

# Picasso precedente del giro curatorial: las exposiciones retrospectivas de París y Zurich (1932) como propuestas previas a la figura del curador como creador\*

Bárbara Bayarri Viñas

Universidad Autónoma de Barcelona

bayarri.vinas@gmail.com

**RESUMEN:** Las próximas páginas parten de las primeras exposiciones curadas por artistas de forma autónoma e independiente a mediados del siglo XIX, para llegar al surgimiento de la figura del curador como creador datada en la década de los sesenta. Entre ambos acontecimientos se encuentran las exposiciones retrospectivas de Picasso –celebradas en las Galeries Georges Petit y en la Kunsthaus Zürich en 1932– que suponen aquí el punto de tensión angular. Las retrospectivas de París y Zürich son un ejemplo representativo del artista como curador y de su correspondencia con el surgimiento posterior del curador como creador, por lo que pueden considerarse uno de los precedentes artísticos del giro curatorial de la segunda mitad del siglo XX.

**PALABRAS CLAVE:** Curador; Giro curatorial; Museos; Exposiciones; Picasso.

## Picasso Precedent in the Curatorial Shift: the Retrospective Exhibitions in Paris and Zurich (1932) as Prior Proposals to the Figure of the Curator as Creator

**ABSTRACT:** The following pages begin with the first exhibitions curated autonomously and independently by artists in the mid-19th century, until the figure of the curator as creator emerged in the 1960s. Between these two events Picasso's retrospective exhibitions –held at the Galeries Georges Petit and the Kunsthaus Zürich in 1932– represent the cornerstone here. The Paris and Zurich retrospectives are a representative example of the artist as curator and its correspondence with the later emergence of the curator as creator. For this reason they can be considered one of the artistic precedents of the curatorial shift of the second half of the 20th century.

**KEYWORDS:** Curator; Curatorial turn; Museums; Exhibition; Picasso.

Recibido: 31 de diciembre de 2022 / Aceptado: 4 de julio de 2023.

## Artistas curadores: contra-propuestas y primeras exposiciones independientes

A finales del siglo XIX y principios del XX los logros del arte dependen en buena medida de los encuentros y de las exposiciones que se llevan a cabo. Parte de los grupos de artistas y de los eventos que contribuyen a impulsar alternativas expositivas surgen como contra-propuesta a la oferta dominante. Esto desemboca en la unión de los artistas para celebrar sus propias contra-exposiciones, como es el caso de los impresionistas (Francia, 1855) que se oponen a las muestras oficiales del Salón. La primera contra-exposición francesa es el «Pabellón del realismo» (1855), organizada por Courbet tras sufrir el rechazo de dos de sus obras –*El taller del pintor* y *El entierro en Ornans*– en la «Exposición universal» de París de ese mismo año. A partir de este evento se percibe un aumento considerable en el número de artistas emergentes que ejercen de

---

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: BAYARRI VIÑAS, Bárbara, «Picasso precedente del giro curatorial: las exposiciones retrospectivas de París y Zurich (1932) como propuestas previas a la figura del curador como creador», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 45, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2024, pp. 101-110, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.45.2024.15983>

mediadores de sí mismos. El ejemplo más emblemático es la creación del «Salón de los Rechazados» (1863) (Peist, 2012). Ocurre lo mismo con la «Secesión vienesa» (Austria, 1897) formada por artistas de la escuela *Künstlerhaus* que abandonan la *Vereinigung Bildender Künstler Österreichs* (Asociación de Artistas Austriacos) y con el *New English Art Club* (Gran Bretaña, 1885), creado como alternativa a la programación de la *Royal Academy*. Otros artistas se unen en grupos escindidos de las muestras anuales, como la *Society of Independent Artists* (América, 1916), inspirada en el «Salón de los Rechazados» como contra-propuesta al conservadurismo expositivo de la *Academia Nacional de Diseño*. La separación con el pasado ya es imparable y cada vez es más evidente la diferencia artística irreconciliable entre el formato del Salón y el de los artistas independientes. Estas tentativas de independencia expositiva pasan por complicaciones que frustran a los pintores, sin embargo, no cesan en su apuesta por las nuevas alternativas para presentar su trabajo y continúan celebrando sus propias exposiciones.

