

## archivo

nº1 / 2

Memoria del arte /  
memoria de los medios

nº3

El arte y lo cómico

nº4

Las muertes de las  
vanguardias

nº5

Las tapas de  
semanarios del siglo

XX

nº6

Estéticas de la vida  
cotidiana

nº7

Objetos de la crítica

nº8

Centros y fronteras. El  
cine en su tercer siglo

nº9

Dispositivos  
mediáticos: los casos  
de las tapas de revistas  
en papel y en soporte  
digital

nº10

Sobre historia y teoría  
de la crítica I

## búsqueda

ir

## Contacto

Comentarios

Suscripción

## Sobre historia y teoría de la crítica I

nº 10  
sep.2012  
semestral

Secciones y artículos [3. Metacrítica: autores, lectores e instituciones de la crítica]

# Una doble necesidad: exponer la crítica

Haizea Barcenilla

abstract  
texto integral  
notas al pie  
autor  
bibliografía  
comentarios



### Abstract

El presente artículo reflexiona sobre la importancia del factor expositivo en las obras de arte de las vanguardias y el modernismo, y en el modo en que este factor haya podido ir cobrando relevancia hasta la aparición del comisario de exposiciones como agente independiente, desvinculado del crítico de arte. Mientras éste basa su argumentación en la palabra por delante de la instalación espacial, el comisario se conformaría como realizador de la complementación entre el discurso teórico y la presentación pública.



### Palabras clave

Exposición, comisario, crítico, modernismo, vanguardias



### Abstract en inglés

This article reflects upon the importance of the exhibitionary factor of works of art during the avant-gardes and modernism, and upon the way in which this factor may have earned relevance until the recognition of the curator as an independent agent dissociated from the art critic. While the latter bases its argumentation rather on words than in spatial installations, the curator would take his role as a promoter of the complementation between theoretical discourse and public presentation.

### Palabras clave

Exhibition, curator, critic, modernism, avant-gardes



## Texto integral

"Une oeuvre d'art n'a pas lieu seule, et une fois séparée de tout ce qui lui a donné le jour, elle est encore affectée par ses entourages, ses commentaires, les commentaires de ses entourages - et les entourages de ses commentaires"[1]

