

La influencia de las mujeres coleccionistas en la difusión internacional de las obras de Picasso

María Ortiz Tello¹

Recibido: 12 de enero de 2023 / Aceptado: 26 de junio de 2023.

Resumen. El presente artículo se sitúa dentro del marco de los estudios de transferencias culturales y circulación artística, donde los procesos de transmisión de las obras de arte son claves. Se analiza de qué forma se origina la circulación de cinco obras de Picasso a través de su préstamo expositivo, realizado, en este caso, por cinco mujeres coleccionistas (Mary Hoyt Wiborg, Elizabeth Fuller, Mary Lasker, Marie Harriman e Ingeborg Eichmann), demostrando así en qué medida estas intervinieron en la difusión de este conjunto de obras a través de un proceso de exposición sistemática a escala internacional. El estudio se centra en los procesos mediante los cuáles determinadas obras del artista malagueño adquirieron mayor visibilización a través de exposiciones temporales gracias a la acción de estas coleccionistas. Estas actuaron como mediadores que interfirieron tanto en el proceso de divulgación como en el de significación de la propia obra, influyendo, a través de sus propias motivaciones, en su asimilación y recepción posterior.

Palabras clave: exposiciones artísticas; circulación artística; préstamo expositivo; mujeres coleccionistas; Picasso

[en] The Influence of Women Collectors on the International Dissemination of Picasso's Works

Abstract. The present article falls within the framework of studies on cultural transfer and artistic circulation, where processes of transmitting artworks are pivotal. It analyzes how the circulation of five Picasso artworks was powered through their loan for exhibition by five women collectors: Mary Hoyt Wiborg, Elizabeth Fuller, Mary Lasker, Marie Harriman, and Ingeborg Eichmann. The article demonstrates to what extent these collectors were key in the dissemination of this group of works through a process of systematic exhibition on an international scale. The study focuses on the processes by which certain works by the Malaga-born artist gained greater visibility through the temporary exhibitions and thanks to the intervention of these collectors. They acted as mediators that interfered not only in their dissemination but also in their resignification; these collectors influenced, through their own motivations, the assimilation and later reception of these artworks.

Keywords: Art Exhibitions; Artistic Circulation; Exhibition Loan; Women Collectors; Picasso

Sumario: 1. Introducción. 2. Metodología y criterios de selección. 3. Difusión y circulación: cinco mujeres coleccionistas. 3.1. Mary Hoyt Wiborg. 3.2. Elizabeth Fuller. 3.3. Mary Lasker. 3.4. Marie Harriman. 3.5. Ingeborg Eichmann. 4. Conclusiones. 5. Conflicto de intereses. 6. Apoyos. 7. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Ortiz Tello, M. (2023) La influencia de las mujeres coleccionistas en la difusión internacional de las obras de Picasso, en *Anales de Historia del Arte* nº 33, 301-321

¹ Universidad de Málaga
E-mail: mortiztello@uma.es
ORCID: 0000-0001-8082-7064

1. Introducción

El presente artículo analiza cómo la obra de Picasso llegó a alcanzar su actual presencia gracias no solo a su indiscutible calidad, sino también a todo el conjunto de agentes que contribuyeron a su expansión. No fueron solo los marchantes los únicos responsables de su difusión, también los coleccionistas —además, como es consabido, de otros agentes, como los críticos, comisarios, curadores, directores museísticos, etcétera— jugaron un papel esencial en la propagación de su producción artística. Estos no solo compraron obras, sino que, a través de su préstamo expositivo, contribuyeron de manera categórica a la revalorización y prominencia de las piezas que coleccionaron.

Asimismo, es destacable el papel de la mujer en este conjunto de coleccionistas, pues fueron muchas las que colaboraron en el reconocimiento internacional del artista malagueño. En esta ocasión, y debido a las limitaciones formales propias de un artículo científico, se describirá solamente un grupo escogido de cinco mujeres cuya contribución fue significativa a los efectos del discurso del presente texto, tomando como ejemplo de su actividad una de sus obras.

El objetivo de este artículo es mostrar en qué medida estas coleccionistas intercedieron en la circulación de un pequeño conjunto de obras de Picasso a través de su exposición sistemática a nivel global, al colaborar de manera activa en su difusión y, por tanto, visibilización, pues, como afirmaba Béatrice Joyeux-Prunel, “cuanto más circula una obra, más capital simbólico acumula”². Y es que el estudio de los coleccionistas y las exposiciones es de vital importancia para poder comprender en su totalidad el arte de un determinado artista. Bonaventura Bassegoda señalaba:

Estudio, coleccionismo y divulgación mediante exposiciones son aspectos distintos de un mismo proceso que se retroalimenta. Los coleccionistas prestan las obras, con lo que aumenta su aprecio colectivo y su valor en el mercado, mientras que los expertos consolidan y fortalecen el conocimiento del arte³.

Este texto surge, en consecuencia, a partir del análisis de un conjunto heterogéneo de fuentes de distinta índole (catálogos, prensa, bibliografía picassiana, bases museísticas, etcétera), extrayendo de cada una de ellas los datos relativos al objeto de investigación, fundamentándose en los estudios de transferencias culturales propuestos, en primera instancia, por Michel Espagne y Michael Werner⁴, así como en

² Béatrice Joyeux-Prunel, “El efecto Picasso. Cambios de fase en la lógica histórica del arte moderno”, Comunicación presentada en *4º Congreso Internacional: Picasso e Historia*, Museo Picasso Málaga, 9-11 de octubre de 2018.
<https://www.museopicassomalaga.org/iv-congreso-internacional-picasso-e-historia/ponentes/beatrice-joyeux-prunel.php>

³ Bonaventura Bassegoda, “El gusto por los primitivos en España”, en *Teorías y Literatura Artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, editado por Nuria Rodríguez Ortega y Miguel Taín Guzmán (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015), 37.

⁴ Michel Espagne y Michael Werner, “La construction d’une référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire (1750–1914)”, *Annales ESC*, 4 (1987): 969-992.

los análisis realizados por Michael C. Fitzgerald⁵ y Béatrice Joyeux-Prunel⁶ en sus artículos sobre Gauguin y Picasso. Sin embargo, estos estudios son un caso poco usual, pues, por un lado, la bibliografía referente a Picasso suele estar concebida en torno a su vida privada y artística, dedicada a la descripción sistemática de sus obras desde un punto de vista estilístico. Por ello, estas publicaciones son ejemplos paradigmáticos para este análisis, pues los autores analizan la obra del artista desde perspectivas menos tradicionales a través del estudio de sus marchantes y coleccionistas. Por otro lado, *Making Modernism* de Fitzgerald no deja de ser una prospección concentrada en una serie de exposiciones y agentes muy particulares. Pese a tratarse este de un volumen de gran relevancia para el estudio de la circulación artística de Picasso, existe una carencia de fuentes bibliográficas en lo que respecta al artista y a la circulación de su obra a través de exposiciones temporales sustentadas, entre otros, por los préstamos cedidos por sus coleccionistas.

2. Metodología y criterios de selección

La selección de coleccionistas y piezas analizadas en estas páginas no ha sido azarosa. El presente texto se fundamenta en una tesis doctoral previa⁷ que analizó las conexiones y dinámicas circulatorias existentes entre la obra de Picasso, sus marchantes, sus coleccionistas y sus exposiciones, a partir de información fehaciente y cuantificable. Se tomaron como ejemplo un elevado conjunto de obras pictóricas del artista y se investigaron sus datos –coleccionistas, transacciones y exhibiciones, en este caso–, dilucidando el nivel de impacto de estos agentes en la prominencia de las obras estudiadas con el fin de averiguar de qué modo estos actuaron como piezas clave en su difusión a través de sus préstamos expositivos. Los criterios de selección para las obras escogidas fueron exhaustivos, basados en múltiples filtros, partiendo, en un primer estadio, de la relevancia de cada una en la tradición historiográfica picassiana. Tras aplicarlos a las más de quinientas obras inicialmente seleccionadas, el número se redujo a un corpus de trescientas treinta y cinco que cumplieran todos los requisitos.

El siguiente paso consistió en buscar, analizar y completar todos los datos de cada una de las obras, en base a un nutrido conjunto de fuentes heterogéneas, entre las que destacaron los más de 1.500 catálogos expositivos analizados, para indexarlos posteriormente en una base de datos. El procedimiento, por lo tanto, fue recolectar datos cualitativos y darles un carácter cuantitativo. Es la fase de recolección y registro de datos, llamada “datificación”. Este es el pilar de todo el proceso. Todos estos datos fueron indexados en una base de datos robusta, en este caso, ExpoFinder, desarrollada por Antonio Cruces. Esta se encuentra enlazada, a su vez, al sistema PathFinder, una infraestructura tecnológica especializada que permite analizar y visualizar los datos indexados a través del empleo de una serie de consultas⁸.

⁵ Michael C. Fitzgerald, *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century* (Berkeley: University of California Press, 1996).

⁶ Béatrice Joyeux-Prunel, “*Nul n’est prophète en son pays... ” ou la logique avant-gardiste. L’internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914* (Paris: Histoire. Université Paris 1-Panthéon Sorbonne, 2005).

⁷ María Ortiz Tello. “Picasso en el circuito expositivo: coleccionistas, préstamos y circulación artística” (Tesis doctoral. Universidad de Málaga. 2020).