Las primeras exposiciones independientes suponen un punto de inflexión en los relatos artísticos y en la historia de la curaduría –previo a su conceptualización– puesto que no se trata únicamente del gesto de exponer de forma autónoma sino también del impacto que esto tiene en los dispositivos expositivos y, por ende, en la recepción de las obras. De los principales avances que aportan hay que destacar, por un lado, la muestra de una trayectoria a partir de la exposición de varias obras de un mismo pintor en lugar de una única obra maestra y, por el otro, la libertad para exponer cuadros rechazados en las muestras oficiales. El jurado rechaza estas obras porque rompen con las reglas académicas y con la representación clásica y, en su lugar, se centran en la búsqueda de medios de expresión diferentes y en el descubrimiento de un nuevo orden pictórico interno. Se elabora así un discurso que conjuga las nuevas formas de creación y de exposición del que bebe el joven Picasso. En esta etapa se puede datar el germen del artista curador, no obstante, aún falta casi un siglo para hablar de curador tal y como se entiende actualmente. Las exposiciones que Picasso realiza en 1932 en las *Galleries George Petit* y en la *Kunsthaus Zürich* no comparten una metodología curatorial con las muestras independientes de finales del siglo XIX, sin embargo, tienen en común una exposición innovadora de las obras que transforma las prácticas y discursos expositivos.

Como se verá a continuación, en las dos retrospectivas de Picasso también se produce una ruptura con el formato de presentación asociado a su trabajo y suponen la toma de control por parte del artista del modo en el que se exponen sus obras. Cabe recordar que la participación de Picasso en este caldo de cultivo parisino comienza algunos años más tarde, cuando él mismo llega a desarrollar proyectos fuera del institucionalismo, como el diseño del vestuario y de la escenografía del ballet *Parade*. La participación de Picasso en este proyecto, además, puede plantearse como un hecho curatorial en la medida en que la producción de su propuesta supuso la creación de un dispositivo escénico con una fuerte implicación en el desarrollo y en la recepción del ballet.

### Las retrospectivas de Picasso en París y Zúrich (1932)

Para el estudio de las retrospectivas utilizo como fuente principal los catálogos de ambas exposiciones, y de una forma destacada, las investigaciones de Simonetta Fraquelli para la curaduría de París y la de Geelhaar Green para la de Zúrich, ambas contenidas en el catálogo que la *Kunsthaus Zürich* hace para conmemorar su centenario en el año 2010. El proyecto elegido para la celebración de la institución consiste en visitar la retrospectiva de Picasso de 1932. La recuperación de la exposición permite explicar las circunstancias que posibilitan el proyecto cien años antes y compartirlas en la reciente muestra, curada por Tobia Bezzola y titulada «Picasso. His first museum exhibition 1932». Los testimonios y registros compartidos con motivo de la exposición del centenario, que incluyen a la exposición realizada en las *Galleries George Petit*, son el recurso principal para conocer con precisión el contexto, contenido y relación entre ambas exposiciones. A ello se suma la posibilidad de consultar la edición facsímil que incorpora del catálogo de la exposición de 1932. Hay tres aspectos que hacen de las retrospectivas de París y Zúrich un punto clave en los relatos artísticos sobre el artista, pero también en los de la curaduría. En primer lugar, se trata de las dos primeras grandes retrospectivas de Picasso. Además, son dos de las primeras exposiciones dedicadas a la trayectoria de un artista y de las que se encarga él mismo de la curaduría. Picasso realiza una selección de más de doscientas obras que, a excepción de algunos cambios producidos por

los préstamos, se presentan primero en París y más tarde en Zúrich. Sin embargo, la diferencia más interesante entre ellas no es tanto la selección como la colocación de las obras en el espacio expositivo. En las Galeries George Petit es el propio Picasso quien toma el control total y decide todos los detalles de la exposición –orden, combinación y posición–. No ocurre lo mismo en el caso de la Kunsthau Zurich, donde el director de la institución, Wilhem Wartmann, y el presidente de la comisión de exposiciones, Sigismund Righini, cambian de lugar algunas obras para facilitar el entendimiento de las etapas del artista a los espectadores.

### Picasso contado por Picasso

La exposición retrospectiva de Picasso en las Galeries George Petit, organizada en estrecha colaboración con el propio artista, es el resultado de un momento histórico y artístico sin precedentes. La galería pertenece en una primera etapa a Georges Petit (1856-1920), que consigue hacer fortuna en las últimas décadas del siglo XIX gracias a representar, entre otros, a Eugène Delacroix, Gustave Courbet, Jean-Baptista Camille Corot o Jean François Millet. Sin embargo, años más tarde la galería vive un momento difícil y pasa a manos de los marchantes de arte Josse y Gaston Bernheim-Jeune –representantes de Matisse– y Etienne Bignou. En esta segunda etapa, la galería se dedica principalmente a alojar subastas. Con el objetivo de recuperar el estatus de antaño, gravemente afligido por el colapso del mercado de valores en 1929, se alían con Paul Rosenberg, que en estos años es el marchante de Picasso y su principal competidor. Esta unión, impensable de no ser por la depresión económica, convierte a la galería en el paradigma de las nuevas relaciones creadas en la década de los treinta entre marchantes y coleccionistas. Juntos renuevan la galería, ubicada en el primer piso de un hotel en la Rue de Sèze, y ponen a punto las salas de exposición sin abandonar el carácter del siglo XIX del edificio. Tras modernizar el espacio expositivo al estilo francés, consiguen la colaboración económica de Chester Dale. El corredor de bolsa y coleccionista inyecta una buena suma de dinero en efectivo. Gracias a su participación, la galería celebra exposiciones de calado contemporáneo, entre las que destacan «Cien años de pintura francesa» (1930) y las retrospectivas de Matisse (1931) y Picasso (1932). Las

