

# Exposiciones y comisariado

Relatos cruzados



Olga Fernández López

# Exposiciones y comisariado

Relatos cruzados

1.ª edición: 2020

Directora de la colección: Estrella de Diego

Diseño de cubierta: INGenius

Ilustración de cubierta: Eva Kotátková, *Asylum*, Bienal de Venecia de 2013. Fotografía de Olga Fernández López

© Olga Fernández López, 2020

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2020

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

[www.catedra.com](http://www.catedra.com)

ISBN: 978-84-376-4135-5

Depósito legal: M. 5.089-2020

Impreso en España - *Printed in Spain*



*Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.*

*Para Lucas y Héctor, cuyas vidas se entrecruzan  
con la escritura de estos relatos*



# Índice

INTRODUCCIÓN .....	13
CAPÍTULO 1. El espacio expositivo y sus políticas .....	19
De la galería al cubo blanco .....	23
Paredes vestidas de blanco .....	23
La invención del cubo .....	27
Prototipos espaciales .....	30
Ambientes experimentales .....	30
La atracción del centro .....	36
Ecos experimentales .....	39
Arte al aire libre .....	42
Del museo al parque .....	42
Festivales perpetuos .....	46
Espacios independientes .....	50
Antigalerías .....	50
Espacios crudos .....	52
CAPÍTULO 2. Comisarios (in)dependientes .....	61
El comisariado y la centralidad de las exposiciones .....	65
Ambientes inmersivos .....	65
Emergencia museográfica .....	68
Tornillos sueltos .....	71
Artistas y comisarios .....	74
Museos de artistas .....	74
Agency for Intellectual Guest Labour .....	76
El Museo de las Obsesiones .....	79

Desmaterialización y deslocalización .....	82
Estética de oficina y desmaterialización .....	82
Arte a distancia .....	85
Desmusealización y reterritorialización .....	90
<b>CAPÍTULO 3. El poder del <i>display</i></b> .....	<b>97</b>
Propaganda y esfera pública .....	102
Museos parlantes .....	102
Cámaras de los horrores .....	106
El camino hacia la victoria .....	110
Diplomacia cultural .....	112
Exponer (en) las ruinas .....	112
Guerra Fría cultural y medios fríos .....	118
Exposiciones y activismo .....	121
Exposiciones de guerrilla .....	121
Exposiciones de resistencia .....	126
Arte en los apartamentos .....	129
<b>CAPÍTULO 4. Comisarar el mundo</b> .....	<b>137</b>
Arte y artefactos .....	141
La (pretendida) raíz del arte moderno .....	141
Fetiches europeos .....	146
Zonas de contacto .....	149
Los mapas del arte .....	153
Tribales y modernos .....	153
Curadorías invertidas .....	157
La bienalización del arte .....	161
La <i>Biennale di Venezia</i> : de exposición a institución .....	161
La expansión del formato: las bienales modernas .....	165
La Bienal de La Habana .....	169
Las bienales poscoloniales .....	173
<b>CAPÍTULO 5. El (des)orden de las cosas</b> .....	<b>183</b>
Enciclopedias chinas .....	187
<i>Palabras, mariposas, peces y otras cosas</i> .....	187
<i>Arroz con mango</i> .....	190
El sistema de los objetos .....	194

---

Heterotopías y museos .....	197
El museo como musa .....	197
Carta blanca .....	199
Tecnologías jurásicas .....	203
Atlas: el archivo expuesto .....	208
Del atlas al museo imaginario .....	208
Fiebre de archivo .....	214
CAPÍTULO 6. El comisariado en el campo expandido .....	223
Renombrar una práctica .....	228
La ansiedad comisarial .....	228
La curadoría, lo curatorial y el curadorismo .....	231
Modalidades posrepresentacionales .....	236
Los nuevos géneros de arte público .....	236
Comisariado performativo .....	239
Exposiciones, escuelas experimentales y nuevas instituciones .....	243
LISTA DE EXPOSICIONES CITADAS .....	253
BIBLIOGRAFÍA .....	265