⁸ Antonio Cruces, “IARHis_Lab”, <http://iarthis.iarthislab.eu/>

A partir de la hipótesis inicial, surgió la primera cuestión: ¿quiénes son los coleccionistas prestadores que forman parte de este conjunto de obras? De acuerdo con los datos recolectados, se obtuvo una población de cuatrocientos cinco coleccionistas, recogidos en un grafo que demostraba que, sin embargo, no todos tenían la misma presencia en el ecosistema, sobresaliendo un número de ellos –cuya actividad expositiva a través de préstamos era superior–, en concreto, ciento cinco coleccionistas. En estos, que en sí ya son relevantes por su actividad de préstamo, se focalizó la investigación, analizando con qué intensidad, cómo y desde qué circunstancias contribuyeron a dar visibilidad a las piezas de Picasso.

De igual modo, para afirmar o, por el contrario, negar la hipótesis, el estudio se basó en la consideración del tamaño muestral, realizando el cálculo en función de la estimación de una proporción sobre el total de la población, de manera que dicha proporción fuera significativa cuando se estudiase. El resultado estadístico del procesamiento de los datos estableció en cuarenta y cinco el número de coleccionistas que debían acreditar una actuación relevante con relación al préstamo expositivo para que la hipótesis de partida fuese confirmada. Estos requisitos disponían, en primer lugar, que hubieran realizado un mínimo de tres préstamos. Estos fueron clasificados, a su vez, según el grado de relevancia de la exposición a la que iban destinados de acuerdo con los siguientes criterios: el número de obras del corpus expuestas en ellas –produciéndose significación cuando estas incluyesen cinco o más obras de la selección, atendiendo al análisis estadístico del promedio normalizado de los datos–; la preeminencia de la entidad organizadora, determinada por el número de préstamos recibidos por este conjunto de coleccionistas, dando como resultado –según el análisis estadístico del valor z y la desviación tipificada– que un nivel de seis préstamos –o más– recibidos (en el caso de entidades museísticas, cuatro en el de galerías) era significativo con respecto al resto; y la tipología de la exposición; si esta era individual y, en última instancia, itinerante, se añadía un plus a la relevancia de la misma. Finalmente, el promedio de préstamos realizados por año y en relación con el historial expositivo total de la obra, así como el nivel de circulación geográfica de los préstamos realizados por el coleccionista –a mayor expansión geográfica, mayor difusión y visibilización de la obra a escala global–, también fueron factores tomados en consideración.

El resultado, tras analizarlos individualmente a cada uno de ellos, fue de 67 coleccionistas que sí que contribuyeron de manera significativa a la difusión de las obras a través de su préstamo expositivo. De este modo, la hipótesis quedó confirmada: los coleccionistas contribuyeron de manera categórica a aumentar el valor historiográfico de las obras seleccionadas y, gracias a su continua labor, las difundieron y convirtieron en obras muy destacadas dentro de la producción de Picasso. Las mujeres que conforman el pequeño grupo escogido para este artículo forman parte de esos 67 coleccionistas que demostraron ser claves en la difusión de sus piezas.

3. Difusión y circulación: cinco mujeres coleccionistas

3.1. Mary Hoyt Wiborg

Mary Hoyt Wiborg (1888-1964) fue una autora teatral de origen estadounidense residente en París, desde donde ayudó como enfermera durante las guerras mun-

diales⁹. Hermana de Sara Murphy, retratada por Picasso en 1923 en *Femme assise, les bras croisés* (Z.V.1)¹⁰, era conocida como “Hoytie”. Fue una gran coleccionista de arte, colaborando asimismo en la organización de algunas exposiciones, como *The Goncharova-Larionov Exhibition*, celebrada en The Kingore Gallery, Nueva York, en 1922¹¹.

Entre las obras de su colección se hallaban varios picassos, como *Compotier, bouteille, guitare sur fond vert* (Z.V:228), la pieza que nos ocupa. Esta perteneció a la colección de Hoytie entre, al menos, 1930 y 1939. A comienzos de 1928 fue expuesta por vez primera en la galería Reinhardt, en Nueva York, en la *Loan Exhibition of Paintings from Memling, Holbein and Titian to Renoir and Picasso*, aunque no queda claro bajo qué prestador. Su actual propietaria, la National Gallery de Irlanda, indica en su web que la obra estuvo “in the collection of Miss Mary Hoyt Wiberg or a member of the Wiberg family in 1932”¹². Sin embargo, ya en 1930 formará parte de tres exposiciones en las que el nombre de Hoytie está presente: la primera, *Paintings in Paris from American Collections*, celebrada entre el 19 de enero y el 2 de marzo en el MoMA, en la que fue exhibida con el número 75 bajo el préstamo de “Mary Hoyt Wiborg, NY”; varios meses después, figuró, con el número dos, en *Paintings by Pablo Picasso*¹³, organizada por The Arts Club of Chicago entre el 26 de marzo y el 9 de abril. Así mismo, y sin desplazarse de Chicago, será una de las obras mostradas en la *Modern European Paintings*¹⁴, organizada por The Renaissance Society de la Universidad de Chicago, entre el 1 de julio y el 20 de agosto de 1930.

En 1931 será prestada, bajo el número 26, para la exhibición individual e itinerante *Pablo R. Picasso: An Exhibition of Paintings*, organizada por Demotte Gallery (diciembre, 1931) y el The Art Institute of Chicago (4-16 de enero, 1932), comisariada por Mary en colaboración con Paul Guillaume y Wildenstein and Co. Al año siguiente, viajará a París, a la primera retrospectiva de la obra de Picasso, la *Exposition Picasso 1901-1932*¹⁵, con el número 145. Organizada por las Galeries Georges Petit entre el 16 de junio y el 30 de julio de 1932, y posteriormente trasladada a la Kunsthau Zürich, donde tuvo lugar entre el 11 de septiembre y el 13 de noviembre de ese mismo año, fueron incluidas más doscientas cincuenta obras del artista (no obstante, la obra de Mary solo fue exhibida en la sede de París).

En 1938 Mary la cedería para otras dos muestras: entre el 10 de abril y el 1 de mayo, en la *Picasso and Marin: An Exhibition*¹⁶, organizada por la entonces llamada Phillips Memorial Gallery (actualmente, The Phillips Collection), en Washington D. C., con el número 23, y a finales del año, entre el 7 y el 26 de noviembre, en

⁹ “Mary Hoyt Wiborg, Aided French in War”, *The New York Times*, 28 de marzo de 1964, <https://www.nytimes.com/1964/03/28/archives/mary-hoyt-wiborg-aided-french-in-war.html>

¹⁰ Christian Zervos, periodista y amante de la obra de Picasso, realizó un catálogo de treinta y tres volúmenes que compendia su obra pictórica, asignándole a cada una un número que se correspondía con el volumen y la lámina. Por ejemplo, esta obra le corresponde el volumen cinco y la lámina uno, citándose de este modo.

¹¹ Christian Brinton, *The Goncharova-Larionov Exhibition* (Nueva York: Kingore Gallery, 1922).

¹² National Gallery of Ireland, <https://www.nationalgallery.ie/art-and-artists/highlights-collection/still-life-mandolin-pablo-picasso-1881-1973>

¹³ Michael C. Fitzgerald y Julie May Boddewyn, *Picasso and American Art* (Nueva York: Whitney Museum of American Art, 2006), 336.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Charles Vrancken, *Exposition Picasso, 1901-1932* (París: Galeries Georges Petit, 1932).

¹⁶ Magdalena Dabrowsky, *Stieglitz and His Artists: Matisse to O’Keeffe: The Alfred Stieglitz Collection in the Metropolitan Museum of Art* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2011), 343.

*Picasso: Twenty-one Paintings, 1908-1934*¹⁷, celebrada por Valentine Gallery (Nueva York).

En 1939 la obra viajaba para ser exhibida en Boston bajo la propiedad de un coleccionista anónimo, probablemente Elizabeth Paine Metcalf, su siguiente propietaria, conocida como Mrs. Thomas N. Metcalf. Con esta última, la obra permaneció sin circular durante cincuenta años.

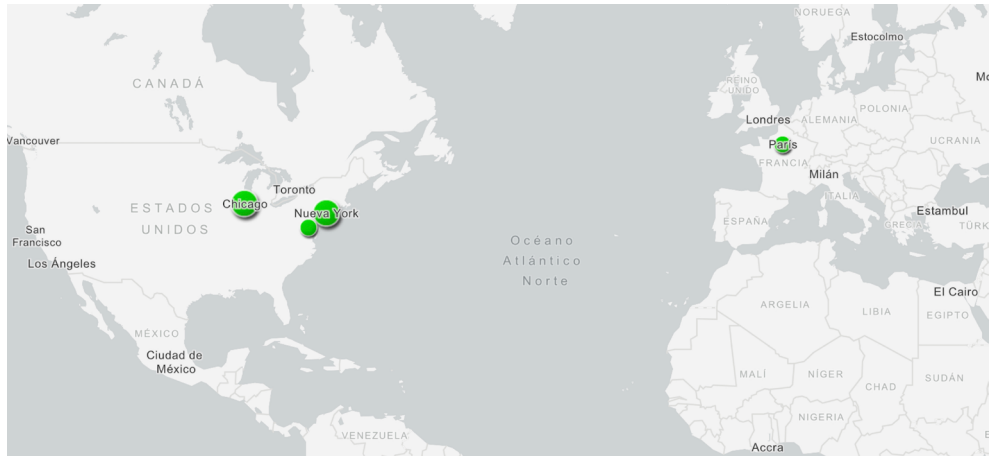


Figura 1. Circulación expositiva de *Compotier, bouteille, guitare sur fond vert* bajo el préstamo de Mary Hoyt Wiborg. Estudio sobre mapa elaborado por la autora. ArcGIS (desarrollado por ESRI).