exposiciones son un éxito de prensa y público al tiempo que consiguen incorporar el nuevo objetivo de los marchantes, concentrarse en el trabajo de artistas vivos (Fraquelli, 2010: 77). Sin embargo, la estrategia de renovación no genera los beneficios necesarios para mantener la galería y acaban por subastar sus activos y cerrar las puertas tan sólo un año después de la exposición de Picasso.

La primera de las dos grandes retrospectivas que celebran en la galería es la de Henri Matisse. Durante ese año el pintor realiza tres retrospectivas que Picasso sigue de cerca: en la Kunsthalle de Basilea, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) y en las Galeries George Petit. La tríada sirve de estándar para las retrospectivas de artistas del siglo XX en galerías y museos. La exposición de París se inaugura el 16 de junio de 1931 con 141 obras, una proporción algo modesta en comparación con las 225 de la exposición de Picasso. Fruto de este interés y seguimiento de la trayectoria de Matisse, Picasso conoce bien la exposición y la recepción que tiene para el público y la crítica. Una de las recriminaciones más recurrentes es el descontento por la selección de las obras, ya que la mayoría de ellas corresponde a la última etapa del pintor en Niza. Al ser menos conocida produce cierta decepción en los visitantes que buscan contemplar sus obras maestras o, al menos, algunas reconocibles de periodos anteriores. Con la exposición de Matisse muy presente, Picasso ambiciona crear la suya propia y hacerlo mejor que su colega. Este potente deseo de superarlo le da, por un lado, la energía necesaria para invertir tanto tiempo y dedicación y, por el otro, la motivación para encargarse del proyecto curatorial él mismo para no repetir los errores de Matisse. Errores que, al entender de Picasso, son el resultado de no encargarse él mismo de la curaduría (Fraquelli, 2010: 78).

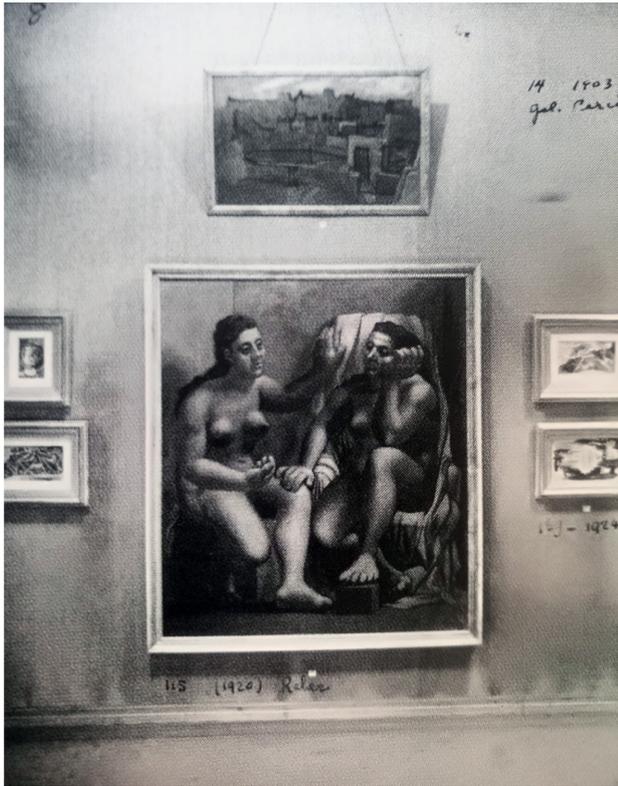
La retrospectiva «Exposition Picasso» se inaugura el 15 de junio de 1932 con un gran evento que atrae a la alta sociedad de París, a marchantes, artistas, críticos y coleccionistas de ciudades como París, Berlín, Nueva York, Ámsterdam, Londres, Lausanne, Krefeld, Barcelona y Arnau (actualmente República Checa). La exposición abarca toda su carrera, con obras desde 1901 –como el gouache *Le Pierrrot*– hasta obras acabadas unas semanas antes de la exposición –como la pintura *La lecture*–. La selección recorre las tres décadas de su actividad como artista, desde 1901 hasta 1932, con una obra como mínimo de cada año. De

