

## Museografías de artistas *d'après* el cubo blanco. Desalojos, tránsitos y entropías del vacío

Selina Blasco<sup>1</sup>

Recibido: 28 de febrero de 2019 / Aceptado: 23 de abril de 2019

**Resumen.** El texto parte de la relación que establece Brian O'Doherty, en el célebre ensayo en el que acuñó el término *White Cube*, entre la invisibilidad del arte y la visibilidad del espacio expositivo. Tirando del hilo de esta idea se plantean una serie de reflexiones, especulativas y nada concluyentes, sobre prácticas artísticas que exponen la galería y el museo literalmente vacíos o que impiden y obstruyen el acceso a las obras. Perseguir las obras que han sido expulsadas nos lleva a los museos portátiles y a proponer una vuelta de tuerca más sobre la transitoriedad esencial del museo, la condición errante de las obras de arte y la imaginación de nuevos espacios en los que es o sería posible situarlas. También a la provocación que supone el gesto retórico del museo vacío en situaciones reales de escasez y en determinadas acciones que, desde la vida, se han emprendido para llenarlo.

**Palabras clave:** arte contemporáneo; museografía de artistas; el museo vacío; el museo portátil.

### [en] Artists' museographies *d'après* the White Cube. Displacement, transit and entropies of emptiness

**Abstract.** In this text, the starting point is Brian O'Doherty's connection (as he wrote in his celebrated essay about the White Cube) between the invisibility of art and the visibility of the exhibition space. Pulling the thread of this idea, some reflections (all speculative and absolutely open-ended) are proposed about artistic practices that reflect and propose *literally* the empty gallery or museum as well as those which keep off or block the access to the works of art. Going after these sort of fired works it is possible to meet portable museums and hesitate new ideas about the radical *in transit* condition of museums and works of arte, as well as imagine which are or could be new spaces where could be placed. It can also lead to see how provocative the rhetorical gesture of the empty museum can be when it is displayed in real situations of scarcity and precariousness, and examine some actions taken, from real life, as response.

**Keywords:** contemporary art; artists' museography; empty museum; portable museum.

**Sumario.** Vacío y retirada, expulsión, desalojo. Inaccessibilidad y destrucción. Mudanza: la posibilidad de un museo en tránsito. El museo y la entropía del vacío.

**Cómo citar:** Blasco, S. (2019) Museografías de artistas *d'après* el cubo blanco. Desalojos, tránsitos y entropías del vacío, en *Anales de Historia del Arte* n° 29 (2019), 187-206

Desde que en 1976 Brian O'Doherty publicó el célebre y archicitado texto sobre el espacio expositivo en cuyo título acuñaba el término cubo blanco, pensar la museografía (es decir, la disciplina que se ocupa de la instalación de las obras de arte)

---

<sup>1</sup> Facultad de Bellas Artes UCM, Departamento de Historia del Arte  
selinab@ghis.ucm.es  
Código Orcid: 0000-0002-2412-6631