# Introducción

El estudio académico de la historia de las exposiciones y del comisariado es un fenómeno relativamente reciente. Aunque en su inicio se entrelazó con la historia del arte y con los estudios de museología, en los últimos años ha ido adquiriendo una progresiva autonomía en consonancia con la trascendencia que ambos han asumido en el campo contemporáneo del arte. La centralidad de las exposiciones y el surgimiento de la figura del comisario han ido acompañados de una voluntad de establecer sus respectivas genealogías. En el caso de las exposiciones, es habitual destacar que la escasez de fuentes ha dificultado su reconstrucción histórica. La historia del arte se ha basado durante décadas en una historia de los artistas y sus obras, más que en una atención detallada a los procesos y contextos de su exhibición pública. De algún modo, las exposiciones se daban por hechas: se convertían en una mera línea en los *curricula* de los artistas, y sus catálogos, en un simple listado de piezas. A esto se une el limitado número de imágenes existentes, incluso de algunas de las muestras más importantes del siglo xx, lo que dificulta el conocimiento de la relación entre las obras y los espacios. Por otro lado, la preferencia institucional por las obras con un carácter objetual y, por tanto, coleccionable, ha perjudicado la fijación de la memoria de las prácticas escénicas, desmaterializadas o procesuales, que constituyen una buena parte de las obras del pasado siglo.

Asimismo, la dimensión temporal de las exposiciones ha contribuido a que se pusiera mucho énfasis en su impacto en la opinión pública, por lo que, frecuentemente, las únicas fuentes existentes son las breves críticas que aparecían en los medios de comunicación. Las exposiciones siempre fueron, además de ámbitos para la exhibición de obras, un es-

pacio de sociabilidad donde artistas, críticos, marchantes, coleccionistas y el público general se reunían, respondían a lo que los artistas presentaban y donde se escenificaba la construcción de una comunidad de aceptación y/o de rechazo de lo mostrado. Esto es, los salones y, posteriormente, las exposiciones se conformaban como un lugar de encuentro y debate. Esta esfera de discusión se materializa, aun hoy en día, en las conversaciones *in situ* de los visitantes y en los comentarios posteriores en la prensa o en la literatura especializada. En las exposiciones, por tanto, se proyecta el sistema de relaciones personales, políticas y económicas que constituye el campo artístico. Todos estos factores han hecho difícil un estudio de la importancia que las exposiciones han tenido para el discurrir de la propia historia del arte y han motivado que se hable de amnesia en relación con su historia. Sin embargo, podríamos señalar que este olvido académico tiene más bien un carácter retrospectivo, puesto que son las necesidades del presente, en concreto, la demanda contemporánea de legitimación de la figura del comisario y de los estudios curatoriales, las que han contribuido a desarrollar una conciencia de esta carencia.

Es significativo que el interés por la dimensión histórica de las exposiciones se establezca antes en el ámbito del comisariado que en el académico. Fue la vocación de recuperación de las exposiciones de vanguardia, que caracterizó a la generación de comisarios de los años setenta, la que despertó esta disposición retrospectiva. Esta se manifestó en la reconstrucción física, durante esta década, de algunos de los espacios expositivos más importantes de los años veinte y treinta. También dentro del ámbito comisarial es importante mencionar el proyecto *Stationen der Moderne: Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland* (1988), donde se reconstruyeron veintidós muestras que habían tenido lugar en Alemania entre 1910 y 1969. Estas reexposiciones indican que, entendidas como dispositivos complejos, para su análisis es necesario tener en cuenta una multiplicidad de elementos y factores como, por ejemplo, su espacialidad o su modo de instalación, es decir, su materialidad, que no responde solo a modelos discursivo-teóricos [1]. Esta consideración ha generado dos ideas clave: que el comisariado debe ser entendido como una práctica, y la exposición, como un medio. En torno a estas ideas se articula una buena parte de los posterior-



1. Vista de la reexposición *When Attitudes Become Form* (1969) en la Fondazione Prada, Venecia, 2013.

res estudios históricos y teóricos que fundamentan los estudios curatoriales.