esta manera representa todas sus etapas e intenta evitar la reiterada crítica a la exposición de Matisse. Picasso dedica una semana a decidir la disposición de las obras en la galería. Prueba y experimenta con varias combinaciones antes de decidir la colocación final (Fraquelli, 2010: 80). El pintor y crítico parisino Jacques-Émile Blanche, destaca en la reseña que publica sobre el evento el nivel de dedicación de Picasso como curador, sin llegar a nombrarlo así: «Tan pronto como entré [a la galería], me topé con Picasso. Estaba orquestando la colocación, el retiro y la re-colocación de un grupo de paneles por un equipo de técnicos de arte cansados por haber estado complaciendo sus deseos durante más de una semana»<sup>1</sup> (1932: 34). Los datos que se conocen del proceso creativo de la exposición provienen en buena medida de su catálogo, pero también de las trece fotografías que se conservan con anotaciones escritas a mano por Alfred Barr –director del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) entre 1929 y 1943–. Además, han aparecido recientemente una serie de fotografías de la instalación en la colección del nieto del Dr. Georges Reber, coleccionista suizo y uno de los principales prestamistas de la exposición. La autoría de las fotografías se desconoce, pero es probable que estén hechas por Margaret Scolari Barr, mujer de Alfred Barr. Pese al gran interés que suscita la exposición en él, no le es posible visitarla por otros compromisos y viaja Margaret en su lugar. En París, conoce a Picasso y visita varios días seguidos la exposición (Scolari, 1987: 29). Parece que están tomadas durante el colgado de los cuadros, ya que varias pinturas están apoyadas en el suelo y otras en el respaldo de las sillas. La intención de las imágenes sería la de documentar las obras incluidas en la exposición y las diferentes etapas de preparación, más que la de registrar su ubicación definitiva (Fraquelli 2010: 84). Como ejemplo de ello, en las siguientes fotografías aparece la misma pared retratada desde ángulos distintos, en ambos casos está presidida por *Deux femmes* (1920), pero en la imagen de Reber, se incorporan dos pinturas de la época azul apoyadas en el suelo, *Retrato de Corina Pere Romeu* (1902) y *Celestina* (1904) [1] y [2].

No se conserva ningún plano de planta de la galería, por lo que no se conoce con exactitud la secuencia de las salas. Sin embargo, la comparación entre las fotografías tomadas en la exposición de Matisse y en la de Picasso, facilitan la identificación de al menos cinco espacios distintos: Salle Godot, Salle Carrée, Grande Salle, Salle Verte y Salle Ancien-

ne. Por falta de registros confiables, se desconoce qué obras se exponen en la Salle Verte y en la Salle Ancienne, y también de qué manera se presentan los libros ilustrados (Fraquelli, 2010: 85). Además, hay que contar con los cambios que se producen a lo largo del proceso de instalación, puesto que diversas fotografías revelan que Picasso modifica en diferentes ocasiones la colocación inicial de las obras. El artista no deja nada al azar, ninguna combinación es aleatoria. Una buena parte de las pinturas se presentan en grupos de dos o incluso tres obras apiladas enmarcadas, la mayoría de ellas, con adornos de color dorado. Esta combinación genera un efecto de salón del siglo XIX que algunos críticos ponen de manifiesto en sus notas sobre la exposición. Picasso, por su parte, se deleita con el contraste entre las pinturas de los primeros años y las más recientes, que resultan sorprendentes para parte del público y de la crítica. También incluye en la selección de obras tres esculturas inspiradas en su joven amante Marie-Thérèse: *Tête de femme* (1929-30), creada a partir de dos coladores, y las dos versiones de *La femme au jardin* (1930-31). Picasso elige destacar el periodo cubista –representado por cincuenta y cinco pinturas, que datan de 1907 a 1914– y los grandes bodegones pintados a mediados de los años veinte. Ambos conjuntos de obras comparten un sentido de orden ausente en el periodo «africano» (1906-8). Quizás por eso Picasso no incluye en la selección una de sus obras maestras: *Les Femmes d'Alger* (1907). El experto picassiano John Richardson mantiene la hipótesis de que el artista omite esta obra porque desea mostrar sus creaciones más recientes y le preocupa que pueda eclipsarlas. La selección también excluye el conocido retrato de Gertrude Stein (1905-6), a pesar de incluir otras seis pinturas prestadas por ella. Otra gran omisión es *La famille de saltimbanquis* (1905), aunque en este caso no se incluye porque Chester Dale se niega a que la obra viaje de Nueva York a París. Tampoco acceden a prestar sus obras –propiedad del estado tras la revolución soviética de 1918– los coleccionistas rusos Ivan Morosov y Sergei Shchukin [3].