3.2. Elizabeth Fuller

Elizabeth Fuller (1893-1980), conocida por el sobrenombre marital, Mrs. Gilbert W. Chapman, fue una mecenas de arte cuya colección comenzó junto a su primer esposo, Charles Barnett Goodspeed, con quien reunió una gran selección, llegando a ser una mujer afamada en Chicago, ciudad en la que vivían, donde se la conocía como Bobsie o Bobsy Goodspeed¹⁸. En un viaje a Chicago realizado por Gertrude Stein y Alice Toklas, esta última escribió una carta a su amigo Carl Van Vechten, fechada a 27 de noviembre de 1934, al que le decía: “A hasty line – Gertrude is beautifully rested. Bobsie Goodspeed has been so very kind – considerate and sweet. The first lecture at the Arts Club went off very well [...]”¹⁹. Y es que Bobsie era una figura social en el Chicago de los años treinta, amiga de artistas y demás agentes del arte, anfitriona de innumerables fiestas. Son conocidas sus películas, denominadas *Chapman Films*, custodiadas por el MoMA²⁰, rodadas entre 1934 y 1943 a lo largo

¹⁷ Fitzgerald y Boddewyn *Picasso and American*, 347.

¹⁸ “Tesori dall’archivio del MoMA di New York. I Chapman Films”, *Artribune*, 5 de septiembre de 2020, <https://www.artribune.com/television/2020/09/video-chapman-films-moma-new-york/>

¹⁹ Gertrude Stein y Carl Van Vechten, *The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten, 1913-1946* (Columbia: Columbia University Press, 2013), 347.

²⁰ En un tuit publicado el 4 de septiembre de 2020, el MoMA compartía un pequeño fragmento de las grabaciones de Bobsie. <https://twitter.com/museummodernart/status/1301643228488388609>

de Europa y América, en las que Bobsie capturaba escenas cotidianas de las vidas de múltiples artistas y coleccionistas con los que se relacionaba, entre ellos, Picasso y Stein²¹. Sin embargo, como consecuencia del fallecimiento de su marido y a raíz de su nuevo matrimonio, en octubre de 1950, con el acaudalado empresario Gilbert Whipple Chapman, con el que Bobsie se mudó a Nueva York, la situación cambió, pasando de ser Bobsie Goodspeed a ser Mrs. Gilbert W. Chapman, sin mayor reconocimiento. Geoffrey Johnson escribía:

The public person known as Bobsy Goodspeed did not fare so well. With her re-marriage and move east, that vivid Chicago personality began to evaporate, slowly displaced by the nebulous Mrs. Gilbert W. Chapman [...]. On December 16, 1979, Gilbert Chapman died in his Manhattan home; his wife, Elizabeth, followed nine months later. She was 87. The New York Times acknowledged her death only perfunctorily; locally, the Tribune noted the passing of the onetime Chicago arts patron Elizabeth Chapman. Her first husband, Charles B. Goodspeed, warranted a brief mention, but there's not the slightest allusion to anyone named Bobsy²².

Por este motivo, llamaremos a esta brillante coleccionista por su nombre real, Elizabeth Fuller, o, en su defecto, su apodo, Bobsie, y no por su apelativo conyugal. De entre todas las obras que conformaban su colección se encontraba el collage *Dé, paquet de cigarettes, carte de visite* (Z.IIb:490), comprada por Bobsie a comienzos de la década de los treinta y, tras su fallecimiento, legada a la Yale University (1981), a la colección Gertrude Stein y Alice B. Toklas, regresando, así, a la colección de su primera propietaria.

En qué año Bobsie adquirió la obra no queda claro. En las alusiones mínimas que puedan hallarse en la bibliografía relativa a la pieza, Bobsie o Stein siempre indican que, para el año 1939, la obra era del matrimonio²³. Esto se debe, principalmente, a que en ese año era expuesta en la *Picasso: Forty Years of His Art*²⁴ bajo el préstamo de Elizabeth (“lent by Mrs. Charles B. Goodspeed”) con el número 116. Organizada por el MoMA y el The Art Institute of Chicago, fue la primera exposición individual de Picasso en el MoMA y la mayor hasta la fecha en cuanto al volumen de obras expuestas en Estados Unidos, superando así a la celebrada en 1934 en el Wadsworth Atheneum (Hartford), primera retrospectiva de Picasso en el país, en la que fueron incluidas más de setenta obras del artista²⁵. En esta exposición, que itineró por más de veinte instituciones repartidas por toda la geografía estadounidense²⁶ entre el 15 de noviembre de 1939 y el 30 de abril de 1943, fueron expuestas 360 obras del artista. Durante muchos años, desde 1931, Alfred H. Barr había intentado que esta exposición cobrase forma y, por fin, al final de la década, fue posible tamaña empresa, gracias a la colaboración de multitud de coleccionistas, galerías e instituciones

²¹ Ashley Swinnerton, “Chapman Films. 1934-43”, *Museum of Modern Art*, <https://www.moma.org/magazine/articles/408>

²² Geoffrey Johnson, “Portrait of a Lady”, *Chicago Magazine*, 23 de octubre de 2008, <https://www.chicagogag.com/chicago-magazine/october-2008/portrait-of-a-lady/>

²³ Susan Greenberg Fisher, *Picasso and the Allure of Language* (New Haven: Yale University Press, 2009), 70-72.

²⁴ Alfred H. Barr, *Picasso: Forty Years of His Art* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1939), 85.

²⁵ James Thrall Soby, *Pablo Picasso* (Hartford: Wadsworth Atheneum, 1934).

²⁶ *Repensar Guernica*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, <https://guernica.museoreinasofia.es/>

culturales. Esta exposición marcó un hito, se convirtió en una de las muestras más importantes de Picasso y encumbró a su organizador, Alfred H. Barr (si bien este no fue su único comisario, pues fue un trabajo realizado en colaboración con Daniel Catton Rich, director del Art Institute). No obstante, cinco años antes (12 de enero-2 de febrero, 1934), mientras que Stein y Toklas viajaban a Chicago, una obra titulada *Paper colle* era exhibida en la Renaissance Society de Chicago bajo el préstamo de “Mr. y Mrs. Charles B. Goodspeed”, en la exposición *Abstract Art by Four Twentieth-Century Artists [...]*²⁷. Enrique Mallén, en su Online Picasso Project²⁸, asevera que se trata de la pieza que nos ocupa. Los datos son coincidentes, pero, a falta de catálogo o fotografías de la exposición (o de alguna otra información fiable), es difícil asegurarlo. De este modo, lo que sí es certero es que para 1939 el matrimonio conservaba en su colección el collage y que lo prestó para su gira estadounidense.

Entre 1948 y 1958, la obra volverá a desplazarse, gracias al préstamo de Bobsie, en varias ocasiones: en *Collage*²⁹, organizada por el MoMA y celebrada entre el 22³⁰ de septiembre y el 5 de diciembre, comisariada por Margaret Miller, se exhibieron más de cien obras de treinta artistas, algunas de ellas de Picasso, uno de los padres de la técnica a la que estaba dedicada la muestra. En 1957 la obra será incluida en *Picasso, 75th Anniversary*³¹, la monográfica por definición de estos años, celebrada en el MoMA (22 de mayo-8 de septiembre) y en The Art Institute of Chicago (29 de octubre-8 de diciembre) y comisariada por Alfred H. Barr, con la colaboración de William S. Lieberman. Más de 200 obras fueron expuestas en esta exposición homenaje a la figura de Picasso con motivo del setenta y cinco cumpleaños del artista, trasladándose en 1958 (8 de enero-23 de febrero) al Philadelphia Museum of Art, para ser mostrada en *Picasso: A Loan Exhibition of His Paintings, Drawings [...]*³², organizada por el Philadelphia Museum of Art y basada en la anterior; allí se presentó con el número 74. Volverá a ser mostrada al año siguiente nuevamente en el MoMA, en *The Art of Assemblage*³³, celebrada entre el 4 de octubre y el 12 de noviembre; fue trasladada posteriormente al Dallas Museum of Contemporary Arts (9 de enero-11 de febrero, 1962) y al San Francisco Museum of Art (5 de marzo-15 de abril, 1962), donde fue mostrada con el número 167.

Seis años más tarde Dallas volverá a contar con ella, cuando viaje a Fort Worth como parte de *Picasso: Two Concurrent Retrospectives Exhibitions*³⁴, organizada por el Dallas Museum of Fine Arts (actualmente, Dallas Museum of Art) en colaboración con el Fort Worth Art Center Museum (esta exposición fue celebrada en ambas sedes simultáneamente, mostrándose la obra de Bobsie en esta última, con el número 169), entre el 8 de febrero y el 26 de marzo de 1967. A mediados de ese mismo año, será de nuevo exhibida, con el número 245, en *Picasso. Sculpture, Ceramics, Graphic*

²⁷ *The Renaissance Society*, <https://renaissancesociety.org/publishing/528/abstract-art-by-four-twentieth-century-painters-works-in-exhibition/>

²⁸ Enrique Mallén. “Online Picasso Project”, <https://picasso.shsu.edu/>

²⁹ Margaret Miller, *Collage* (Nueva York: MoMA, 1948).

³⁰ Aunque en la web del MoMA aparezca el 21 de septiembre como fecha inaugural, en el *press release* elaborado para la prensa se indica que tuvo lugar el día 22.

³¹ Alfred H. Barr, *Picasso, 75th Anniversary* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1957).