implica identificar el museo ideal con un espacio neutral, aséptico, en el que las piezas pueden exhibirse en las mejores condiciones ópticas en la medida en que nada distraiga al espectador<sup>2</sup>. Sin embargo, más allá de esta aseveración, que ha gozado de tanta fortuna, O'Doherty plantea también algo menos citado: que, efectivamente, el cubo blanco es un lugar que propicia la percepción visual, pero no tanto de las obras de arte, sino de *ese* espacio que las alberga. “Hemos llegado a un punto”, afirma, “en el que ya no vemos el arte, sino que vemos en primer lugar el continente, de ahí la sorpresa que nos produce una galería cuando entramos en ella”. “El contexto”, sigue, “se convierte en contenido. En una curiosa inversión, al introducirse en la galería, el objeto *enmarca* el espacio expositivo y sus leyes”<sup>3</sup>. Y esta es una de las tesis centrales de su texto que me interesa rescatar: que la visibilidad excesiva del espacio expositivo obstaculiza la del arte que contiene. Protagonismo del continente y fragilidad del contenido: los artistas han sido conscientes de esto y lo han mostrado a través de sus prácticas. No sería casual que en los años 70 en los que escribe el artista Patrick Ireland que también es Brian O'Doherty, las prácticas inmateriales, procesuales o corporales, a la vez que generaban nuevas fórmulas para exponer, prescindían o restaban relevancia a la condición material del arte<sup>4</sup>. Y la cosa no solo fue coyuntural: el artista mexicano Stefan Brüggemann lo sigue declarando muchos años después: (No Content)<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> 1976 es la fecha de inicio de la publicación de los ensayos de O'Doherty reunidos en la revista *Artforum*. Aparecieron como libro en 1986, con un posfacio del autor. O'Doherty, Brian (2011). *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC. Sobre la genealogía del cubo blanco, vid. Grasskamp, Walter (2007). *The White Wall. On the Prehistory of the White Cube*. En Eigenheer, Marianne, Ed. (2007), *Curating Critique* pp. 316-339. Frankfurt am Main: Revolver. Versión online [http://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING\\_Issue9.pdf](http://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue9.pdf). Cfr. Bonnet, Anne-Marie (2017). *White, Grey Zone*. En Lerm Hayes, Christa-Maria (Ed., 2017), *Brian O'Doherty/Patrick Ireland. Word, Image and Institutional Critique*. Amsterdam: Valiz, p. 101 en nota. Esta autora proporciona también otras referencias interesantes sobre reflexiones recientes acerca del espacio expositivo, como la de Tackert, Christian (2007). *Display als Dispositiv. Die Ideologie der Ausstellung als Thema zeitgenössischer Architektur*. En *Kunstforum International* 186, pp. 181-187 y Steyerl, Hito (2005). *White Cube und Black Box: die Farbmateriephysik des Kunstbegriffs. Ein Mythen, Masken und Subjekte: kritische Weißseinsforschung in Deutschland* pp. 135-143. Münster: Unrast. Sobre el White Cube, ver el prólogo de la edición francesa de Falguières, Patricia, en O'Doherty, Brian (2008). *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*. Zürich: JRP Ringier. Hay traducción inglesa, que es la que he seguido, en Lerm Hayes, Christa-Maria, Ed. (2017), *Op. cit.*, pp. 127-153. Otros análisis interesantes del texto de O'Doherty son, entre otros, el de Sheikh, Simon (2009). “Positively White Cube Revisited”, en *e-flux journal*, n.3, 02, <http://www.e-flux.com/journal/view/38>

<sup>3</sup> O'Doherty, Brian (2011). *Op. cit.*, p. 20 y p. 21. Belting, Hans (2017). *Inside the White Cube Revisited*, en Lerm Hayes, Christa-Maria (Ed., 2017), *Op. cit.*, p. 118 y Falguières, Patricia (2008). *Op. cit.*, p. 128, insisten en que es un libro poco leído más allá del impactante título.

<sup>4</sup> Sobre la actividad artística de O'Doherty/Ireland, vid. Kennedy, Christine y Jackson, Georgina, Eds. (2006). *Beyond the White Cube: A Retrospective of Brian O'Doherty/ Patrick Ireland*. Dublin: Dublin City Gallery The Hugh Lane. Bonnet, Anne-Marie “White, Grey Zone”, en Lerm Hayes, Christa-Maria, Ed. (2017), *Op. cit.*, p. 97 subraya cómo el texto de O'Doherty, además de llamar la atención sobre cuestiones estéticas acerca del montaje de las obras de arte, muestra también “lo precario que había llegado a ser la situación del arte en la sociedad”. Más adelante, en p. 101, continúa insistiendo en el tipo de prácticas que contribuyeron a la pérdida de interés en la materialidad de las obras, con la subsiguiente modificación de las condiciones expositivas. Correlato del diagnóstico del giro inmaterial que quedó tipificado a partir de Lippard, Lucy (2004). *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Madrid: Akal, es el llamado “museo conceptual”, que no tiene que estar necesariamente vacío pero que, cuando lo está, se llena “con las historias personales, las fantasías, el conocimiento y las expectativas de los visitantes”. Así lo afirma Morra, Johanne (2013). *Seemingly Empty: Freud at Berggasse 19, A Conceptual Museum in Vienna*, *Journal of Visual Culture* n° 12, pp. 89-127.

<sup>5</sup> Sobre este artista, que trabaja frecuentemente con la idea de vacío, vid. su propia web <http://www.stefanbruggemann.com/index.html>