Cada una de estas trayectorias, la de las exposiciones en los siglos xx y xxi y la del comisariado, podría hacerse de forma independiente. Sin embargo, este libro intenta entrelazar ambas historias. Parece difícil referirse a un comisario o curador, vocablos que se utilizarán de forma indistinta, sin mencionar sus exposiciones y, del mismo modo, es complicado explicar la emergencia de este agente sin insertarlo en el contexto de la expansión cuantitativa y cualitativa de las exposiciones. Sus historias se entretajan al ir evolucionando cada una desde su coordenada, pero cruzándose de forma complementaria. Pese a la mencionada amnesia, sobre ambas genealogías existe desde hace tiempo una amplia bibliografía, compuesta de materiales diversos: artículos académicos, capítulos de libros, actas de congresos, críticas de exposiciones, folletos y textos de catálogos o páginas web que, o bien toman exposiciones concretas como objeto de estudio, o bien debaten sobre la naturaleza de la práctica del comisariado. No obstante, estos escritos —y también las imágenes— se encuentran dispersos en la literatura de disciplinas diversas (historia del arte, museología, antropología, arquitectura o historia) y son interpretados desde numerosos marcos teóricos (teoría crítica, estudios culturales, feminismo, teoría poscolonial o estudios de memoria). Por ello, la historia escrita y visual de esta doble genealogía ha necesitado, a su vez, generar un espacio disciplinar propio para establecer una literatura de referencia.

Entre los libros pioneros es imprescindible mencionar *Thinking about Exhibitions* (1996), la primera recopilación de los heterogéneos textos que se habían escrito hasta la fecha sobre el tema. Entre los muchos artículos que allí se recogen destaca el artículo de Martha Ward que, con el título «What Is Important about the History of Modern Art Exhibitions?», nos proporciona algunas claves sobre la amplitud con la que se pueden abordar estas historias cruzadas. Ward señala cuatro aspectos que se interrelacionan en los dispositivos de exposición y que podrían dar lugar a cuatro aproximaciones independientes. Las exposiciones se pueden estudiar como generadoras de esfera pública, como ámbitos discursivos y de representación, como dispositivos productores de experiencias psicológicas y sociales y como formatos de producción susceptibles de determi-

nar las prácticas artísticas. De este modo, se pueden investigar exposiciones o tipos de exposiciones desde la confluencia de estos cuatro aspectos, como hace Ward en relación con los salones, o generar líneas paralelas que establezcan constelaciones de exposiciones en relación con los efectos que tratan de producir. En este libro se enfatizará en cada caso la aproximación más conveniente, nunca la única, para el desarrollo de los relatos que se plantean.