³² Henry Clifford, *Picasso: A Loan Exhibition of His Paintings, Drawings, Sculpture, Ceramics, Prints, and Illustrated Books* (Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 1958).

³³ William C. Seitz, *The Art of Assemblage* (Nueva York: Modern Museum of Art, 1962).

³⁴ Douglas Cooper, *Picasso: Two Concurrent Retrospective Exhibitions* (Dallas: Dallas Museum of Fine Arts, 1967).

*Works*³⁵, organizada por la Tate Gallery (9 de junio-13 de agosto) en colaboración con el MoMA (11 de octubre-1 de enero de 1968), comisariada por Roland Penrose. En esta ocasión, fueron mostradas 265 obras, la mayor parte esculturas. Tan solo un mes después tuvo lugar la exhibición *Picasso in Chicago: Paintings, Drawings and Prints from Chicago Collections*³⁶, organizada por el The Art Institute of Chicago entre el 3 de febrero y el 31 de marzo de 1968, en la que la pieza fue exhibida con el número 75.

Finalmente, el collage viajó por Estados Unidos y Canadá con la exposición organizada por el MoMA Syndicate (asociación formada por cinco miembros con el objetivo de comprar el máximo de obras posibles de la colección Stein, propiedad de Alice B. Toklas, en 1968) *Four Americans in Paris: The Collection of Gertrude Stein and Her Family*³⁷ instalada en el MoMA (19 de diciembre, 1970-1 de marzo, 1971), en el Baltimore Museum of Art (4 de abril-13 de junio, 1971), en la National Gallery of Canadá (25 de junio-15 de agosto, 1971) y San Francisco Museum of Art (9 de septiembre-31 de octubre, 1971). En esta exposición, organizada por Margaret Potter, se mostraron más de doscientas obras de veintitrés artistas, más de sesenta de Picasso. Este será el último préstamo que haga Bobsie de la obra antes de su muerte.

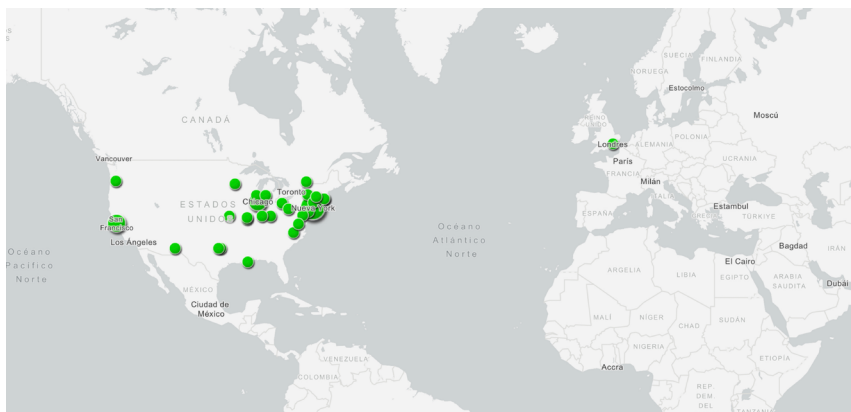


Figura 2. Circulación expositiva de *Dé, paquet de cigarettes, carte de visite* bajo el préstamo de Elizabeth Fuller. Estudio sobre mapa elaborado por la autora. ArcGIS (desarrollado por ESRI).

3.3. Mary Lasker

Mary Woodard Reinhardt (1900-1994), conocida como Mary Lasker³⁸, fue la tercera esposa de Albert Davis Lasker (1880-1952), publicista y empresario de enorme

³⁵ Roland Penrose, *Picasso. Sculpture, Ceramics, Graphic Works* (Londres: The Arts Council of Great Britain, 1967).

³⁶ James Speyer y Dennis Adrian, *Picasso in Chicago: Paintings, Drawings and Prints from Chicago Collections* (Chicago: The Art Institute, 1968).

³⁷ Margaret Potter et al., *Four Americans in Paris: The Collection of Gertrude Stein and Her Family* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1970).

³⁸ No debe ser confundida con su hijastra, Mary Block, cuyo nombre real era Mary Lasker, una de las grandes coleccionistas, junto a su esposo, Leigh Bloom Block, de Chicago.

relevancia en la vida pública estadounidense. Aunque Albert tenía gustos artísticos propios, fue Mary quien introdujo a su marido en el coleccionismo de arte, pues había estudiado Historia del Arte en Harvard³⁹ (en su matrimonio anterior, con Paul Reinhardt, había abierto una galería de arte, viajando habitualmente desde la década de los veinte a Europa para buscar nuevos estilos y obras, donde descubrió directamente la obra de Picasso, entre otros, aunque al artista no lo conoció personalmente hasta 1950)⁴⁰ y lo animó a visitar a menudo la Paul Rosenberg & Co., galería de Paul Rosenberg, situada en Nueva York. No obstante, Albert D. Lasker tardó mucho tiempo en acostumbrarse al tipo de arte que Picasso y otros crearon durante la primera década del siglo xx. En el libro *Albert D. Lasker; The man who sold America*, se especifica lo siguiente de la obra que, precisamente, nos atañe:

Mary continued to buy paintings as well, supplementing Lasker's collection with her own more eclectic tastes. On one occasion, their aesthetics lashed: Mary bought a Picasso, "Still-Life with Fishes", a Cubist work depicting three dead fish on a table – to which Lasker took a violent dislike. The painting wound up being hung in an out-of-the-way corridor in the upper reaches of Beekman Place, with a sign prepared by Albert affixed to the back: *This picture belongs to Mary Lasker and is not to be thought of as part of the Albert Lasker collection*. Albert occasionally would make his way up to the sixth-floor hallway, study the work closely, grunt with disapproval, and then turn it over to make sure that his disclaimer was still attached⁴¹.

Poissons, bouteille et verre sur une table (Z.IV:448), un óleo pintado por Picasso en 1922 entre Dinard y París, perteneció a la colección de Mary desde al menos 1948, cuando que la obra fue mostrada bajo su préstamo en *The School of Paris*⁴², organizada por la Society of the Four Arts, situada en Palm Beach, en enero de ese año. Previamente, la pieza había pertenecido a Gottfried Friedrich Reber (1880-1959), industrial y coleccionista de arte de origen alemán, que la había prestado en una ocasión, en 1932, en la gran exposición monográfica dedicada al artista en la galería Georges Petit, en París (viajando posteriormente a la Kunsthaus de Zúrich). Pese a la importancia de dicha muestra dentro del ecosistema expositivo picassiano, es gracias al auspicio de Mary cuando esta comienza a adquirir mayor reconocimiento a través de su difusión expositiva.

Así, en 1953, dos años después del fallecimiento de Albert, la obra fue incluida en dos exhibiciones: en la *Contemporary Spanish Painting*⁴³, organizada por Schaeffer Galleries, Nueva York, entre el 20 de enero y el 7 de febrero (con el número 135), y en el Dallas Museum of Fine Arts, que organizó *Paintings from*

³⁹ Marcus Stanley y Alfred M. Frankfurter, *Paintings from the Collection of Mrs. Albert D. Lasker* (Dallas: Dallas Museum of Fine Arts, 1953), 3.

⁴⁰ Columbia University Libraries. Oral History Research Office, http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/nyu/laskerm/index_names.html

⁴¹ Jeffrey L. Cruikshank y Arthur W. Schultz, *The Man who Sold America* (Boston: Harvard Business Review Press, 2010), 358.

⁴² Daniel-Henry Kahnweiler, *Pablo Picasso Exhibition. Retrospective 1899-1963* (Tokio: National Museum of Modern Art, 1964).

⁴³ Fitzgerald y Boddewyn, *Picasso and American*, 370.

*the Collection of Mrs. Albert D. Lasker*⁴⁴, dedicada por entero a la colección de Mary: celebrada entre los días 6 y 29 de marzo de 1953, en ella fueron reunidas 79 obras de diversos artistas modernos, como Matisse, Modigliani, Monet, Manet, Laurencin... y Picasso, del que se incluyeron seis obras, entre ellas *Still Life with Fishes*, con el número 52.

Al año siguiente, entre el 17 de marzo y el 4 de abril, Mary prestaría la obra para una exposición organizada en el California Palace of the Legion of Honor⁴⁵, viajando posteriormente a Nueva York para ser incluida en *Loan Exhibition of Paintings by Picasso*⁴⁶, organizada por Paul Rosenberg & Co. entre el 17 de enero y el 12 de febrero (1955), presentándose un conjunto muy reducido de piezas (quince). Por la galería de Rosenberg ya había pasado años atrás la obra, pues había sido su dueño el encargado de vendérsela a Reber y, posteriormente, a Mary. Pocos meses después, durante el verano, cruzaría el charco hacia París, donde sería expuesta, con el número 58, en *Picasso. Peintures 1900-1955*⁴⁷, organizada en el Musée des Arts Décoratifs, comisariada por Maurice Jardot, entre el 6 de junio y el 15 de octubre de 1955. En ella coincidieron más de 127 obras del artista, motivo por el que, dentro de la historiografía picassiana, es considerada una de las exposiciones retrospectivas más importantes del siglo pasado.