Jean-Claude Lebensztejn, *Constat aimable*

- 1 Cuando Victoria Newhouse, en su obra *Art and the power of placement*, analiza en profundidad la forma en que las pinturas de Jackson Pollock fueron expuestas en diferentes contextos antes y después de su muerte (Newhouse 2005: 14-211), no sólo pone de relevancia la importancia de las decisiones comisariales a la hora de transmitir los conceptos de las obras de arte, sino que abre diferentes frentes, menos evidentes tal vez, en torno a la cuestión del comisariado y de la crítica. Frentes que muestran la relación entre el crítico, la percepción del arte y la exposición en un momento que se va perfilando como de transición entre funciones y modos de mostrar, y que ha sido poco investigado hasta este momento. De hecho, se ha hablado mucho del fin de la crítica, así como del principio del comisariado a manos de Harald Szeemann particularmente; pero no se han dedicado grandes esfuerzos a analizar la relación existente entre ambas funciones y las influencias y paralelismos establecidos entre ellas, que han llevado al auge de la forma expositiva y del comisariado como práctica contemporánea.
- 2 No es la intención de este artículo resolver definitivamente una cuestión que requerirá sin duda de un más prolongado y profundo análisis; no obstante, intentaremos apuntar algunas vías de influencia y puntos de referencia que puedan ayudar a establecer futuras bases de investigación sobre la cuestión. Tomar la obra de Newhouse como punto de partida para esto no es casual: otros nombres propios, de artistas, críticos o comisarios, podrían haber aparecido en su lugar. Sin embargo, Newhouse elige como uno de sus ejemplos principales a Jackson Pollock, el artista que Clement Greenberg no dudó en enarbolar como emblema de una nueva vanguardia, un modernismo formal que según él superaba, en una comprensión modernista de progreso, cualquier movimiento anterior. Y para esta presentación oficial, para establecer los principios que deberían quedar fijados en la historia del arte, Greenberg, como buen crítico, utilizó la palabra escrita. Una palabra definida en ocasiones como "intolerante y dogmática" (Danto 1998: 70), pero que, según el propio crítico, no podía ser de otra manera, puesto que su objetivo era fijar las bases incontestables de una disciplina, a la búsqueda de la definición universal del arte (Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, I*: 213, citado en Danto, 1998).
- 3 Esto no quiere decir que Greenberg jamás organizara una exposición. Sin embargo, para un crítico de la posguerra, la exposición era una acción secundaria que venía a ilustrar una serie de tesis expresadas a través de la palabra (Glicenstein 2009: 65). La obra de arte se consideraba, dentro de la lógica de los mismos conceptos de la autonomía del arte, un ente independiente de su lugar de exposición y de su modo de recepción, un elemento ajeno a todo lo que no fuera sus propias reglas de existencia y de funcionamiento, que apuntaban a convertirse, además, en las nuevas reglas universales del arte. Esta "retórica de la independencia", expuesta por Patricia Hills, actuaba como una curiosa paradoja: hablaba de un arte universal flotando en un tiempo y un espacio indeterminados que, simultáneamente, se enmarcaba de manera estricta en las características históricas y socioculturales de su época. Precisamente la reivindicación de la abstracción como libertad absoluta se esgrimía como contraposición a la figuración politizada e impuesta del realismo socialista soviético, sugiriendo así una superioridad del mundo capitalista sobre el comunista (Hills 1993: 152-159).
- 4 Volvamos, por tanto, al hecho de que sea precisamente este arte caracterizado como autónomo el que Newhouse sitúa en contextos muy determinados, comenzando por el estudio del pintor Pollock, siguiendo por obras realizadas especialmente para lugares específicos escogidos por él mismo, como es el caso del mural de la casa de Peggy Guggenheim, para acabar con la interpretación institucional de esas obras concretas. Mientras que Pollock elegía ocupar con la pintura la máxima superficie posible, aún en lugares muy estrechos, creando para el espectador una sensación de internamiento en un espacio pictórico, la primera retrospectiva realizada por el MoMA en 1956

presentaba una serie de obras perdidas en inmensos muros blancos, que se reconstruían como gigantes pinturas de caballete en contra de la relación casi performática y envolvente que el artista había establecido con los lienzos a la hora de su creación.