1. Stefan Brüggemann, (*No content*), 2004.

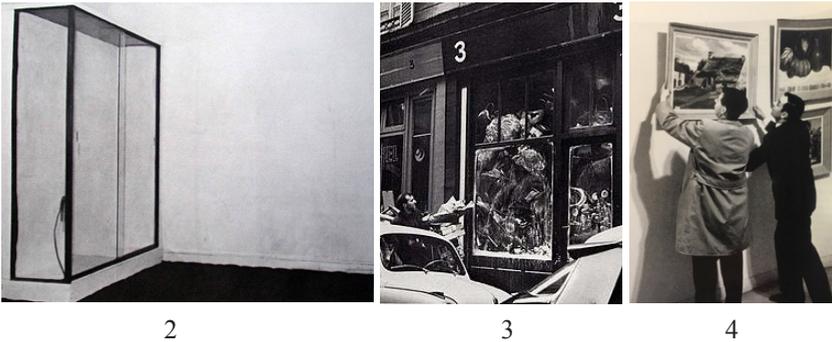
Tirando del hilo de estas ideas de O’Doherty, y llevándolas a otros lados, lo que voy a plantear a continuación son una serie de reflexiones, totalmente especulativas y nada concluyentes, sobre prácticas artísticas que exponen el espacio de la exposición, valga la redundancia, entendiéndolo no tanto como un vacío que tiene entidad, aunque sea inmaterial (enseguida atenderé brevemente a algunas de las versiones más conocidas que sustentan esta afirmación), sino desde la idea (menos obvia, contra todo pronóstico) de que el vacío lo es literalmente, que el vacío equivale a la nada, a la ausencia total. Construir una ficción ensayística desde estos parámetros concretos puede propiciar miradas diversas sobre piezas más o menos familiares (más o menos cercanas en el tiempo, también), aunque implique –vaya como advertencia al lector– tejerlas deliberadamente sin atender a la especificidad de los contextos en los que se han producido.

¿Qué implica imaginar y tomar como punto de partida que el continente está vacío como consecuencia de un desalojo? Las obras de arte que presuntamente deberían estar allí, que *tendrían* que estar, han sido expulsadas. Desalojo o expulsión implican mudanza. Me interesa seguirlas a partir de preguntas que no aspiran tanto a averiguar dónde se habrían ido como en qué tipo de artefactos habría sido posible su traslado. Proponer, desde la imaginación, la posibilidad de que estos vehículos no sean solo contenedores ocasionales, temporales, que transportan el arte a otro lugar, sino tratarlos como museos *otros*, una vez que han abandonado el cubo blanco que ha quedado atrás. En fin, el viaje –especulativo, insisto– que sugiere este texto invitaría a proponer una vuelta de tuerca más sobre temas como la transitoriedad esencial del museo, la exposición del vacío como desocupación de lo lleno, la condición portátil y errante de las obras de arte y la imaginación/caracterización de nuevos espacios en los que es o sería posible situarlas. No se trata de un viaje con estaciones (paradas) preestablecidas; hay etapas que no están conectadas como dios manda y callejones sin salida.

## Vacío y retirada, expulsión, desalojo

Empecemos por el examen de la versión del vacío expositivo más alejada de lo que acabo de decir que querría plantear. La que, de manera más insistente, declara como lleno. La obra fundacional de este hilo— y O’Doherty habla de ella— es *Le vide* de Yves Klein, la famosa exposición de la galería Iris Clert de 1958 en la que no había nada más que un armario que también estaba vacío. El título entero de la muestra, que, traducido, era *La Especialización de la Sensibilidad en el Estado de las Materias Primas en la Sensibilidad Pictórica Estabilizada, el Vacío*, tan extenso, tan repleto de palabras, expresaría muy bien que, en realidad, la ausencia de lo material en *Le vide* no impedía que existiesen otras cosas. Ya lo decía el propio Klein: “Primero hay nada, luego una nada más profunda, y después un azul profundo”, refiriéndose, con esto último, al color que había fuera<sup>6</sup>. Y desde luego es lo que debieron presumir las aproximadamente 3000 personas que se congregaron en la puerta de la galería el día de la inauguración, porque es difícil pensar que les atrajese la nada en términos absolutos.

Sin embargo, más allá de las intenciones del artista y del consenso del público sobre lo que se exponía allí, la también famosa respuesta de *Le plein*, de Arman, de 1960, en la que llenó la misma galería hasta los topes de basura y objetos inservibles, podría verse como la reacción de quienes, con bastante poca fortuna, no parecían tan conformes con esa presencia de lo inmaterial, resistiéndose a aceptar lo que, ellos sí, consideraban una operación de vaciado. De ahí la necesidad de atiborrar el espacio, de que la abundancia fuese tan evidente; un vacío-lleño nunca se habría podido llenar.



2. Yves Klein, *Le vide*, Galería Iris Clert, 1958. 3. Arman, *Le plein*, Galería Iris Clert, 1960. 4. François Dufrêne, Jacques Villeglé y Niki de Saint-Phalle, *Musée d’Art moderne de la Ville de Paris*, 1962.