Tras esta incursión, hubieron de pasar varios años para verla de nuevo exhibida. La espera mereció la pena, pues durante la década de los sesenta fue mostrada en cuatro ocasiones, todas ellas de enorme relevancia: *Picasso: An American Tribute*⁴⁸, exposición monográfica (25 de abril-12 de mayo, 1962), organizada y celebrada en nueve galerías neoyorquinas de manera simultánea, actuando cada una de ellas a modo de representante de una etapa concreta de la carrera artística de Picasso, siendo la obra de Lasker mostrada en la Paul Rosenberg & Co. (encargada de los años veinte), con el número 33. Al año siguiente viajaría a Japón, donde se exhibió, con el número 35, en *Pablo Picasso Exhibition. Retrospective 1899-1963*⁴⁹, organizada por el National Museum of Modern Art de Tokio (23 de mayo-5 de julio, 1964) en colaboración con el National Museum of Modern Art de Kioto (10 de julio-2 de agosto, 1964) y el Aichi Prefectural Art Museum, Nagoya (7-18 de agosto, 1964). Dos años después, entre el 20 de noviembre de 1966 y el 28 de febrero de 1967 sería incluida en la famosa exposición *Hommage à Pablo Picasso. Rétrospective 1895-1965*⁵⁰, celebrada de manera simultánea en dos sedes, el Grand Palais y el Petit Palais de París, entre el 20 de noviembre de 1966 y el 28 de febrero de 1967, y comisariada por Jean Leymarie. En esta exposición fueron reunidas 429 obras de Picasso, incluyendo pinturas, dibujos, grabados, cerámicas... La que nos compete se presentó con el número 126. Finalmente, varios meses después la obra viajaría a Ámsterdam, para ser incluida en la retrospectiva organizada por el Stedelijk Museum, *Picasso. Retrospective*⁵¹, celebrada entre el 4 de marzo y el 30 de abril de 1967.

⁴⁴ Stanley y Frankfurter, *Sold*, 3.

⁴⁵ Kahnweiler, *Retrospective*.

⁴⁶ Paul Rosenberg, *Loan Exhibition of Paintings by Picasso* (Nueva York: Paul Rosenberg and Co., 1955).

⁴⁷ Maurice Jardot, *Picasso. Peintures 1900-1955* (París: Musée des Arts Décoratifs, 1955).

⁴⁸ John Richardson, *Picasso: An American Tribute* (Nueva York: Chanticleer Press, Inc., 1962).

⁴⁹ Kahnweiler, *Retrospective*.

⁵⁰ Jean Leymarie, *Hommage à Pablo Picasso. Rétrospective 1895-1965* (París: Réunion des Musées Nationaux, 1960).

⁵¹ Paul Éluard, *Picasso. Retrospective* (Ámsterdam: Stedelijk Museum, 1967).

A partir de este momento, se le pierde la pista a la obra. Según Online Picasso Project, esta sigue en posesión de la familia Lasker, dentro de la colección Lasker. Sin embargo, y pese al ritmo expositivo que llegó a adquirir, no han sido hallados nuevos datos expositivos relacionados con ella.

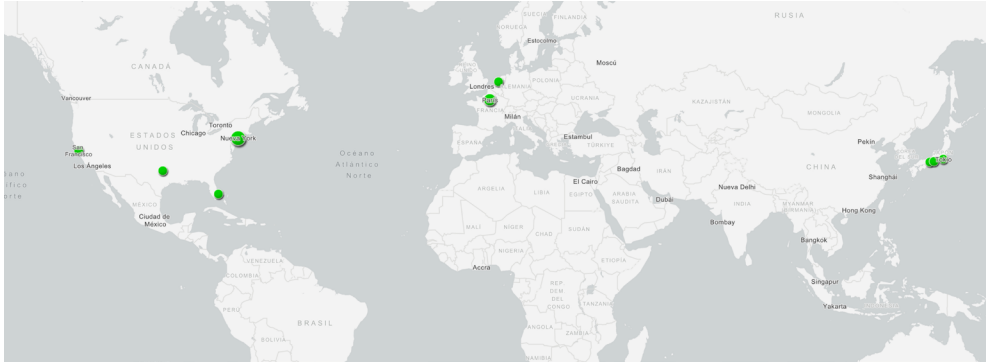


Figura 3. Circulación expositiva de *Poissons, bouteille et verre sur une table* bajo el préstamo de Mary Lasker. Estudio sobre mapa elaborado por la autora. ArcGIS (desarrollado por ESRI).

3.4. Marie Harriman

Marie Norton Whitney (1903-1970), conocida como Marie Harriman, fue una coleccionista de arte, galerista y filántropa. Contrajo matrimonio, en segundas nupcias, con William Averell Harriman, una de las fortunas neoyorquinas y gobernador de Nueva York entre 1954 y 1958, que fue sucedido por Nelson Rockefeller, otro gran coleccionista. Marie fue, por lo tanto, primera dama del estado durante cuatro años. Tras su matrimonio con Harriman, en 1930, ambos desarrollaron un interés por el coleccionismo de arte, que fue concentrándose hacia el arte moderno, abriendo Marie una galería de arte ese mismo año (espacio que continuó hasta junio de 1942)⁵². Amiga del artista Walter Kuhn y del marchante parisino Paul Guillaume, Marie se propuso, a través de su galería, ser un escaparate para el arte moderno, colaborando con numerosas instituciones, adquiriendo obras de artistas consagrados, pero también emergentes, y ayudando de este modo a difundir el arte moderno.

En su colección había obras de Kuhn, Cézanne, Derain, Chardin, Courbet, Gauguin, Matisse, Degas, Chirico y Picasso, entre muchos otros. Sin embargo, debemos distinguir entre dos tipos de obras: por un lado, las pertenecientes a la galería y, por otro, las de su colección privada. A estas últimas perteneció *La femme à l'éventail* (Z.I:308), adquirida por el matrimonio Harriman en 1931 a través de Paul Rosenberg. Permaneció en su colección hasta 1972, cuando William la donó a la National Gallery of Art, dos años después de la muerte de su esposa.

⁵² Nancy H. Yeide, "The Marie Harriman Gallery (1930-1942)", *Archives of American Art Journal* 39, n.º ½ (1999): 3.

Esta pieza, que permaneció con los Harriman durante cuarenta y un años, perteneció en origen a la colección de Gertrude Stein, quien la vendió al matrimonio Harriman a través de Rosenberg en junio de 1931. Justo un año después, en junio de 1932, esta ya fue prestada para la mencionada *Exposition Picasso 1901-1932*⁵³, donde se exhibió con el número 36 bajo el préstamo de la “Collection Marie Harriman, NY”. Al año siguiente, la obra fue incluida en otras dos exposiciones: en la organizada por la propia Marie Harriman Gallery, entre el 21 de febrero y el 15 de marzo de 1933, bajo el título *French Paintings*⁵⁴, donde fue mostrada con el número tres, bajo un préstamo privado; y, pocos meses después, en *A Century of Progress: Exhibition of Paintings and Sculpture, lent from the American Collections*⁵⁵ (con el número 408, bajo la consigna “Marie Harriman Gallery, NY”, pese a que dicha concesión fue a título particular). Se trató de la exposición más importante celebrada en ese 1933 en Chicago, organizada por el The Art Institute of Art, dirigida por Chauncey McCormick (anterior propietario de *La femme*), como resultado de la celebración del centenario de la ciudad y del coleccionismo chicagüense. Como explica Robert B. Harshe, director del Art Institute y curador del Departamento de Pintura y Escultura: “The theme of the 1933 Exposition, ‘A Century of Progress’, has been broadly interpreted to mean, not only art of the last century, but a hundred years’ progress in American collecting”⁵⁶.

Entre 1934 y 1938, *La femme* estuvo presente en cuatro muestras celebradas en diversos puntos de la geografía estadounidense: en la ya comentada retrospectiva *Pablo Picasso*⁵⁷, organizada por el Wadsworth Atheneum, con el número 17, distinguiéndose en el catálogo de la misma como parte de la “Collection Mr. And Mrs. William Averell Harriman, NY”; también durante la segunda mitad del año en *Loan to display with Permanent Collection*⁵⁸, organizada por el Saint Louis Art Museum; entre el 2 y el 26 de noviembre de 1936 pudo ser contemplada en Nueva York, en la *Picasso, Blue and Rose Periods, 1901-1906. Loan Exhibition*⁵⁹, organizada por la histórica casa Seligmann & Co., exhibida con el número 21, prestada por “Mr. And Mrs. William Averell Harriman”; finalmente, en 1938, viajará a Washington para ser exhibida en la Phillips Memorial Gallery, como parte de la *Picasso and Marin: An Exhibition*⁶⁰, donde aparece con la obra de Mary Hoyt Wiborg.

En 1939 fue incluida en un total de tres exhibiciones, dos de ellas organizadas por Marie: en enero, en *Figure Paintings: Picasso*, celebrada entre el 30 de enero y el 18 de febrero (con el número uno) y en mayo, en la *Modern French Masters: Important Paintings*⁶¹, entre el 22 de mayo y el 1 de octubre, organizada en colaboración con la Pierre Matisse Gallery (propiedad del hijo de Matisse, una de las galerías más relevantes de mediados de siglo), ambas galerías expusieron obras de manera

⁵³ Vrancken, *Exposition Picasso*.

⁵⁴ Fitzgerald y Boddewyn, *Picasso and American*, 339.

⁵⁵ Chauncey McCormick et al, *A Century of Progress: Exhibition of Paintings and Sculpture, lent from the American Collectors* (Chicago: The Art Institute, 1933), 13.

⁵⁶ McCormick, *Century*, 13.

⁵⁷ Thrall Soby, *Pablo Picasso*.

⁵⁸ National Gallery of Art, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.53137.html>

⁵⁹ Jacques Seligmann, *Picasso, Blue and Rose Periods, 1901-1906. Loan Exhibition* (Nueva York: Seligmann & Co., 1936).