- 5 El estudio sobre la diferencia de percepción en cada uno de estos contextos de exposición y de la influencia que las decisiones curatoriales, que por no tachar de erróneas podríamos definir como insuficientemente reflexionadas, pone de manifiesto que, aún en los momentos en que los críticos contaban con la autoridad para definir los movimientos artísticos no desde la presentación pública del arte en sí sino a partir de su discurso, el formato expositivo comenzaba a ser clave a la hora de definir las características de las obras concretas. Precisamente para poder internarse en el universo de la pintura de Pollock tal y como Greenberg la presentaba, comprendiéndola como espacio de abstracción total y absorbente, resultaba necesario un cierto formato, unas ciertas reglas expositivas que aseguraran las bases estéticas y conceptuales imprescindibles para esta recepción. Si Pollock hubiera estado vivo, probablemente él mismo habría supervisado la instalación de sus obras en el MoMA, como lo hizo en el resto de casos estudiados; sin duda como artista era muy consciente de la influencia del formato expositivo en la recepción del trabajo.<sup>[2]</sup> No obstante, tras su muerte resultó evidente la necesidad de una reflexión que superara el plano de la escritura para establecer una relación correcta entre la obra y su público.
- 6 Pollock, aunque admirable por la comprensión total de la exposición de sus obras, no fue el primero en apreciar el espacio expositivo como algo más que el simple decorado de un trabajo que se desune de él. Diferentes líneas de las vanguardias ya se acercaron a la idea de exposición como parte integrante de la obra. Cabe destacar, por una parte, una figura poco estudiada a ese respecto como es la de Sonia Delaunay quien, ya en 1913, expandió mediante sus *trajes simultáneos* el arte a la vida real, realizando apariciones en el Bal Bullier que irritaban profundamente a Gino Severini. Parece ser que para el artista italiano, estas acciones ponían en evidencia la poca innovación que él y sus colegas futuristas estaban aportando a través de sus clásicas exposiciones de pintura y escultura en salas cerradas al campo de la integración del arte en la vida (Zu Eltz, 1998: 65).
- 7 Centrándonos en el espacio expositivo, en cambio, la figura de Malevich en su *Última exposición futurista, 0, 10* es fundamental. No fue el único artista de su contexto que jugó con las convenciones de instalación (imposible obviar las piezas de esquina de Tatlin, que se mostraron en el mismo evento), pero sí el primero que dio un sentido simbólico a sus decisiones espaciales: el cuadrado negro, síntesis de una larga experimentación sobre el color y la forma; expresión del *zaum*, del más allá de la razón que liberaba al objeto pictórico de cualquier obligación representativa; comienzo del movimiento suprematista, se hallaba colocado en el ángulo oriental de la sala, ignorando las convenciones cultas y dignificando el saber popular, puesto que ese lugar es, precisamente, aquel en el que se ubicaban los iconos en las casas de labradores (Smolik 1998, 131). A través de esta decisión de utilización del espacio de exposición, representativa, emocional y simbólica, Malevich establece un lugar casi religioso para su pintura que, a fin de cuentas, ambicionaba superar cualquier ley racional.
- 8 Otro ejemplo de gran obra en la historia del arte que suele ser erróneamente estudiada fuera de su contexto de presentación, o tomando a éste como elemento secundario de la misma, es *Fountain* de Duchamp. En 1917 Duchamp presenta el famoso urinario girado, firmado con el nombre de R. (Richard) Mutt, a la exposición organizada por la Society of Independent Artists de Nueva York, que asegura aceptar todas las piezas que se presenten, y en cuyo comité organizador él mismo se encuentra. A pesar de este propósito inicial, y tras muchas discusiones, el comité decide rechazar la obra de R. Mutt por no haber sido fabricada por el propio artista, decisión que provoca la dimisión de Duchamp y su mecenas, Arensberg. El caso sale a la luz a través de una serie de textos publicados en *The Blind Man*, anónimos aunque probablemente escritos por el propio Duchamp o por Beatrice Wood, en los que por primera vez se reivindica que un objeto manufacturado pueda ser considerado arte, puesto que el artista "took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view - created a new thought for that object."<sup>[3]</sup> (*The Blind Man* 1917: 5).
- 9 Dejando de lado la importante discusión sobre el objeto manufacturado y la designación del artista, que tanta influencia ha tenido en el arte contemporáneo, cabe subrayar otro fundamental punto de vista, a menudo ignorado: la capacidad que se le atribuye al artista de designar como arte un objeto cualquiera no reside exclusivamente en él, sino también en el hecho de que esa obra sea públicamente

presentada, condición indispensable para poder establecer un debate abierto sobre su naturaleza artística. De hecho, no debemos olvidar que *Fountain* no es el primer ready-made de Duchamp: desde 1914 compraba y recogía objetos que renombraba o colgaba de formas ajenas a su utilidad en su estudio. Envío muchos de ellos a concursos y convocatorias, pero fueron rechazados. Al mismo tiempo, organizó exposiciones en su estudio, a las que invitó a sus amigos y que consistieron probablemente en las primeras presentaciones públicas de este nuevo concepto (Filipovic 2011). No obstante, si la fotografía que Stieglitz tomó de la pieza no se hubiera publicado en 1917 y los textos de *The Blind Man* no hubieran llevado a la luz la discusión sobre la relevancia de su exposición pública, probablemente este tipo de obras habría permanecido ignoradas hasta el momento en que fueran finalmente expuestas, fuera un mes, dos años o una década más tarde. No es casual que la intención del artista y los textos de la revista dadaísta se dirigieran a la necesidad de exposición, puesto que eso comportaría su posible categorización como arte.