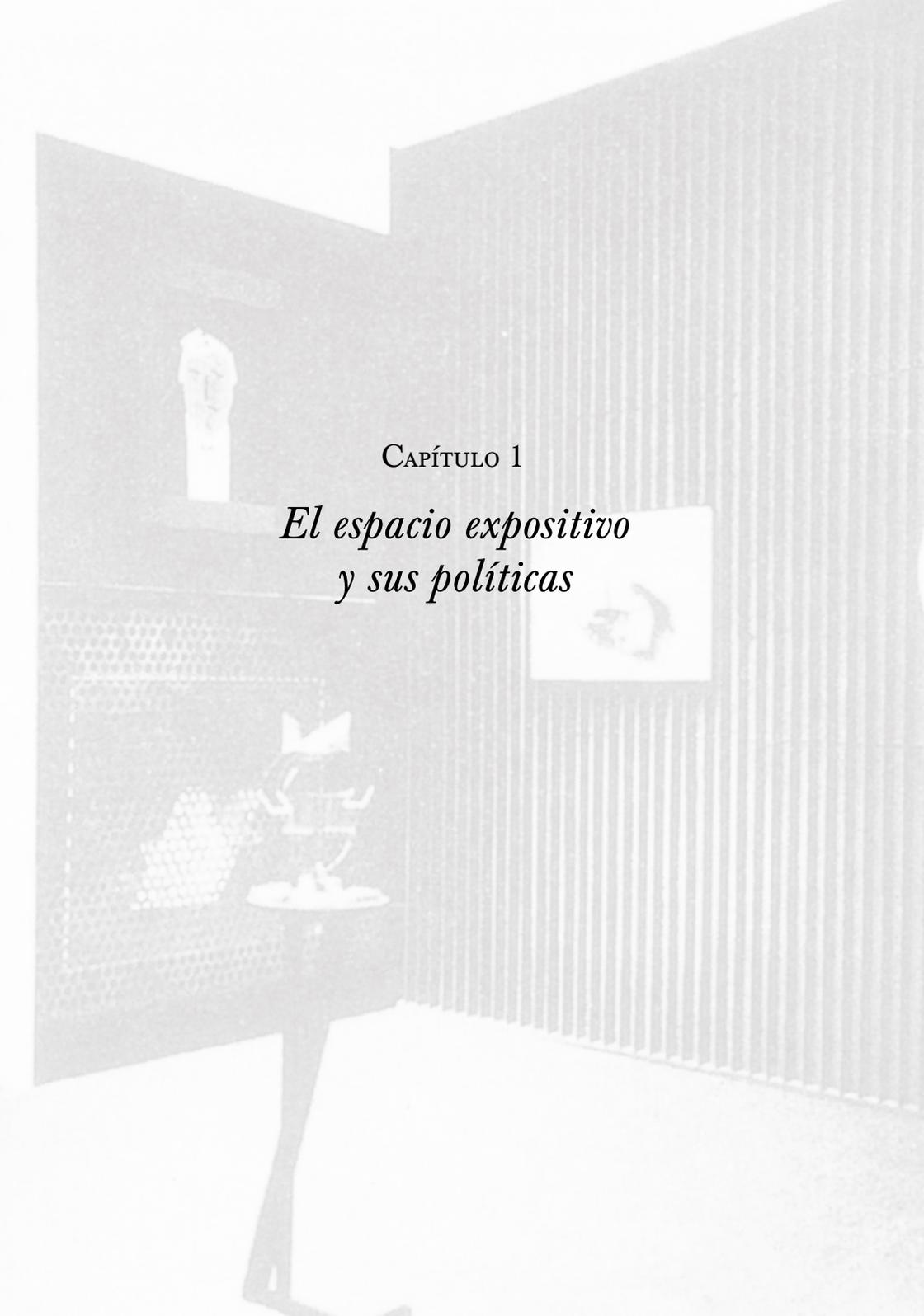
Este intento de proponer una historia unificada de la convergencia entre exposiciones y comisariado se origina en la ausencia de un libro que trate de formular una síntesis narrativa de este periodo. Hasta la fecha, lo que ha primado son las publicaciones basadas en sumatorios de exposiciones que funcionan mediante fichas individuales, sin tratar de establecer hilos conductores entre ellas. En este modelo destacan los libros de Bruce Altshuler (1994), Anna Maria Guasch (1997) y Trierweiler, Klüser y Hegewisch (1998), todos publicados en la década de los noventa, momento del despegue definitivo de la bibliografía específica sobre estos temas, a los que puede unirse el más reciente libro de Jens Hoffman (2014). Estas listas de las exposiciones más «influyentes», seleccionadas por ser estimadas como las más representativas, se orientan hacia el establecimiento de una historia canónica que, sin embargo, se presenta sin demasiada argumentación. Por ello, este libro tiene entre sus propósitos ampliar esta lista y relacionar las exposiciones consideradas fundamentales con otras menos conocidas, dando lugar a una trama que enfatice las dimensiones social y cultural de las exposiciones y el comisariado.

El libro se despliega mediante seis relatos que atraviesan estas historias entrecruzadas y que tratan de proporcionar líneas de interpretación de naturaleza más temática que cronológica. En el primer relato atiendo a las políticas espaciales de las exposiciones modernas, describiendo la zigzagueante historia del cubo blanco con el fin de cuestionar la supuesta teleología de su establecimiento y su implantación casi hegemónicas, al tiempo que se reconoce la importancia de otros tipos de espacios de exhibición. En el segundo itinerario trazo el proceso de institucionalización de la figura del comisario/a independiente en la segunda mitad del siglo xx como un mediador imprescindible en el cada vez más complejo sistema del arte contemporáneo. En el tercer relato me ocupo

de la capacidad que tienen los dispositivos expositivos de generar discursos y contradiscursos ideologizados, centrándome principalmente en el ámbito de lo político. En el cuarto capítulo establezco como punto de partida la crítica al eurocentrismo desde el que se ha construido la historia de las exposiciones y efectúo un recorrido en el que se pone de manifiesto cómo este se ha materializado, pero también cuestionado, a lo largo del siglo. En el quinto relato reflexiono sobre el modo en que las experiencias de desordenamiento de obras, objetos y artefactos o los cruces con otros modos de clasificación disciplinaria han contribuido de forma fundamental a crear nuevos modelos de comisariado. Finalmente, en el sexto, propongo un panorama abreviado de los principales debates que han afectado a los estudios y prácticas curatoriales desde los años noventa.