En la Salle Godot, una sala con paredes de tela ligeramente estampadas, se exponen algunas pinturas de los años 1906-1908, como *Trois figures sous un arbre*, intercaladas con pinturas del cubismo analítico. Probablemente sea en la íntima Salle Ancienne, la sala en la que exponen obras a pequeña y gran escala. En el registro fotográfico hay obras aún por colocar, apoyadas en sillas y en el suelo.



1. Barr n.º 8, *Galleries George Petit, Exposition Picasso, 1932*. © Imagen de Alfred H. Barr Jr. Archives, The Museum of Modern Art, New York



2. *Galleries George Petit, Exposition Picasso, 1932*. © Imagen de Reber

Otra sala, que tampoco ha podido ser identificada, contiene algunas figuras biomórficas y diversas pinturas de 1929-30. *Las Metamorfosis* de Ovidio, se muestran acompañadas por pinturas de figuras neoclásicas de principios de los años veinte y otras figuras a gran escala anteriores al periodo azul. Cabe entender la inclusión de *Las Metamorfosis* como una señal del control que Picasso tiene en todo momento sobre la exposición, de no ser así, es muy improbable que los marchantes de la galería escojan obras que a nivel comercial son mucho menos viables (Fraquelli, 2010: 88). En el centro de la galería, sobre un pedestal cubierto de terciopelo y al lado de macetas de plantas de filodendro, se encuentra la escultura *Tête de femme*. La gran Salle Carrée contiene pinturas del periodo azul y de su fase neoclásica de principios de la década de 1920, algunas de ellas de tamaño monumental. Su familia aparece representada en diversas obras de esta sala. Cuatro obras de su hijo Paulo rodean el *Portrait de Olga* (1917), que comparte el centro con su *Autorretrato* del pe-

riodo azul (1901). Picasso presenta en esta sala un retrato familiar que complace a la alta burguesía parisina, en él no incluye ninguna obra de Marie-Thérèse, que sí está presente en otros puntos de la exposición. El poeta Max Jacob dice un tiempo después, al ver que el artista no corteja de nuevo a la sociedad parisina, que esta exposición marca el final de su «Époque des Duchesses». La Grand Salle presenta unas setenta pinturas, en esta sala sí incluye múltiples obras en las que aparece Marie-Thérèse, junto a otras pinturas como *Femme assise dans un fauteil* (1913), *L'Homme à la pipe* (1915), *La flûte de Pan* (1923), dos versiones de *Musiciens aux masques* (1921), *Les trois danseuses* (1925) y varios bodegones postcubistas de mediados de la década de 1920. La cantidad de obras que acoge esta sala puede resultar abrumadora, pero esto no parece inquietar al público que la visita, que la valora muy positivamente. Parece que el objetivo principal de Picasso es presentar sus últimos trabajos como una continuación de sus logros anteriores.



3. Barr n.º 6, *Galleries George Petit, Exposition Picasso*, 1932. © Imagen de Alfred H. Barr Jr. Archives, The Museum of Modern Art, New York

Boletín de Arte, n.º 45, 2024, pp. 101-110, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.2410/24310/ba.45.2024.15983>

Así lo muestra la instalación de sus obras en la exposición, con la que crea una base sólida a partir de su pasado y se sirve de ella para crear la del presente (Fraquelli, 2010: 89). Parte del público y de la crítica no entiende la propuesta picassiana. Algunos la consideran una ruptura desafiante con el modelo expositivo académico que habría presentado las obras según una línea temporal y sucesiva de las etapas del artista; comenzando por el periodo azul, seguido por el periodo rosa, seguido por el cubismo, primero analítico, luego sintético y así hasta las últimas obras. El historiador del arte Michael FitzGerald valora positivamente la desproporción en la distribución de periodos y que el artista no busque coincidir con la opinión crítica contemporánea: «En cambio —y esto es lo que lo hizo único en ese momento— sugiere la visión personal de Picasso de su obra, vista a través de la lente de su trabajo más reciente»<sup>2</sup> (1995: 201). Con ello señala el valor principal de esta exposición: la obra picassiana expuesta a la luz del dispositivo expositivo que el propio artista

crea. O, en otras palabras, Picasso contado por Picasso. La presentación que elige el artista no somete a su obra a la imposición cronológica, ni tampoco la muestra como una sucesión de cambios, sino que la propuesta de Picasso crea un relato en el que privilegia la permanencia y la constancia en su producción artística, una coherencia que sobrevuela las diferentes expresiones formales de su obra. Expande y asienta el discurso no cronológico que ya pone en práctica un año antes la exposición retrospectiva de treinta y siete obras de Picasso en la Galería Lefevre en Londres. Las elecciones del artista tienen la intención de convencer a sus espectadores, pero sobre todo a sus críticos, de que sus obras pueden entenderse de una manera individual sin necesidad de ligarlas a los prejuicios históricos o críticos habituales en aquel momento (Fraquelli, 2010: 90). Supone un punto de inflexión en el criterio a seguir para mostrar sus obras y en el discurso a proponer a nivel expositivo. Brassai, uno de los grandes fotógrafos de Picasso, escribe años más tarde: «La

gran retrospectiva de su obra, inaugurada el 15 de junio en los salones dorados de las Galeries Georges Petit, fue la culminación de la temporada de París, fue un punto de inflexión en su vida» (1999: 4).