Nadie ha contado lo que había en la galería Iris Clert antes de *Le vide*, y aunque no podamos saberlo con certeza, de alguna manera, hay una acción posterior que, independientemente de que se le dé el significado que se quiera, nos podría llevar a suponer que, para propiciar la aparición de una nada perfectamente dispuesta a quedar repleta de vacío, tuvo que haber, verosímelmente, una operación de retirada de obras. ¿Por qué no imaginarla como la que se escenificó el 26 de enero de 1962, cuando el propio

<sup>6</sup> Cfr. Copeland, Mathieu, en *Qualifying the Void*, en Copeland, Mathieu y Armleder, John (2009, Eds.). *Voids. A Retrospective*. Zurich: JRP Ringier; Geneva: Ecart Publications; Paris: Éditions du Centre Pompidou; [Metz]: Centre Pompidou Metz, p. 167. Copeland dice que con esta afirmación Klein parafraseaba a Gaston Bachelard.

Klein, junto a François Dufrêne, Jacques Villeglé y Niki de Saint-Phalle desmontaron los cuadros de una de las salas del *Musée d'Art moderne de la Ville de Paris* dedicadas al *XVI Salón Violet* con el objetivo de crear una *Zona de sensibilidad inmaterial*?

Buscando matices que dibujen el vacío-vacío, exploraremos, también, propuestas de los muchos artistas que, desde finales de los años 60 en adelante, han convertido en obra el espacio de la exposición, configurando desde sus prácticas el ideal museográfico del cubo blanco. Son tantos, que ha sido posible dedicarles exposiciones monográficas, reuniones de salas vacías, una tras otra<sup>7</sup>. Sin afán de exhaustividad, mi intención es recorrer algunas subrayando, en ellas, no la idea de Klein de que el vacío tiene entidad y, como tal, es susceptible de ser expuesto, sino las acciones de desalojo y expulsión que también acabo de enunciar, destacando la evidencia de un vacío-nada.

En 1966, Robert Smithson dibujaba la fachada de un *Museum of the Void* que es inevitable relacionar con el texto en el que describió la visita a esta institución como “una cuestión de ir de vacío en vacío”. “Las salas” – seguía diciendo– “conducen al observador hasta cosas antaño llamadas *cuadros* y *estatuas*. Los anacronismos cuelgan y sobresalen de todos los ángulos...” Para Smithson, en el museo no es que no haya cosas, sino que las que están son presencias fuera del tiempo, carentes de vida solo por el hecho de estar situadas precisamente en ese lugar<sup>8</sup>. No son lo que él considera obras de arte, desde luego. Allí no hay. Siempre me ha parecido enigmática la cita de Kubler con la que abría sus reflexiones: “El mobiliario funerario logró unos fines aparentemente contradictorios al desechar cosas viejas mientras que, a la vez, las conservaba, de un modo parecido a como hacemos en nuestras naves de almacén, depósitos de museos y trastiendas de anticuarios”. Quizás estas palabras rescatadas del autor de *La configuración del tiempo*<sup>9</sup> pierdan algo de su misterio si pensamos que los depósitos y almacenes podrían ser –retomaremos esto más adelante– lugares en los que custodiar esas obras que, para Smithson, son anacrónicas. O, quién sabe, pensar, mejor, en que esos sitios sean esos museos *otros* a los que me acabo de referir, museos por imaginar.



5



6

5. Robert Smithson, *Museum of the Void*, 1966.  
6. Art & Language, *The Air-Conditioning Show*, 1966-67.

<sup>7</sup> Vid. *supra* nota 5

<sup>8</sup> Algunos pensamientos vacíos acerca de los museos, en Smithson, Robert (1993). *El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM, p. 71. Publicado originalmente en *Ars Magazine*, 1967.

<sup>9</sup> Cfr. Kubler, George (1988). *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas* (1962). Madrid: Nerea.

*The Air Conditioning Show* de Art & Language es justo de la misma época. Lo que se exponía, en este caso, era el mecanismo del aire acondicionado de la sala, dejando desocupado el resto del espacio<sup>10</sup>. ¿Por qué enfriar el museo? El frío conserva, y es muy necesario para preservar objetos muertos; de haber presencias en ese lugar, deberían ser, en todo caso, cadavéricas o, al menos, fantasmagóricas. El fantasma del artista, por ejemplo. En octubre de 1969 James Lee Byars organizó la exposición titulada *This is the Ghost of James Lee Byars Calling*, que consistía, según dicen las crónicas, en propiciar que visitantes-medium lo convocasen a través de la lectura de comunicados que contenían descripciones de su persona, enviados por personas de distintas partes del mundo que lo conocían. No sabemos si llegó a aparecer, pero sí que la exposición era la escenografía del continente: un espacio cubierto enteramente de color rojo en el que la luz entraba solo a través de una pequeña abertura en el techo, con un acceso igualmente angosto<sup>11</sup>.