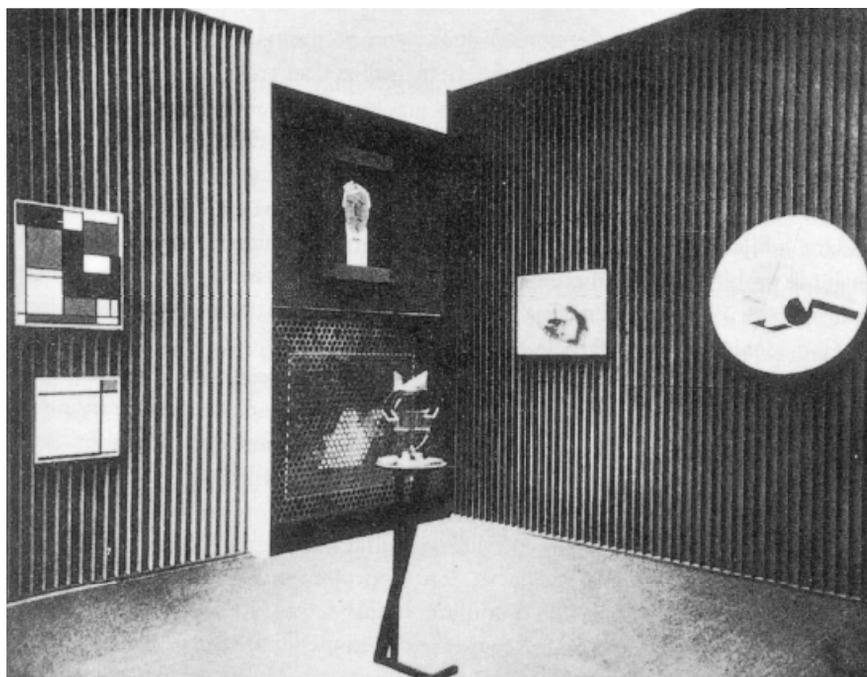
#### AGRADECIMIENTOS

Mi hermana Marta, Juan Albarrán, Paula Barreiro y Patricia Mayayo, junto con Estrella de Diego y Raúl García, me han acompañado en la tediosa labor de ser los primeros lectores del libro, una ocupación nunca suficientemente reconocida. También quiero agradecer la ayuda de Isabel Cervera y de Juliane Debeusscher por la lectura de algunas partes del libro y la asistencia inestimable de Miriam Cera en su tramo final. Quiero dar las gracias especialmente a mi familia por su apoyo constante y a todas mis amigas por la escucha paciente. Parte de este libro se enmarca en las investigaciones del proyecto *Modernidad(es) descentralizada(s): arte, política y contracultura en el eje trasatlántico durante la Guerra Fría II* (HAR2017-82755-P).



CAPÍTULO 1

*El espacio expositivo  
y sus políticas*



2. El Lissitzky, *Raum für konstruktive Kunst*, en la Exposición Internacional de Arte, Dresde, 1926.

Resulta difícil escribir una historia de las exposiciones y del comisariado en el siglo xx sin referirse a la centralidad que en ella han tenido las políticas espaciales, no solo por la significación de los lugares de exposición, sino también por haber dado forma a algunos de los debates más recurrentes de este campo de estudio. Comenzaré este primer relato aludiendo a un proyecto tan quimérico como el *museo de crecimiento ilimitado* que Le Corbusier imaginaba en 1931 y que describía a Christian Zervos del siguiente modo:

El principio de este museo es una idea. [...] El museo puede ser comenzado sin dinero; a decir verdad con 100.000 francos se puede hacer la primera sala. Se puede continuar con una, dos, cuatro salas nuevas, el mes siguiente o cuatro años después, a voluntad. El museo no tiene fachada, el visitante no verá jamás la fachada; no verá más que el interior del museo. Porque entra al corazón del museo por un subterráneo cuya puerta de entrada está abierta en un muro que, si el museo llegara a una etapa de crecimiento magnífica, comprendería los nueve mil metros de su desarrollo total (Le Corbusier, 1930).

