y otros**
Le rôle des musées dans l'éducation
"Museum", Vol. VI-VII
Paris, 1953 y 1954
- ANTONOVA, Irino**
Le Musée Pouschkine des Beaux Arts de Moscou
"Museum", Vol. XVI, N.º 1
Paris, 1963, p. 39
- ASTURIAS, Miguel Angel**
Museos dinámicos
"ABC"
Madrid, 22 desembre, 1968
- BALDELLI, Pio**
Politica culturale e comunicazioni di massa
Nistri-Lischì Pisa, 1968
- BERGER, J.**
Modos de ver
Col. Comunicación Visual,
Ed. Gustavo Gili
Barcelona, 1974
- BERGER, J. y otros**
Le musée d'art en question
"Museum", Vol. XXV, N.º 4
Paris, 1973, p. 257-258
- BOHIGAS TARRAGO, Pere**
L'obra educativa dels museus
"Butlletí dels museus d'art de Barcelona", Vol. I
Barcelona, juny-desembre, 1931, p. 185-186
- CAMERON, Duncan**
The museum as a communication system and implications for museum education
"Curator", Vol. 11, N.º 1
New York, 1968
- CASSOU, Jean**
Le musée d'art moderne
"Museum", Vol. I, N.º 1
Paris, 1948, p. 45

- CASSOU, Jean**
Purposes of temporary exhibitions in a museum of modern art
"Museum", Vol. IV, N.º 1
Paris, 1951, p. 44
- CPART, J.**
Le rôle social des musées
"Mouseion"
Paris, 1930, p. 239
- Contemporary art in the historical collections of museums*
"Museum", Vol. III, N.º 2
Paris, p. 186
- DORFLES, G.**
Símbolo, comunicación y consumo
"Ediciones de bolsillo", N.º 225,
Ed. Lumen
Barcelona, 1972
- ENGRSTRÖM, Kjell**
Les expositions temporaires et itinérantes
"Museum", Vol. XXV, N.º 1-2
Paris, 1973, p. 89-92
- FERNANDEZ CHICARRO, C.**
Misión educativa de los museos
"Boletín de la Dir. General de Archivos y Bibliotecas de España"
Madrid, 1962
- GABUS, Jean**
Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques
"Museum", Vol. XVIII, N.º 1
Paris, 1965, p. 2-97
- GILBERT, P.**
Le musée et l'art d'enseigner
"Museum", Vol. XX, n.º 4
Paris, 1967, p. 291-295
- GOMBRICH, E. H.**
Debe ser atractivo un museo?
"Museum", Vol. XXI, N.º 1
Paris, 1968
- GOMEZ MILLAS, Juan**
Musée et educación permanente
"Museum", Vol. XXV, N.º 3
Paris, 1973, p. 157-164
- GRIFFING, R.**
Un musée d'art dans une île lointaine
"Museum", Vol. IV, N.º 2
Paris, 1951, p. 126
- HUND, W.**
Comunicación y sociedad
Col. Comunicación, Serie B, N.º 21,
Alberto Corazón Editor
Madrid, 1972
- International seminar on the role of museum in education*
"Museum", Vol. VI, N.º 1
Paris, 1953, p. 75
- JELINEK, Jan**
Musée moderne, musée vivant
"Museum", Vol. XVII, N.º 2
Paris, 1975, p. 52-59
- KISCHKEWITZ, H.**
Nouvelle technique d'exposition des objets traditionnels
"Museum", Vol. XXVII, N.º 1
Paris, 1975, p. 3-9

KNYUH, A. T.
L'éducation esthétique au musée national d'art Ukrainien de Kiev
"Museum", Vol. XIX, N.º 3
París, 1966, p. 162-165

KUH, Katherine
L'art expliqué par le méthode visuelle "Muséum", Vol. I, N.º 3
París, 1948, p. 148-220

Le musée en tant que centre culturel et son rôle dans le développement de la Communauté "Muséum", Vol. XVI, N.º 4
París, 1963