Tres meses después de la inauguración en París, la Kunsthauus Zürich celebra la exposición «Picasso», entre el 11 de septiembre y el 30 octubre de 1932. El interés de esta exposición va más allá del valor de las obras y de la historia de su recepción. Actualmente la celebración de una retrospectiva en un museo creada con el artista vivo no resulta extraño. Sin embargo, las muestras de este tipo se normalizan en el transcurso del siglo XX, cuando se establece un sistema que permite combinar en estos eventos los intereses de artistas, marchantes de arte, coleccionistas y responsables de museos. Este sistema gira alrededor de la institución que conocemos hoy como «museo de arte contemporáneo» y la exposición de la Kunsthauus es, en este sentido, una pionera (Bezzola, 2010: 13). Es uno de los primeros eventos expositivos de un tipo de muestra que hoy domina los programas de los museos en todo el mundo: «Una gran retrospectiva del trabajo de un artista vivo, concebido y organizado por el museo en estrecha colaboración con el artista, sus marchantes y sus coleccionistas» (Bezzola, 2010: 13). La idea inicial de la exposición en 1932 –sugerencia del Dr. Emil Friedrich-Jezler, banquero y coleccionista de arte cubista– no fue hacer una retrospectiva, sino una colectiva de Picasso, Braque y Léger. La complejidad del proyecto y la disponibilidad de tiempo y recursos de la institución para llevarlo a cabo provocan que finalmente no se realice de esta manera y acabe por hacerse una exposición dedicada en exclusiva a Picasso. Wilhelm Wartmann, director de la *Kunsthauus Zürich* (1909-1949), visita la exposición de Picasso en París y se entusiasma con ella. A su vuelta, prevé destinar los dos pisos del edificio a la muestra, incluido el espacio que suele estar dedicado a la colección permanente del museo. Esta decisión, que comunica a Carl Montag –marchante de arte colaborador en el proyecto– se basa en la intención de que la exposición de Zúrich sea más completa que la de París: «En todos los sentidos, esta asignación de espacio debe hacer que la exposición de Zúrich, en lo que respecta a su disposición y a la impresión general, sea aún más bella y sincera que la exposición de París, esta es de hecho la única justificación para celebrarla»<sup>3</sup> (Wartmann, 1932 IV: Dossier 12). La selección de obras para la Kunsthauus que hace Pi-

casso es muy similar a la de París, más de 181 del total de 225 obras viajan directamente desde las Galeries Georges Petit, a las que se suman 43 obras adicionales para la exposición de Zúrich. El museo abre sus puertas sin el catálogo, que no se publica hasta mediados de octubre y que, pese al éxito de ventas, deja en déficit al museo. Las cuatro salas de la planta baja abren al público pasada la inauguración, en ellas se muestran alrededor de 100 dibujos y el mismo número de grabados y litografías [4] y [5].

## Picasso precedente del curador como creador

El gesto emancipatorio de las contra-exposiciones de los artistas a finales del siglo XIX se puede considerar el punto de partida de la figura del artista-curador. En las décadas siguientes, una nueva generación de artistas coetáneos de Picasso expande creativamente la toma de control sobre sus exposiciones y comienza a experimentar otras formas de presentar su obra y de participar en los relatos. Un ejemplo de ello es la exposición «The last futurist exhibition (0,10)» curada por Kazimir Malevich en 1915, en la que dispone los lienzos de una forma aparentemente caótica que resulta innovadora e inesperada para el público. Otro ejemplo es el de El Lissitzky, que replantea el espacio expositivo en relación con la obra a partir de la instalación «Cabinet of Abstraction» (1927). En esta misma línea, se encuentra la escenografía que Marcel Duchamp crea a petición de André Breton para las cinco exposiciones surrealistas organizadas en París y Nueva York entre 1938 y 1961. La primera de ellas es la «Exposition Internationale du Surrealisme» (1938) en la Galerie des Beaux-Arts (Filipovic, 2017: 9). La propuesta representa una innovación respecto a la concepción tradicional del espacio expositivo. Duchamp se autodenomina *generator-arbitrator* para referirse así, a falta de otro concepto, a la función que desempeña como curador. Las tentativas curatoriales de esta nueva generación de artistas curadores durante las primeras décadas del siglo XX están conectadas con los cambios en el panorama artístico y se dan en estrecha colaboración con museos y galerías. A diferencia de estos, el ejercicio curatorial de Picasso en las retrospectivas no pretende estimular la experiencia expositiva del espectador mediante la intervención del espacio, sino que ensaya otra forma de relatar su trabajo a partir de la selección y disposición de las obras.