La «idea» de Le Corbusier, en realidad, no era tan inverosímil como pudiera parecernos a primera vista, sino que avanzaba la propuesta de una *machine à exposer* donde lo importante era la reducción de la tipología de museo a su máxima abstracción: una estructura modular de salas, sin jerarquías, sin luz natural, sin conexión con el exterior y sin tiempo. A partir de esta abstracción es fácil imaginarnos el diseño de un *white cube*, un cubo blanco que, sin duda, ha constituido el espacio expositivo en torno al que se ha construido buena parte de esta historia. Sin embargo, a lo largo del siglo existieron otras *especies de espacios* para exponer,

que se resistieron a la estandarización moderna o que promovieron diferentes visiones de lo que significaba la interrelación entre lugares, obras y espectadores. A diferencia de ese espacio hegemónico, este conjunto de lugares carece de un nombre unitario, lo que hace difícil construir un relato unificado y de naturaleza teleológica, como el que sí articula la narrativa del cubo blanco. Por ello, y sin minimizar el peso específico que este tiene en la presentación pública del arte moderno, expondré diversas experiencias y políticas espaciales que enriquezcan la versión predominante en los estudios curatoriales.

Mi punto de partida para este recorrido será el cuestionamiento del salón oficial, que constituyó el principal modelo de exposición de los dos siglos anteriores. En la historia que nos lleva hasta el cubo blanco suele destacarse que la transformación de los espacios expositivos a comienzos del siglo xx se encaminó hacia la conformación de un ambiente neutro. Este se caracterizaba por sus muros blancos, por carecer de ventanas, por su mínima decoración arquitectónica, por funcionar con luz artificial y por disponer las obras en una única fila a la altura de los ojos. Esta construcción espacial se enfrentaba al abigarramiento visual de los salones, con su abundante decoración, sus paredes enteladas y su acumulación de obras. La evolución de uno a otro suele insertarse en una narración crítica donde el cubo blanco se interpreta como un dispositivo ideológico diseñado conscientemente para producir un sujeto ahistórico, despolitizado y descorporeizado. Este espacio aseguraría las condiciones de posibilidad para acceder a una experiencia estrictamente estética, separando el arte de la vida y del devenir histórico.

Al mismo tiempo que se daba esta transformación espacial, abordada fundamentalmente desde ámbitos institucionales, los artistas de vanguardia promovieron una multiplicidad de exposiciones experimentales, mucho más numerosas que el cubo blanco en la primera mitad del siglo, que no reaccionaron necesariamente contra el abigarramiento de las obras en los salones, sino contra el orden normativo subyacente en ellos. Esta ordenación regulaba los procesos de inclusión y exclusión de los artistas y también la disposición de las piezas dentro de una jerarquía de géneros, alturas y tamaños. Desde mediados del siglo xix, algunos artistas desplegaron una actitud oposicional, reivindicativa y provocadora, que tenía como fin una incidencia efectiva en la esfera pública

del arte. Esta genealogía engloba los pabellones individuales de Gustave Courbet y Claude Manet, los salones de los rechazados, impresionistas e independientes, las exposiciones de vanguardia y las experiencias desarrolladas en los espacios independientes. Todas ellas generaron una variedad de políticas espaciales que poco tenían que ver con las demandas del cubo blanco. Un ejemplo de estas búsquedas lo tenemos en el proyecto de El Lissitzky *Raum für konstruktive Kunst* [2] para la Exposición Internacional de Arte de Dresde (1926), donde este afirmaba:

Las grandes exposiciones internacionales de pintura parecen un zoo, cuyos visitantes reciben los rugidos de un millar de bestias al mismo tiempo. En la sala que diseñé quise que los objetos no atacasen de repente al espectador. Si en ocasiones anteriores, en su desplazamiento a lo largo de las paredes en las que se exponían las imágenes, el espectador se dejaba arrullar por la pintura hasta caer en una suerte de pasividad, nuestro diseño quiso hacer de este un elemento activo. Esta debiera ser la intención del espacio (El Lissitzky, 1926).