Les musées et le monde contemporain "ICOM News", Vol. 23, N.º 1
París, 1970

Le rôle éducatif et culturel des musées. Conclusiones "ICOM News", Vol. 18, N.º 1
París, p. 8

LUBBOCK, Jules
Premiers pas dans la contemplation "Muséum", Vol. XXI, N.º 1
París, 1968, p. 64-66

MC CANN MORLEY, Grace L.
Présentation des expositions éducatives "Muséum", Vol. V, N.º 2
París, 1952, p. 80

MOTSNY, Grete
Les musées et les problèmes de la vie quotidienne "Muséum", Vol. XXV, N.º 1-2
París, 1973, p. 108-112

Musées et éducation "Muséum", Vol. XXI, N.º 1
París, 1968

OSTIGNY, Jean René
Le musée des beaux arts et l'éducation des adultes "Institut Canadien d'éducation des adultes"
Montreal, 9 desembre, 1961, p. 8-23

RIVIERE, Georges Henri
Le musée et l'éducation des adultes
Elsemear (Dinamarca), 1949

RIVIERE, Georges Henri
Le rôle éducatif des musées
Rio de Janeiro, 1958

RIVIERE, Georges Henri
Rôle du musée d'art et du musée de sciences humaines et sociales "Muséum", Vol. XXV, N.º 1-2
París, 1973

SAUSMAREZ, Maurice de
Basic design: the dynamics of visual form
Studio Vista
London, 1964

Seminario Internacional: El rol de los museos en la educación
Brooklyn, 1962

SWAUGER, James L.
The museum as a teacher "Current Anthropology", N.º 1
1969, p. 461-462

THIBAULT-LAULAN, Anne Marie
Imagen y comunicación
Fernando Torres, Editor
Valencia, 1973

VAUCLAIR, Jacques
Réaction d'un groupe d'adolescents à quelques expressions de l'art moderne "Muséum", Vol. XXVI, N.º 2
Paris, 1974, p. 121-124

WILSON, Kenneth M.
A philosophy of museum exhibition "Museum News", Vol. 46, N.º 2
Washington, 1967

IV) Imatge visual.
Técnicas audio-visuales
Imagen visual.
Técnicas audio-visuales

a) General
General

BARNICOAT, J.
Los carteles: su historia y lenguaje
Col. Comunicación visual,
Ed. Gustavo Gili
Barcelona, 1972

CAÑELLAS, Jordi, PEREZ SANCHEZ, J. C., SATUE, Enric i TRIAS, J. M.
Imagen gráfica del B.C.D.
Centro de Diseño Industrial
Barcelona, 1975

CARPENTER, Edmund y MC LUHAN, M.
El aula sin muros
Ediciones de Cultura Popular
Barcelona, 1966

CHEDISTER, Ron
Museum audio visuals or, play it again, Sam
"Museum News", Vol. 50, N.º 6
Washington, febrero, 1972, p. 32-35

Documentation I: Formes: Publications, signalisation, affiches

"Museum", Vol. IV, N.º 4

Paris, 1951, p. 271

GALLO, Nestor Delfor
Técnicas audiovisuales en los museos
Boletín de la Dirección de museos, monumentos, y lugares históricos, N.º 5
La Plata, 1966, p. 107-113

LEVEILLEE, André
Publicité relations avec le public "Muséum", Vol. IV, N.º 4
Paris, 1951, p. 271

LEWIS, Marten
Stop, look and listen. Electronic techniques for interpretation "Proceedings of the 1974 Annual Conference"
Saint John's Canadian Museums Association
Saint John's Newfoundland, 1974, p. 1-14

LIBIN, L.
Two sense worth
"Museum News", Vol. 52, N.º 5
Washington, gener-febrer, 1974, p. 50-52

NORGATE, Martin
Linked tape and slide audiovisual displays
"Museum Association Information Sheet", N.º 17
London, 1973