⁶⁰ Duncan Phillips, *Picasso and Marin: An Exhibition* (Washington, D. C.: Phillips Memorial Gallery, 1938).

⁶¹ Fitzgerald y Boddewyn, *American*, 340.

simultánea; a finales del año formó parte de *Picasso: Forty Years of His Art*⁶², catalogada con el número 55.

Durante la década de 1940 y la siguiente, fue mostrada únicamente en tres exposiciones: con el número 23, en *Picasso before 1907: A Loan Exhibition for the Benefit of the Public Education Association*⁶³, organizada por Knoedler and Co. (15 de octubre-8 de noviembre), donde se expusieron algunas obras muy importantes del artista malagueño y se mostraron un total de treinta y seis obras, todas ellas comentadas en un magnífico catálogo. En 1955 fue trasladada a Chicago para la exposición *Great French Paintings in Memory of Chauncey McCormick*⁶⁴, organizada por el The Art Institute, celebrada entre el 20 de enero y el 20 de febrero, exhibiéndose con el número 30; finalmente, fue exhibida en *Masterpieces Recalled: A Loan Exhibition of 19th and 20th Century French Paintings*⁶⁵, organizada por Paul Rosenberg, anterior propietario, entre el 6 de febrero y el 2 de marzo de 1957, con el número 39.

En 1960 la pintura fue prestada por el matrimonio Harriman en cinco ocasiones: en mayo, con el número 89, en *Paintings, Drawings and Sculpture Collected by Yale Alumni*⁶⁶, organizada por la Yale University Art Gallery, entre el 19 de mayo y el 26 de junio. Pocos días después, viajaría a Londres, para ser incluida, con el número 26, en la *Picasso Retrospective, 1895-1959*⁶⁷, organizada por la Tate Gallery entre el 6 de julio y el 18 de septiembre. Al año siguiente, tendría lugar la *Exhibition of the Marie and Averell Harriman Collection*⁶⁸, organizada por la National Gallery of Art entre el 16 de abril y el 14 de mayo, donde aparecería con el número 27. Justo un año después, en abril de 1962, fue una de las cincuenta y tres obras expuestas en *Picasso: An American Tribute*⁶⁹, con el número 25, en Knoedler & Co. Finalmente, la obra viajó por última vez en esta década a París, para ser contenida en la retrospectiva *Hommage à Pablo Picasso. Rétrospective 1895-1965*⁷⁰, organizada por el Grand y el Petit Palais a finales de 1966.

En 1970, los Harriman presentaron por última vez la obra para su exhibición en *Four Americans in Paris: The Collections of Gertrude Stein and Her Family*⁷¹ que recorrió Nueva York, Baltimore, Ottawa y San Francisco entre 1970 y 1971. Marie había fallecido tres meses antes de su celebración, el 26 de septiembre de 1970.

⁶² Barr. *Forty*.

⁶³ Michael Knoedler et al, *Picasso before 1907: A Loan Exhibition for the Benefit of the Public Education Association* (Nueva York: M. Knoedler & Co, 1947).

⁶⁴ Robert Bowman Stewart et al, *Great French Paintings in Memory of Chauncey McCormick* (Chicago: The Art Institute, 1955).

⁶⁵ Paul Rosenberg, *Masterpieces Recalled: A Loan Exhibition of 19th and 20th Century French Paintings. For the Benefit of the League for Emotionally Disturbed Children, Inc.* (Nueva York: Paul Rosenberg and Co., 1957).

⁶⁶ Andrew Carnduff Ritchie, *Paintings, Drawings and Sculpture collected by Yale Alumni* (New Haven: Yale University Press, 1960).

⁶⁷ Roland Penrose, *Picasso Retrospective, 1895-1959* (Londres: The Arts Council of Great Britain, 1960).

⁶⁸ National Gallery of Art, *Exhibition of the Marie and Averell Harriman Collection* (Washington, D. C.: National Gallery of Art, 1961).

⁶⁹ Richardson, *Tribute*.

⁷⁰ Leymarie, *Hommage*.

⁷¹ Potter, *Americans*.

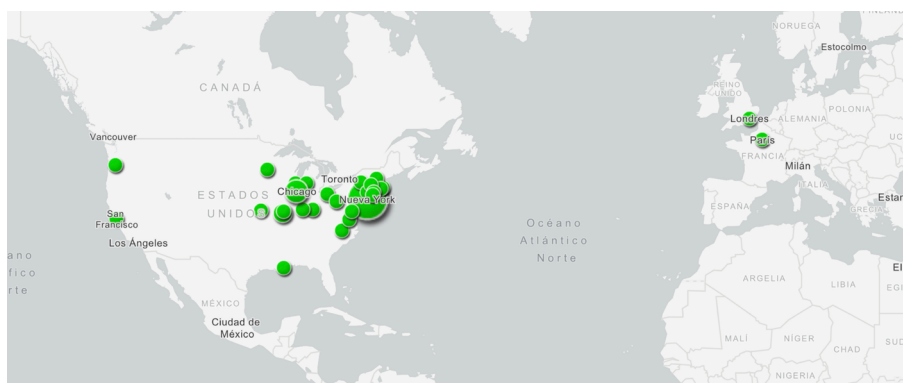


Figura 4. Circulación expositiva de *La femme à l'éventail* bajo el préstamo de Marie Harriman. Estudio sobre mapa elaborado por la autora. ArcGIS (desarrollado por ESRI).

3.5. Ingeborg Eichmann

Ingeborg Eichmann, más tarde Dra. Ingeborg Pudelko-Eichmann (1907-1980), fue una historiadora y crítica de arte doctorada en la década de los años treinta con una tesis sobre Cézanne. Durante sus años estudiantiles, Eichmann conoció a otro de los grandes coleccionistas de arte moderno, Gottlieb Friedrich Reber, padre de una compañera de clase, quien le vendió obras, además de presentarle al que sería otro gran amigo, Douglas Cooper, con quien viajaría a finales de la década de los treinta por Estados Unidos visitando galerías y museos. John Richardson escribe:

Ingeborg was well off – her family manufactured the paper on which Czech banknotes were printed – and, like Douglas, she aspired to study and collect modern art. Reber made her his mistress and, over the years, sold her a number of fine modern paintings [...] ⁷².

Asimismo, gracias a Reber, Eichmann conoció a Alfred Flechtheim, relacionándose, de este modo, con un conjunto de agentes del arte realmente sobresalientes. Tras muchos años residiendo en Zúrich, finalmente abandonó el país durante la Segunda Guerra Mundial y se instaló en Italia, desde donde continuó sus relaciones artísticas. Eichmann fue la propietaria de, entre otros, *Femme en chemise assise dans un fauteuil* (Z.IIb:522).

Con respecto a esta, Richardson escribe: “The centerpiece of her collection was Picasso’s cubist masterpiece, the 1913 *Seated Woman* (which would fetch \$21 million in the 1997 Victor Ganz sale)” ⁷³. Y es que *Femme assise* fue verdaderamente una pieza sobresaliente en su colección. Adquirida en 1932 gracias a Reber, quien, según el MET, puede que se la regalase ⁷⁴, permaneció en su colección hasta 1967, cuando fue vendida, a

⁷² John Richardson, *The Sorcerer’s Apprentice: Picasso, Provence, and Douglas Cooper* (Chicago: University of Chicago Press, 2001), 29.

⁷³ Richardson, *Sorcerer*, 29.

⁷⁴ Emily Braun y Rebecca Rabinow, *Cubism: The Leonard A. Lauder Collection* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2014), 294.

Victor Ganz a través de Heinz Berggruen. En el mismo año de su adquisición la obra ya fue mostrada con el número 89 en una muestra itinerante en la que el propio Reber tuvo bastante influencia, *Exposition Picasso 1901-1932*⁷⁵, organizada por las Galeries Georges Petit (16 de junio-30 de julio). Posteriormente trasladada a la Kunsthhaus de Zúrich (11 de septiembre-13 de noviembre), donde sería expuesta con el número 69⁷⁶.

Durante la década, la obra sería cedida por Eichmann en otras tres exposiciones: en 1934 fue expuesta, con el número 64 (sin especificar su prestador), junto a *Femme nue dans un fauteuil* (Z.IIa:174), obra perteneciente a Reber, en la exposición *Le nu dans l'art vivant*⁷⁷, celebrada en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas entre febrero y marzo. Dos años después, en 1936, viajaría a la famosa *International Surrealist Exhibition*⁷⁸, organizada por New Burlington Galleries (Londres), entre el 11 de junio y el 4 de julio, con el número 298. Finalmente, fue expuesta en el Petit Palais de París, en *Les Maîtres de l'Art Indépendant. 1895-1937*⁷⁹, celebrada entre junio y octubre de 1937. En ella Picasso estuvo representado por nada menos que treinta y dos obras, todas ellas reunidas en la sala 34.