4. Instalación de la exposición «Picasso» en la Kunsthau Zürich. Imagen extraída del catálogo de la exposición, *Picasso his first Museum Exhibition 1932*. © Prestel, Kunsthau Zürich, 2010

En cuanto a los curadores de instituciones artísticas, entre los más relevantes de la segunda mitad del siglo XX, están Harald Szeemann y Walter Hoops. Las primeras referencias sobre un curador-creador surgen de la exposición «When attitudes become form» (1969), organizada por la Kunsthalle de Berna. Durante la inauguración de la misma, Harald Szeemann, el director en aquel momento, renuncia al cargo para abrir su propia agencia como curador independiente. Esas «nuevas actitudes» marcan el advenimiento del giro curatorial, lo que Bruce Altshuler denomina: «el ascenso del curador como creador» (1994: 236). Hoops, por su parte, se dedica a la producción de exposiciones individuales de artistas vivos, siguiendo la estela de exposiciones como la retrospectiva de Picasso. Entre las más destacadas se encuentran la primera retrospectiva de Marcel Duchamp en 1963 y las exposiciones de la obra de artistas como Joseph Cornell, Barnett Newman, Robert Rauschenberg o Kurt Schwitters. En una entrevista del también curador Hans-Ulrich Obrist, dijo: «La buena curaduría de la obra de un artista –es decir, presentarla en una exposición– requiere una comprensión amplia y sensible de su obra, siendo este un trabajo que el curador está obligado a hacer. Este conocimiento necesita ir más allá de lo que realmente se muestra en la exposición». Como cura-

dor, Hoops, se caracteriza por investigar sobre las maneras posibles de presentar arte.

Lo que tienen en común estas curadurías –las de los artistas del siglo XIX, las de los artistas curadores de la primera mitad del siglo XX y la de los curadores de galerías y museos de la segunda mitad– es que todos ellos aportan una nueva mirada estética. Las contra-exposiciones rompen con la concepción de la obra maestra y comparten la trayectoria de los artistas a partir de un conjunto de obras. Más tarde, los artistas curadores abren otras líneas de investigación; sobre la creación de una escenografía expositiva en el caso de Duchamp, sobre la relación entre las condiciones del espacio y su afectación a la recepción de la obra, en el de El Lissitzky, o sobre el dispositivo expositivo como arma de reformulación visual y discursiva de la propia obra, en el caso de Malevich y Picasso. Finalmente, se encuentran los curadores como Szeemann y Hoops, cuyas propuestas expositivas son consustanciales a la contribución creativa que realizan como curadores. Las retrospectivas de París y Zúrich son innovadoras por el formato, pero sobre todo, lo son por su instalación. El dispositivo expositivo que presentan es el resultado del discurso que produce Picasso y al que da forma en los meses previos. El artista asume la curaduría y erige una propuesta inédita en su conjunto. El historiador del arte Michael FitzGe-



5. Instalación de la exposición «Picasso» en la Kunsthaus Zürich. Imagen extraída del catálogo de la exposición, *Picasso his first Museum Exhibition 1932*. © Prestel, Kunsthaus Zürich, 2010

rald define la instalación de las Galeries George Petit como una obra de arte en sí misma, un todo orgánico que enfatiza el deseo del artista de relatar su obra como una repetición múltiple de temas en lugar de como una serie de «ismos» (Prestel, 2010: 89). En el reciente catálogo de la Kunsthaus, Simonetta Fraquelli escribe que la oposición de Picasso a realizar una lectura de estilos sucesivos como una evolución lineal le permite emerger como un artista de muchos estilos, en lugar de como un artista de una secuencia de estilos delimitados (2010: 90). Cabe recordar que las exposiciones picassianas forman parte del contexto de la alta modernidad, en el que estallaron las vanguardias y los principios que dominaban eran el humanismo, la razón, el progreso y la utilidad. En estas décadas de progreso científico y tecnológico, los esfuerzos se reúnen en potenciar una creciente industrialización, sobre todo en las grandes ciudades. En paralelo, los poetas de la Generación del 27 se afanan en crear un mundo poético propio, bello y coherente. Frente a este orden y al anhelo por lograr la perfección, Picasso pone en escena una curaduría en forma de *collage*, desordenada en apariencia, con la que consigue generar una instalación performativa donde cada obra puede transgredir el conjunto y ubicarse junto a