- 10 Duchamp era consciente de que los ready-mades no existían por sí mismos, sino exclusivamente dentro de un discurso conceptual y de un espacio expositivo: solamente en aquel lugar donde se designaba un objeto como artístico, lugar al que desafiaba y que ponía en cuestión, podían cobrar estas obras la verdadera fuerza que presentaban. Por ello, a pesar de que el objeto original se perdió y en 1917 no llegó a exponerse más que su fotografía, Duchamp lo reconstruyó en varias copias hacia 1950, y desde entonces es expuesto en los museos más importantes colocado en vitrinas y tras cristales, como si del objeto más valioso del mundo se tratara. Fue a partir de esta polémica que se comenzaron a exponer otros ready-made, y sólo así los conceptos presentados en los textos entraron realmente en la discusión sobre la naturaleza de la obra artística. Y precisamente es este tratamiento museístico lo que da sentido a la pieza: es una obra que necesita del discurso y de la exposición simultáneamente para poder existir como tal.
- 11 Esta situación nos remite de nuevo a Jackson Pollock y a su forma de exponer las obras. También sus pinturas necesitaron de dos vertientes para completarse: una crítica, proporcionada por Clement Greenberg, y otra expositiva, que él desarrolló de manera intuitiva y que se degradó tras su muerte. Vemos así que incluso las obras que contaban con un apoyo crítico fuerte no podían desvincularse de su necesidad de ser hechas públicas, con todas las reinterpretaciones que esto comporta. Es decir, ya en la retrospectiva de Pollock en 1956 se iba formando un sentido de necesidad de un agente que pudiera imbricar en una misma acción la correcta presentación espacial de las obras, su comprensión contextual y expositiva, y un discurso teórico apropiado a sus características. Podría decirse que la labor del crítico como se conocía hasta entonces acababa con la modernidad: acababa en el momento en el que la obra dejaba de ser autónoma, independiente y absolutamente abstracta para situarse en un lugar con unas características concretas; acababa cuando las reglas universales dejaban de ser aplicables, cuando el dónde condicionaba el qué.
- 12 La teoría crítica de Greenberg permitió dejar existir las obras de los artistas como si no tuvieran un lugar y se conformaran por y para ellas mismas; en cuanto ese discurso mostró flaquezas, en el MoMA en 1956, fue latente la necesidad de replantearse campos de actuación y reinventar la labor crítica. No parece casual, en efecto, que fuera precisamente en 1956 cuando se celebró la exposición *This is Tomorrow*, que comenzaba a utilizar el espacio expositivo como lugar de experimentación del que paulatinamente se irían desgranando teorías, como fue el caso de los escritos de Lawrence Alloway, y que dejaba de partir de una certeza histórica para abrir paso a la colaboración, la prueba y la producción.
- 13 En este sentido merece la pena centrar la atención momentáneamente en otro personaje fundamental de la crítica europea: Pierre Restany. Cuando en 1960 Restany decide dar una vuelta de tuerca a las vanguardias que agonizaban para proponer un nuevo movimiento del que él sería la cabeza pensante, el Nuevo Realismo, declina comenzar por un texto y lo hace, curiosamente, a través de una exposición. Esta se llama como el futuro nuevo movimiento, Nouveau Réalisme, y en ella participan una serie de artistas jóvenes, con Yves le Monochrome a la cabeza, que tienen como única y débil característica común la utilización de objetos contemporáneos de la cultura popular. Curiosamente, el movimiento en sí es oficialmente "declarado" a través de un manifiesto no en el momento de la exposición, sino varios meses más tarde, en una fiesta organizada en casa de Yves Klein, cuando la exposición ya había sido publicitada y dada a conocer. La falta de unión conceptual, formal o procesual de los integrantes llevará a la disolución del grupo en menos de un año (Lassalle 1993, 208-209), mostrando su carácter de intento algo artificial de conjunto. No obstante, sí aporta un elemento de reflexión fundamental, que comparte con *This is tomorrow*: el avance del nacimiento de la figura del comisario, que realiza sus propuestas a través de la sala expositiva y complementadas con catálogos y textos acompañantes, en vez de hacerlo exclusivamente a través de la palabra escrita. La importancia de la