Durante trece años la obra permaneció sin exponer (al menos según los datos recopilados), no mostrándose públicamente hasta la década de los cincuenta, cuando lo hizo de manera intensa, llegando a aparecer en ocho exposiciones distintas. La primera de ellas fue la *XXV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, en la sala V, Quattro maestri del cubismo⁸⁰, celebrada entre el 8 de junio y el 15 de octubre de 1950, organizada por Carlo Carrà, Jean Cassou, Daniel-Henry Kahnweiler, Maurice Raynal, Lamberto Vitali y Douglas Cooper, con el número 35. De igual forma, en 1952, Eichmann concedió la obra para que fuera incluida en *Phantastische Kunst des XX. Jahrhunderts*, organizada por la Kunsthalle Basel entre el 30 de agosto y el 12⁸¹ de octubre, con el número 178. Sin embargo, esta sería la última exposición de menor relevancia en la que fue incluida, pues a partir de 1953, su historial expositivo será envidiable. En ese mismo año será exhibida en tres exposiciones individuales retrospectivas de la obra de Picasso: la primera, *Picasso*⁸², celebrada en el Musée des Beaux-Arts de Lyon entre el 30 de junio y el 15 de septiembre, con el número 30. Una semana después, viajaría a Milán, al Palazzo Reale, para ser expuesta, junto a más de trescientas obras que ilustraban la trayectoria artística del artista, en *Picasso*⁸³, celebrada entre el 23 de septiembre y diciembre, comisariada por Franco Russoli, con el número 27. Finalmente, en diciembre viajaría para ser mostrada en Brasil, en la *Exposição Picasso, Ila Bienal do Museu de Arte Moderna de Sao Paulo*⁸⁴, donde permanecería hasta el 20 de febrero de 1954.

Algo más de un año después, entre el 6 de junio y el 15 de octubre de 1955, aparecería con el número 40 en la muestra individual comisariada por Maurice Jardot,

⁷⁵ Vrancken, *Exposition Picasso*.

⁷⁶ Wilhelm Wartmann, *Picasso Retrospektive, 1901-1932* (Zúrich: Kunsthhaus Zurich, 1932).

⁷⁷ Charles Bernard, *Le nu dans l'art vivant* (Bruselas: Palais des Beaux-Arts, 1934).

⁷⁸ André Breton et al, *International Surrealist Exhibition* (Londres: New Burlington Galleries, 1936).

⁷⁹ Albert Sarraut y Raymond Escholier, *Les Maîtres de l'Art Indépendant 1895-1937* (París: Éditions Arts et métiers graphiques, 1937).

⁸⁰ Douglas Cooper et al, *XXV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia* (Venecia: Alfieri Editore, 1950).

⁸¹ Digitaler Lesesaal des Staatsarchivs Basel-Stadt. <https://query.staatsarchiv.bs.ch/query/detail.aspx?id=89031>.

⁸² Madeleine Rocher-Jauneau et al, *Picasso* (Lyon: L'Égide du Syndicat d'Initiative de Lyon, 1953).

⁸³ Franco Russoli, *Picasso* (Milán: Amilcare Pizzi, 1953).

⁸⁴ Maurice Jardot, *Exposição Picasso, Ila Bienal do Museu de Arte Moderna de Sao Paulo* (París: [s/n], 1953).

*Picasso. Peintures 1900-1955*⁸⁵, celebrada en el Musée des Arts Décoratifs de París. Poco después, en 1957, cruzaría el océano Atlántico para ser expuesta en *Picasso, 75th Anniversary*⁸⁶, comentada con anterioridad. Al año siguiente sería incluida en otra exposición estadounidense, *Picasso: A Loan Exhibition of his Paintings, Drawings, Sculpture, Ceramics, Prints, and Illustrated Books*⁸⁷, organizada por el Philadelphia Museum of Art, presentándose con el número 61 (a).

Tras este intervalo estadounidense, la obra regresaría a Europa, para ser exhibida en la retrospectiva *Picasso. Retrospective 1895-1959*⁸⁸, organizada por la Tate Gallery, exponiéndose con el número 72. No obstante, esta fue una parada temporal en territorio europeo, pues en 1964 viajó a Japón con *Pablo Picasso Exhibition. Retrospective 1899-1963*⁸⁹, circulando por Tokio, Nagoya y Kioto a lo largo del año. En este caso, fue expuesta con el número 27. Finalmente, durante 1966, la obra fue cedida por última vez bajo el préstamo de Eichmann, quien la vendió en abril de 1967. Fue en *Hommage à Pablo Picasso. Rétrospective 1895-1965*⁹⁰, en París, con el número 90.

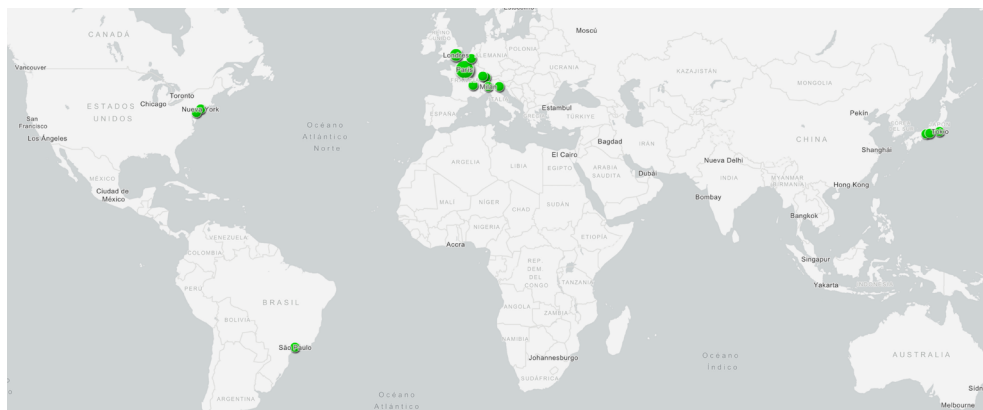


Figura 5. Circulación expositiva de *Femme en chemise assise dans un fauteuil* bajo el préstamo de Ingeborg Eichmann. Estudio sobre mapa elaborado por la autora. ArcGIS (desarrollado por ESRI).

4. Conclusiones

El análisis de los datos relacionados con estas cinco mujeres y sus obras revela una actividad sistémica de difusión y circulación. En algunos casos, como el de Elizabeth Fuller o Mary Lasker, pareciera que, al ser citadas a menudo bajo el nombre de casadas, como Mrs. Gilbert W. Chapman o Mrs. Albert D. Lasker, su cometido hubiera sido menor del que realmente fue. Sus maridos eran grandes empresarios y fueron ellas las que los introdujeron en el mundo del coleccionismo de arte, colaborando

⁸⁵ Jardot, *Peintures*.

⁸⁶ Barr, *Anniversary*.

⁸⁷ Clifford, *Loan Exhibition*.

⁸⁸ Penrose, *Retrospective*.

⁸⁹ Kahnweiler, *Retrospective*.

⁹⁰ Leymarie, *Hommage*.

de manera asidua con instituciones y asociaciones artísticas, así como demostrando una labor como coleccionistas prestadoras encomiable, muy destacada con respecto a otros propietarios de las mismas.

El análisis de los movimientos socioculturales que han determinado los discursos en torno a la circulación de las obras durante el siglo XX se ha convertido en objeto de interés de múltiples estudios en los últimos años. Pino Villar, en su conferencia para las Jornadas de Sociología de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCuyo (Universidad Nacional de Cuyo), describía la circulación artística como:

La acción por la cual se sociabiliza una producción artística [...]. Particularmente, preferimos el concepto de circulación dado su carácter dinámico y relacional, que pone en evidencia la distancia y la interacción que sobreviene entre el productor (o artista) y la sociedad en que sus producciones circulan. Es decir, que evidencia los mecanismos de mediación que permiten que una producción artística esté disponible para el público⁹¹.

Precisamente a este tipo de definición es a la que se atiene este texto, el análisis de los procesos de circulación artística determinados por los préstamos expositivos de un número acotado de obras de Picasso. Esos “mecanismos de mediación” son los que interesan en el presente examen, en este caso, desde la perspectiva del préstamo expositivo y sus principales promotores, las cinco coleccionistas que hacen circular las obras en el tiempo y en el espacio gracias a sus préstamos, otorgándoles difusión y visibilidad. Y es que la territorialidad⁹² es un aspecto relevante y uno de los factores que han sido omnipresentes a lo largo de este escrito, donde las diferencias entre categorías locales, regionales y globales son aspectos fundamentales para el análisis de la circulación y difusión de las obras de Picasso seleccionadas. Asimismo, se defiende la idea de que la prominencia historiográfica de las obras de Picasso no depende únicamente de la producción artística, sino que esta se conforma, de igual manera, a partir del modo en el que son recepcionadas y transferidas.

5. Conflicto de intereses

Ninguno.

6. Apoyos

Este artículo es resultado de los proyectos de investigación “Estudio e interpretación del dominio de las exposiciones artísticas como sistema cultural complejo mediante analítica de datos y procesamiento del lenguaje natural” (PID2021-125037NB-

⁹¹ María Paula Pino Villar, “La circulación artística como opción para pensar la historia del arte mendocino de los setenta”. Comunicación presentada en *Jornadas de Sociología de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCuyo*, Mendoza, 15 y 16 de junio de 2017. <https://bdigital.uncu.edu.ar/fichas.php?idobjeto=10481>

⁹² Jonathan Feldman, “Arte contemporáneo: temporalidad, territorialización y circulación”, *Boletín de Arte-UMA*, 38 (2017): 89.

I00); “Ecosistema de datos abiertos y enlazados del subsector cultural de las exposiciones artísticas: formalización ontológica, soluciones tecnológicas y modelos de explotación para la generación de conocimiento y valor en el ámbito de las ICC” (PY20_00508) y “Diseño de un modelo semántico guiado por ontologías del dominio de las exposiciones artísticas para la generación de conocimiento y valor en el ámbito de las Industrias Culturales y Creativas” (ICC) (UMA20-FEDERJA-126).