un elemento no correlativo. El propio Picasso reflexiona sobre su trabajo curatorial y declara en una entrevista para *Tériade*: «Alguien me preguntó cómo iba a colgar mi exposición. “Mal”, respondí, porque una exposición es como una imagen: si está bien organizada, se trata de lo mismo. Lo que cuenta es el elemento de continuidad en las ideas. Y cuando existe este sentido de continuidad, todo termina cayendo en su lugar, tal como sucede en el peor de los hogares» (Tériade, 1932). En esta declaración se evidencia la conciencia de Picasso sobre el impacto del proceso curatorial en la recepción de la obra. El papel de Picasso en las retrospectivas, sobre todo en la de París, es proactivo y creativo tanto en la producción como en la mediación y exposición del arte. El artista investiga, innova y experimenta con la forma de presentar su trayectoria para poner de manifiesto la lógica interna de tres décadas de trabajo. Los dispositivos que crea transforman los relatos artísticos específicos de la obra picassiana y afectan, en un sentido amplio, a los relatos de las prácticas curatoriales. En este sentido, cabe considerar ambas exposiciones como un ejemplo representativo de la consolidación del artista-curador, al tiempo que como uno de los precedentes artísticos del surgimiento del curador como creador.

## Notas

\* Esta investigación forma parte del proyecto del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades PGC2018-097568-B-I00: *Los escritos de Picasso: textos poéticos 1935-1945*. Investigadora principal Jèssica Jaques. También es parte de la tesis doctoral *La generación de conocimiento en los museos de arte: Las Meninas de Picasso como dispositivo para la emergencia de nuevas prácticas y discursos*, financiada por la Generalitat de Catalunya a través de la ayuda FISDUR 2020 00448 para personal investigador predoctoral del departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona.

- 1 Traducción propia.
- 2 Traducción propia.
- 3 Traducción propia.

## Bibliografía

- ALTSHULER, Bruce (1994), *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20<sup>th</sup> Century*, Harry N. Abrams, Nueva York.
- ALTSHULER, Bruce (2013), *Biennials and Beyond Exhibitions That Made Art History: 1962-2002*, Phaidon, Londres.
- BLANCHE, Jacques-Emile (1932), «Rétrospective Picasso», *L'art vivant*, n.º 162, pp. 333-334.
- BRASSÁI (1999), *Conversations avec Picasso*, Transcripción de Jane Marie Todd, en *Conversations with Picasso*, Chicago y Londres.
- BEZZOLA, Tobia (2010), «Picasso's retrospective at the Galleries George Petit», en *Picasso his first Museum Exhibition 1932*, Prestel, Kunsthaus Zürich, pp. 12-25.
- FILIPOVIC, Elena (ed.) (2017), *The Artist as Curator: An Anthology*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia.
- FITZGERLAD, Michael (1995), *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, Nueva York.
- FRAQUELLI, Simonetta (2010), «Picasso's retrospective at the Galleries George Petit», en *Picasso his first Museum Exhibition 1932*, Prestel, Kunsthaus Zürich, pp. 76-131.
- GREEN, Geelhaar (2010), «Picasso's retrospective at the Galleries George Petit», en *Picasso his first Museum Exhibition 1932*, Prestel, Kunsthaus Zürich, pp. 26-75. Publicado en *Picasso. Wegbereiter and Förderer seines Aufstiegs 1899-1939*, Zürich, 1993, pp. 179-202.
- GREEN, Alison (2018), *When Artist Curate, Contemporary Art and the Exhibition as Medium*, Reaktion Books, Londres.
- EL LISSITZKY (1999), *Beyond the abstract cabinet*, Yale University Press, New Haven.
- PEIST, Nuria (2012), *El Éxito en el Arte Moderno, Trayectorias artísticas y Proceso de Reconocimiento*, Abada Editores, Madrid.
- RICHARDSON, John (1995), *Picasso. Una biografía. Volumen I: 1881-1906*, Alianza Editorial, Madrid.
- SCOLARI BARR, Margaret (1987), «Alfred H. Barr Jr and the Museum of Modern Art: A Biographical Chronicle of the Years 1930-1944», *The New Criterion*, n.º especial, edición US.
- TÉRIADE (1932), «Entrevista a Picasso», en *L'Intransigeant*, reproducida en *Verve*, 1948, Éditions de la Revue, París, pp. 19-20.
- ULRICH-OBRIST, Hans (2009), *A Brief History of Curating*, JRP Ringier, Zürich.
- VRANCKEN, Charles (1932), *Exposition Picasso*, Galeries George Petit, París.