utilización del propio contexto expositivo (y en este sentido la influencia de Yves Klein sobre Restany es probablemente fundamental) va imponiéndose sobre la visión del crítico principalmente intelectual y alejado a la interpretación instalativa de la obra.

- 14 Por lo tanto, cuando en 1968 Harald Szeemann se erige como primer comisario independiente, inaugurando una nueva época con sus propios conflictos y aportaciones, es deudor de muchos antecesores, y representa, en cierta manera, la culminación de un proceso de unificación de la crítica conceptual con la práctica espacial de la obra artística que llevaba muchos años revelándose. Como apunta la cita inicial de Jean-Claude Lebensztejn, el comisariado articulado con propiedad (caso que, lamentablemente, no siempre se da) supondría un acercamiento a una comprensión más compleja del fenómeno que es el arte, superando sus imposibles visiones universalistas y reguladoras, y analizando los diferentes factores que entran en juego a la hora de su percepción, transmisión y comprensión: sus propias características, sus discursos teóricos y conceptuales, sus condiciones de producción y de existencia, y sus entornos de exposición y presentación.
- 15 Así, el crítico y el comisario no son dos figuras contradictorias y competidoras, sino que representan un desarrollo de las necesidades de interpretación del arte desde diferentes vectores que se da junto con la amplificación y ramificación del fenómeno artístico en una nueva época histórica. De la misma manera que el modernismo cede su espacio a la postmodernidad, la figura del crítico se transforma progresivamente en un agente más activo en la interpretación presencial de la obra de arte, que combina la intervención espacial con la escritura crítica, y que con esta capacidad, cuando se articula con propiedad, consigue análisis y acercamientos más complejos a la obra a la que influye y con la que coexiste. Por ello, son muchos los críticos actuales que comisarían exposiciones, y muchos los comisarios que escriben textos críticos de calidad, puesto que estas funciones necesitan la una de la otra, y la obra de arte, para poder ser debidamente presentada e interpretada, necesita de ambas.



## Notas al pie

[1] "Una obra de arte no ocurre sola, y una vez separada de todo aquello que la ha dado a luz, sigue siendo afectada por sus entornos, por sus comentarios, por los comentarios de sus entornos – y por los entornos de sus comentarios."

[2] Los escritos de artista sobre la instalación de sus obras comenzaron a desarrollarse, de hecho, a partir de los años 60, como estudia en profundidad Jean Marc Poinot (2008). Probablemente muchos otros casos como el de Pollock hicieron despertar en los artistas la necesidad de estipular de la manera más precisa posible las condiciones de recepción de sus trabajos.

[3] "tomó un objeto ordinario de la vida cotidiana, lo colocó de tal manera que su significación utilitaria desapareció bajo un nuevo título y punto de vista – creó un nuevo pensamiento para ese objeto."