7. Referencias bibliográficas

- Anónimo. “Mary Hoyt Wiborg, Aided French in War”. *The New York Times*, 28 de marzo de 1964. <https://www.nytimes.com/1964/03/28/archives/mary-hoyt-wiborg-aided-french-in-war.html>
- Anónimo. “Tesori dall’archivio del MoMA di New York. I Chapman Films”. *Artribune* (5 de septiembre de 2020). <https://www.artribune.com/television/2020/09/video-chapman-films-moma-new-york/>
- Barr, Alfred H. *Picasso, 75th Anniversary*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1957.
- Barr, Alfred H. *Picasso: Forty Years of His Art*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1939.
- Bassegoda, Bonaventura. “El gusto por los primitivos en España”. En *Teorías y Literatura Artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, editado por Nuria Rodríguez Ortega y Miguel Taín Guzmán, 29-46. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015.
- Bernard, Charles. *Le nu dans l’art vivant*. Bruselas: Palais des Beaux-Arts, 1934.
- Bowman Stewart, Robert et al. *Great French Paintings in Memory of Chauncey McCormick*. Chicago: The Art Institute, 1955.
- Braun, Emily y Rabinow, Rebecca. *Cubism: The Leonard A. Lauder Collection*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2014.
- Breton, André et al. *International Surrealist Exhibition*. Londres: New Burlington Galleries, 1936.
- Brinton, Christian. *The Goncharova-Larionov Exhibition*. Nueva York: Kingore Gallery, 1922.
- Carnduff Ritchie, Andrew. *Paintings, Drawings and Sculpture collected by Yale Alumni*. New Haven: Yale University Press, 1960.
- Clifford, Henry. *Picasso: A Loan Exhibition of His Paintings, Drawings, Sculpture, Ceramics, Prints, and Illustrated Books*. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 1958.
- Columbia University Libraries. “Oral History Research Office”. http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/nny/laskerm/index_names.html
- Cooper, Douglas et al. *XXV Biennale Internazionale d’Arte di Venezia*. Venecia: Alfieri Editore, 1950.
- Cooper, Douglas. *Picasso: Two Concurrent Retrospective Exhibitions*. Dallas: Dallas Museum of Fine Arts, 1967.
- Cruces, Antonio. “IArtHis_Lab”. <http://iarthis.iarthislab.eu/>
- Cruikshank, Jeffrey L. y Schultz, Arthur W. *The Man who Sold America*. Boston: Harvard Business Review Press, 2010.
- Dabrowsky, Magdalena. *Stieglitz and His Artists: Matisse to O’Keeffe: The Alfred Stieglitz Collection in the Metropolitan Museum of Art*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2011.

- Digitaler Lesesaal des Staatsarchivs Basel-Stadt. <https://query.staatsarchiv.bs.ch/query/detail.aspx?id=89031>.
- Éluard, Paul. *Picasso. Retrospective*. Ámsterdam: Stedelijk Museum, 1967.
- The Renaissance Society. <https://renaissancesociety.org/publishing/528/abstract-art-by-four-twentieth-century-painters-works-in-exhibition/>
- Espagne, Michel y Michael Werner. “La construction d’une référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire (1750– 1914)”. *Annales ESC*, 4 (1987): 969-992.
- Feldman, Jonathan. “Arte contemporáneo: temporalidad, territorialización y circulación”. *Boletín de Arte-UMA*, 38 (2017): 87-96.
- Fitzgerald, Michael C. *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Fitzgerald, Michael C. y Julie May Boddewyn. *Picasso and American Art*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 2006.
- Greenberg Fisher, Susan. *Picasso and the Allure of Language*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Jardot, Maurice. *Exposição Picasso, Ila Bienal do Museu de Arte Moderna de Sao Paulo*. París: [s/n], 1953.
- Jardot, Maurice. *Picasso. Peintures 1900-1955*. París: Musée des Arts Décoratifs, 1955.
- Johnson, Geoffrey. “Portrait of a Lady”. *Chicago Magazine* (23 de octubre de 2008). <https://www.chicagomag.com/chicago-magazine/october-2008/portrait-of-a-lady/>
- Joyeux-Prunel, Béatrice. “El efecto Picasso. Cambios de fase en la lógica histórica del arte moderno”. Comunicación presentada en *4º Congreso Internacional: Picasso e Historia*, Museo Picasso Málaga, 9-11 de octubre de 2018. <https://www.museopicassomalaga.org/iv-congreso-internacional-picasso-e-historia/ponentes/beatrice-joyeux-prunel.php>
- Joyeux-Prunel, Béatrice. “Nul n’est prophète en son pays...” ou la logique avant-gardiste. *L’internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*. París: Histoire. Université Paris 1-Panthéon Sorbonne, 2005.
- Kahnweiler, Daniel-Henry. *Pablo Picasso Exhibition. Retrospective 1899-1963*. Tokyo: National Museum of Modern Art, 1964.
- Knoedler, Michael et al. *Picasso before 1907: A Loan Exhibition for the Benefit of the Public Education Association*. Nueva York: M. Knoedler & Co, 1947.
- Leymarie, Jean. *Hommage à Pablo Picasso. Rétrospective 1895-1965*. París: Réunion des Musées Nationaux, 1960.
- Mallén, Enrique. “Online Picasso Project”. <https://picasso.shsu.edu/>
- McCormick, Chauncey et al. *A Century of Progress: Exhibition of Paintings and Sculpture, lent from the American Collectors*. Chicago: The Art Institute, 1933.
- Miller, Margaret. *Collage*. Nueva York: MoMA, 1948.
- National Gallery of Art. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.53137.html>
- National Gallery of Art. *Exhibition of the Marie and Averell Harriman Collection*. Washington, D. C.: National Gallery of Art, 1961.
- National Gallery of Ireland. <https://www.nationalgallery.ie/art-and-artists/highlights-collection/still-life-mandolin-pablo-picasso-1881-1973>
- Ortiz Tello, María. “Picasso en el circuito expositivo: coleccionistas, préstamos y circulación artística”. Tesis doctoral. Universidad de Málaga. 2020.
- Penrose, Roland. *Picasso. Sculpture, Ceramics, Graphic Works*. Londres: The Arts Council of Great Britain, 1967.
- Pino Villar, María Paula. “La circulación artística como opción para pensar la historia del arte mendocino de los setenta”. Comunicación presentada en *Jornadas de Sociología de*

- la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCuyo*, Mendoza, 15 y 16 de junio de 2017. <https://bdigital.uncu.edu.ar/fichas.php?idobjeto=10481>
- Phillips, Duncan. *Picasso and Marin: An Exhibition*. Washington, D. C.: Phillips Memorial Gallery, 1938.
- Potter, Margaret et al. *Four Americans in Paris: The Collection of Gertrude Stein and Her Family*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1970.
- Repensar Guernica*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Consultado el 6-6-2018. <https://guernica.museoreinasofia.es/>
- Richardson, John. *Picasso: An American Tribute*. Nueva York: Chanticleer Press, Inc., 1962.
- Richardson, John. *The Sorcerer's Apprentice: Picasso, Provence, and Douglas Cooper*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Rocher-Jauneau, Madeleine et al. *Picasso*. Lyon: L'Égide du Syndicat d'Initiative de Lyon, 1953.
- Roland Penrose. *Picasso Retrospective, 1895-1959*. Londres: The Arts Council of Great Britain, 1960.
- Rosenberg, Paul. *Loan Exhibition of Paintings by Picasso*. Nueva York: Paul Rosenberg and Co., 1955.
- Rosenberg, Paul. *Masterpieces Recalled: A Loan Exhibition of 19th and 20th Century French Paintings. For the Benefit of the League for Emotionally Disturbed Children, Inc.* Nueva York: Paul Rosenberg and Co., 1957.
- Russoli, Franco. *Picasso*. Milán: Amilcare Pizzi, 1953.
- Sarraut, Albert y Raymond Escholier. *Les Maîtres de l'Art Indépendant 1895-1937*. París: Éditions Arts et métiers graphiques, 1937.
- Seitz, William C. *The Art of Assemblage*. Nueva York: Modern Museum of Art, 1962.
- Seligmann, Jacques. *Picasso, Blue and Rose Periods, 1901-1906. Loan Exhibition*. Nueva York: Seligmann & Co., 1936.
- Speyer, James y Dennis Adrian. *Picasso in Chicago: Paintings, Drawings and Prints from Chicago Collections*. Chicago: The Art Institute, 1968.
- Stanley, Marcus y Alfred M. Frankfurter. *Paintings from the Collection of Mrs. Albert D. Lasker*. Dallas: Dallas Museum of Fine Arts, 1953.
- Stein, Gertrude y Carl Van Vechten. *The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten, 1913-1946*. Nueva York: Columbia University Press, 2013.
- Swinnerton, Ashley. "Chapman Films. 1934-43". *Museum of Modern Art*, consultado el 8-10-2022, <https://www.moma.org/magazine/articles/408>
- Thrall Soby, James. *Pablo Picasso*. Hartford: Wadsworth Atheneum, 1934.
- Vrancken, Charles. *Exposition Picasso, 1901-1932*. París: Galeries Georges Petit, 1932.
- Wartmann, Wilhelm. *Picasso Retrospektive, 1901-1932*. Zürich: Kunsthaus Zurich, 1932.
- Yeide, Nancy H. "The Marie Harriman Gallery (1930-1942)". *Archives of American Art Journal* 39, n.º 1/2 (1999): 2-11.
- Zervos, Christian. *Pablo Picasso* (vols. 1-33). París: Cahiers d'Art, 1932.