Como iremos viendo en este capítulo, muchos creadores de vanguardia, en un triple papel de artistas-comisarios-diseñadores, eligieron abandonar los salones, declarar la guerra a los museos-mausoleos y buscar lugares singulares y formas modernas de disposición espacial para mostrar sus propias producciones. No se trataba tanto de ver arte moderno, sino de *verlo apropiadamente* mediante el diseño de prototipos espaciales, específicos para el nuevo arte.

## DE LA GALERÍA AL CUBO BLANCO

### *Paredes vestidas de blanco*

La emergencia, evolución y consolidación del cubo blanco, entendido como un espacio físico e ideológico destinado a facilitar la contemplación del arte bajo premisas formalistas, no es fácil de trazar. La transformación del *gallery space* en un *white cube* fue un proceso discontinuo, que tiene un periodo de establecimiento entre 1880 y 1940, y uno de

institucionalización a partir de la segunda mitad del siglo xx. A pesar de haberse implantado paulatinamente, hasta mediados de los años setenta los espacios que exhibían arte moderno se llamaban simplemente galerías, tanto en instituciones públicas como en el ámbito comercial. La asociación de la galería con el cubo blanco no comienza en el discurso artístico hasta mediados de los setenta, y la popularización del término solo se produce de modo efectivo a partir de 1986, cuando se reimprimen en el libro *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* tres artículos de Brian O'Doherty escritos en 1975. Una vez acuñado, y al calor de la naciente crítica institucional, el concepto se convierte en la década de los noventa en una palabra clave para agrupar el conjunto de las operaciones espaciales e ideológicas que enmarcan la presentación pública de las prácticas artísticas. Frente a las formas de liberación espacial que algunas vanguardias habían experimentado, el cubo blanco devolvió la producción artística a ámbitos de legibilidad e inscripción tan regulados como habían sido antes los salones.

Aunque todos los procedimientos de despojamiento arquitectónico acabaron confluyendo en las salas blancas de los museos, cada uno de ellos provenía de desarrollos distintos. En la prehistoria del cubo blanco hay varios elementos que examinar: la pared y su composición material (cobertura, color, articulación), el suelo y el techo como superficies de conexión, la iluminación (natural o artificial), la decoración (desde los arreglos florales a sillas o alfombras) y, finalmente, las obras, sus disposiciones y el uso de los marcos. Cada uno de estos elementos se transformó de forma separada, por lo que no puede hablarse de una evolución lineal. Tanto Walter Grasskamp como Mark Wigley señalan la Secesión vienesa de Joseph Maria Olbrich (1898) como la primera infraestructura diseñada para exhibir obras de arte en paredes blancas. Wigley afirma que no fue solo la blancura de sus paredes lo que convirtió el edificio en el primer espacio blanco para el arte, sino la mecanización de su condición de galería. Las exposiciones se sucedían con mucha frecuencia, por lo que sus paredes móviles permitían acomodar en su interior cualquier tipo de muestra (Wigley, 2016). El edificio estaba construido para controlar los estímulos sensitivos. Por ejemplo, las ventanas estaban bloqueadas para que no pasara la luz natural, y la iluminación, que provenía de luz cenital industrializada, dotaba a las exposiciones



3. Sala veinte con obras de Edvard Munch en la *Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes*, Colonia, 1912.

de una atmósfera homogénea y atemporal. Aunque en las primeras exposiciones en la Secesión todavía quedaban elementos decorativos, como ornamentaciones doradas, en el cambio de siglo las paredes se fueron despojando de estas, mientras las obras empezaron a colgarse en una sola fila.

El éxito de este modo de presentación se trasladó al pabellón de Gustav Klimt en la Bienal de Venecia de 1910, desde donde se difundió entre un público internacional. Su adopción en el *Sonderbund* de Colonia de 1912 contribuyó a su institucionalización en Alemania [3]. En el ámbito germánico también tuvieron especial relevancia los esfuerzos realizados por parte de los arquitectos Peter Behrens y Henry van de Velde y de los directores de los museos berlineses Hugo von Tschudi y Ludwig Justi. Junto a ellos, Grasskamp detalla que las tendencias hacia la simplificación decorativa y el emblanquecimiento progresivo de las

paredes derivaron también de otros espacios funcionales que se beneficiaban de la claridad de las paredes, como estudios de artistas, interiores domésticos, fábricas, hospitales, colegios y academias de arte, así como de las exposiciones universales. Esta relación entre exposiciones e industria fue señalada por Sigfried Giedion y Le Corbusier. Asimismo, la disposición de obras en una única fila tuvo relación no solo con las prácticas museográficas, sino también con las comerciales, que empezaban entonces a investigar sobre la atención que los compradores ponían en los productos.