## Bibliografía

- Anónimo** (1917) "The Richard Mutt Case" en *The BlindMan*. N°2, mayo.  
<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/05.htm>
- Alloway, L.** (2009) "The great curatorial dim-out", en Greenberg, R.; Ferguson, B.; Nairne, S. (eds.) *Thinking about exhibitions*. London: Routledge.
- Bolaños, M.** (2003) "La exposición como utopía: algunas experiencias ejemplares" en Lorente, J.P. *Museología crítica y Arte contemporáneo*. Zaragoza: PUZ
- Crippa, E.** (2010/2011) "The double legacy of the first international surrealist exhibition" en *Manifesta Journal*. N°11.
- Danto, A.** (1998) *After the end of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, Princeton,
- Filipovic, E.** (2009) "A museum that is not", *E-Flux* N°4. <http://www.e-flux.com/journal/view/50>
- Gee, M.** (ed.) (1993) *Art Criticism since 1900*. Manchester - New York: Manchester University Press.
- Glicenstein, J.** (2009) *L'art: une histoire d'expositions*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Greenberg, R.; Ferguson, B.; Nairne, S.** (eds.) (2009) *Thinking about exhibitions*. London: Routledge.
- Hegewisch, K.** (1998) "Introduction: un médium à la recherche de sa forme. Les expositions et leurs déterminations" en Hegewisch, K. (ed.) *L'art de l'exposition: Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXème siècle*. Paris : Éditions du

regard.

**Heinrich, N.; Pollak M.** (2009) "From museum curator to exhibition *auteur*. Inventing a singular position" en Greenberg, R.; Ferguson, B.; Nairne, S. (eds.) *Thinking about exhibitions*. London: Routledge.

**Hills, P.** (1993) "The modern corporate state, the rhetoric of freedom, and the emergence of modernism in the United States: the mediation of language in critical practice." en Gee, M. (ed.) *Art Criticism since 1900*. Manchester - New York: Manchester University Press.

**Lasalle, H.** (1993) "Art criticism as strategy: the idiom of "new realism" from Fernand Léger to the Pierre Restany group", en Gee, M. (ed.) *Art Criticism since 1900*. Manchester - New York: Manchester University Press.

**Lebensztejn, J.-C.** (1986) "Constat aimable", *Cahiers du MNAM*, N°17-18, Paris.

**Naumann, F.; Obalk, H.** (ed) (2000) *Affectionately Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*. London: Thames and Hudson,

**Newhouse, V.** (2005) *Art and the power of placement*. New York: Monacelli Press.

**Ninacs, A.-M.** (2011) "Signer ou s'effacer ? Pour une pratique éthique du commissariat d'exposition », *Esse* N°57, printemps/été.

**Obrist, H.** (2008) *A brief History of Curating*. Zurich-Dijon: JRP Ringier & Les presses du réel.

**O'Doherty, B.** (1999) *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Los Angeles: University of California Press.

**Pierre, J.** (1986) « Une révolution dans l'accrochage: les expositions internationales du surréalisme» en *Cahiers du MNAM* . N° 17-18.

**Poinsot, J.-M.** (2008) *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Ginebra: Les presses du réel.

**Smolik, N.** (1998) "Dernière exposition futuriste 0, 10. Petrograd 1915. La fin d'un développement" en Katharina Hegewisch (ed.) *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXeme siècle*. Paris : Éditions du regard.

**Staniszewski, M. A.** (2001) *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Massachussets: MIT Press.

**Zu Eitz, J.** (1998) "Le futurisme s'expose: exposition itinérante des futuristes, 1912", *L'art de l'exposition: Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXeme siècle* en Hegewisch, K. (ed.) *L'art de l'exposition: Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXeme siècle*. Paris : Éditions du regard.



## Autor/es

**Haizea Barcenilla** es comisaria, crítica y profesora asociada de Historia del Arte en la Universidad del País Vasco (España). Investiga actualmente la función de la exposición y la relevancia del comisariado, centrándose en su relación con el contexto político. Participa en varios foros internacionales sobre comisariado; ha coeditado *Time at work* sobre comisariado emergente y publica crítica regularmente en A\*Desk ([www.a-desk.org](http://www.a-desk.org)).

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



## Realizar comentario

Comentario

---

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

**Enviar**