NORGATE, Martin
Tape and slide scripting
"Museums Journal", Vol. 74, N.º 4
London, març, 1975

OSCHMANN, Martin
Die graphik in der naturwissenschaftlichen Ausstellung
"Neue Museumskunde", Vol. 14, N.º 4
Berlín, 1971

PIRLOT, Constant
Museum und audiovisuelle Methoden
"Neue Museumskunde", Vol. 12, N.º 4
Berlín, 1969, p. 42-45

POPELIER, F.
Bruxelles-Musées royaux des Beaux Arts de Belgique. Une exposition pilote: Bruegel et son monde
"Bulletin des Musées de Belgique", Vol. 10
Bruxelles, 1971, p. 81-84

TOKER, Franklin K. B.
Slide tapes for the art museum
"Museum News", Vol. 47, N.º 1
Washington, setembre, 1968, p. 50-55

VARIOS AUTORES
Análisis de las imágenes
Editorial Tiempo Contemporáneo
Buenos Aires, 1972

VOGELPOEL, E.
Audiovisual devices
"Kalori", N.º 31
Melbourne, agost, 1965, p. 29-34

b) Rotulació
Rotulación

ASHTON, Helen
Labelling techniques
"Kalori", N.º 35
Melbourne, desembre, 1968, p. 88-95

BLOCH, Milton J.
Labels, legends and legibility
"Museum News", Vol. 47, N.º 3
Washington, novembre, 1968, p. 13-17

BRAWNE, Michael
Labels
"Neue Museen", Verlag Gerd Hatje
Stuttgart, 1965, p. 200-201

CHRISTENSEN, Ervin D.
Labels for masterpieces
"Museum News", Vol. 43, N.º 8
Washington, maig, 1965, p. 29-31

CONAWAY, Mary Ellen
Exhibit labeling: another alternative
"Curator", Vol. 15, N.º 2
New York, 1972, p. 161-168

CORDINGLY, David
Methods of lettering for museums
"Museums Association Information Sheet", N.º 15
London, novembre, 1972

DENYER, Eduard F.
Silk-screen printing and museum exhibits
"Curator", Vol. 7, N.º 3
New York, 1964, p. 185-195

EAGAR, Michael
Light typing on dark backgrounds
"Museum Journal", Vol. 61, N.º 3
London, desembre, 1961, p. 180-183

KOTAIAH, B.
Problems of labeling in museums
"Studies in museology", Vol. 4
Baroda, 1968, p. 70-76

LEWIN, Ralph A.
Etiquetage
"Museum", Vol. XXVII, N.º 2
París, 1975, p. 90-91

NEAL, Armita
Legible labels: hand-lettering
"History News", Vol. 26, N.º 7
Nashville, juliol, 1971, p. 142-152

NEUSTUPNY, Jiri
Le rôle éducatif des étiquettes
"Museum", Vol. I, N.º 3
París, 1948, p. 162

NORTH, F. J.
Museum labels
The museums association
London, 1957

ROLFE, W. D., INGHAM, J. K.
A rapid method for producing enlarged exhibit labels
"Museums Journal", Vol. 68, N.º 4
London, març, 1969, p. 162-164

WEINER, George
Why Johnny can't read labels
"Curator", Vol. 6, N.º 2
New York, 1963, p. 143-156

WILLIAMS, Luther A.
Labels: writing, design and preparation
"Curator", Vol. 3, N.º 1
New York, 1969, p. 26-42

WILSON, C. P.
Museum labels
"CMA/AMC Gazette", Vol. 4, N.º 4-5
Ottawa, agost-novembre, 1970 p. 32-37

WILSON, Don H. y MEDINA Dennis
Exhibit labels: a consideration of content
"History News", Vol. 27, N.º 4
Nashville, abril, 1972, p. 81-88

EINA

EINA Centre Universitari
de Disseny i Art de Barcelona.
Adscrit a la UAB



Museu Picasso



Montcada 15-17 Barcelona