El paso de las ricas paredes enteladas al muro enyesado y desnudo no se hizo sin resistencias. A los ojos de los espectadores de los años veinte, la severidad de las paredes de los museos alemanes estaba demasiado cerca de la estética arquitectónica de las nuevas fábricas y hospitales, lo que en esa época se asoció a una «estética de *lazaretto*» (Grasskamp, 2007: 330). Esta misma reacción se produjo cuando en 1939 el MoMA abrió su nueva sede y el crítico Henry McBride señaló las similitudes de la fachada con una fábrica de la Bauhaus. Después de conocer de primera mano las reformas en los museos alemanes, las iniciativas simplificadoras de Alfred Barr no se consolidaron en el MoMA hasta finales de los treinta. De hecho, en su inauguración en 1929 las paredes todavía estaban enteladas con un tejido de color beis. En esta década y en la siguiente, bajo la dirección de Barr y de René d'Harnoncourt, se llevaron a cabo diversas instalaciones experimentales de vanguardia en el MoMA, bastante alejadas del cubo blanco, un periodo del museo que Staniszewski denomina los *años del laboratorio* (Staniszewski, 1998).

La lenta conversión de los espacios galerísticos en cubos blancos, como señala Wigley, suponía no solo un desnudamiento de ornamento, una ausencia de color, sino más bien una nueva forma de «vestir» los edificios que subordinaba la sensualidad a una idea trascendente de pureza (Wigley, 1996). Esta aspiración estaba muy presente en arquitectos como Le Corbusier, para quien la superficie blanca era ética, funcional y técnicamente superior porque estaba dirigida a una higiene visual que limpiaba los edificios de la enfermedad ornamental del pasado y facilitaba una visión estética (y sedativa) de cuerpos y objetos. Las paredes vestidas de blanco facilitaban la separación del arte de su contexto de

producción, una ventaja que animó a su adopción, sobre todo a partir de la Guerra Fría.

Para otros autores, como Charlotte Klonk, la elección del cubo blanco en el MoMA tuvo que ver no solo con una negación de la dimensión político-social del arte, sino con su contribución a una cultura de exhibición en estrecha relación con los escaparates y los grandes almacenes que estaban construyendo, de forma contemporánea, un espectador educado en el consumo (Klonk, 2009). La implantación del cubo blanco como un espacio hegemónico fue desigual, y su configuración más nítida estuvo ligada más a su funcionalidad para las galerías comerciales que a las posibilidades y necesidades de las instituciones. Es en el entorno mercantil donde esta forma de presentación concretó su versión predominante: paredes blancas, suelos grises y luz artificial cenital. Esta simplificación suponía una ventaja, si tenemos en cuenta que galerías como la de Betty Parsons empezaron a establecer un ritmo de doce exposiciones por temporada, lo que demandaba un escenario lo más estable y mecanizado posible. Sin embargo, en la Europa de posguerra, como veremos más adelante, la cuestión ideológica más urgente no fue la asimilación entre arte y mercado, sino entre arte y reconciliación, binomio para el que el cubo blanco no era tan útil.

### *La invención del cubo*

La primera mención de una todavía imprecisa noción de cubo blanco no aparece hasta las notas de Daniel Buren publicadas en 1975 en la revista *Studio International*, coincidiendo con una creciente institucionalización del mismo. Buren pensaba en el cubo blanco como un marco, de forma contemporánea a como lo estaba teorizando Germano Celant y cuestionando artistas como Michael Asher o Hans Haacke [4]. También en 1975 Brian O'Doherty impartió en el LACMA una conferencia bajo el título «Inside the White Cube, 1855-1974», que se publicó ese año en tres entregas de la revista *Artforum*. En las primeras páginas O'Doherty no hablaba de cubo blanco, sino de galería. Solo en el tercer artículo el autor se animaba a proponer que la caracterización física de ese espacio podía sustantivarse como cubo blanco, una estrategia que