El deseo de llenar el espacio vacío con el artista conecta con el vértigo de éste cuando, una vez que la obra abandona el taller, pierde su control sobre ella. No hay que olvidar que, junto al museo, la otra preocupación de O'Doherty ha sido el estudio del artista<sup>12</sup>. Ambos están unidos: el arte moderno es arte que, antes de llegar al cubo blanco que es puro continente, deja vacío el espacio en el que ha sido creado. “El concepto de cubo blanco es el intento de imaginar un espacio que se pueda controlar”<sup>13</sup>. En *Experimental Situation* (1970), Robert Irwin también proponía al espectador que se encontrase con él en una sala de exposiciones vacía, la *Ace Gallery* de Los Angeles. Esta vez era en carne y hueso, aunque fuese intermitentemente. Como se explicaba en la invitación, “La galería permanecerá vacía durante un mes (octubre), para que Robert Irwin visite diariamente el espacio y estudie posibles planteamientos de obras en él”<sup>14</sup>.

El control del artista, explícito o no, sobre el espacio de la exposición, coloca al espectador en posiciones más o menos incómodas. En 1975, Chris Burden permaneció más de veinte días, escondido sin ser visto, en una plataforma cerca del techo de la galería –desierta– en la que exponía. Una galería que, en principio, parecía vacía. ¿Está o no está el artista presente, diríamos, trayendo a este contexto una de las frases más publicitadas de la experiencia del arte en la modernidad? Y si no es el artista, ¿quién que no sea público está ahí? En el 2006 Roman Ondak trabajó con una sala vacía en la exposición titulada *More silent than ever*. En ella se informaba al visitante de que había, ocultos, dispositivos para grabar lo que se oía. Su existencia –real o no– alteraba la percepción que el espectador tenía del vacío, llenándolo con una leve

<sup>10</sup> Copeland, Matthieu y Armleder, John, Eds. (2009). *Voids. A Retrospective*. *Op. cit.*, p. 63: “Teniendo en cuenta que la descripción escrita de una obra equivale a su posible realización en el espacio, la exposición *Air-Conditioning* se ideó en 1966 y apareció por primera vez en 1967 como un artículo en *Arts Magazine*” (la traducción es mía). El artículo que aparece reproducido en *Ibidem.*, pp. 65-69.

<sup>11</sup> Vid. Power, Kevin, ed. (1995). *The perfect moment. Catálogo de la exposición de James Lee Byars*. Valencia, IVAM: pp. 234-235.

<sup>12</sup> O'Doherty, Brian (2008). *Studio and cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed*. New York: Buell Center, Forum Project.

<sup>13</sup> Bonnet, Anne-Marie (2107). *Op. cit.*, p. 107.

<sup>14</sup> Brennan, Mike (s.f.) *The eloquence of absence: omission, extraction and invisibility in contemporary art. The empty gallery*. <http://www.modernmeditation.com/art-articles/absence-in-art/empty-art-gallery-shows.html>. Para los *statements* de Robert Irwin relacionados con esta exposición, vid. Copeland, Matthieu y Armleder, John, Eds. (2009). *Voids. A Retrospective*. *Op. cit.*, pp. 95-102.

e incómoda sensación de vigilancia<sup>15</sup>. En la foto más reproducida de esta exposición, hay una persona; es curioso que en las imágenes de este tipo de obras, las salas se suelen fotografiar sin el público. Esto, que es relativamente frecuente en otras muchas exposiciones de distinto tipo (exposiciones con obras, incluso), subraya el vacío de las que estamos recorriendo.



7

8

7. Robert Irwin, *Experimental Situation*, Ace Gallery, Los Angeles, 1970.

8. Roman Ondak, *More Silent than ever*, 2006.

Porque, insistimos, ¿para qué visitar exposiciones vacías? En 1970, en una muestra que se celebró en el *Städtisches Museum* de Mönchengladbach de la que no se conservan imágenes, el artista holandés Stanley Brouwn retiró todas las obras de arte para que la gente, afirmaba, pudiera experimentar la sensación de caminar entre rayos cósmicos. En este caso, lo que resulta interesante, además de que el desalojo fuese tan explícito, es que el artista declarase que esos rayos cósmicos existían en todos los edificios del mundo. Habitualmente, sus palabras se han leído en clave de crítica institucional, como una táctica para poner en cuestión que el museo sea un lugar privilegiado para la observación, sugiriendo que lo único que hace es dirigir la atención del espectador hacia obras de arte que pueden ser experimentadas en cualquier otra parte<sup>16</sup>. Sin embargo, aquí me interesa pensar que, quizás, lo que quería Stanley Brouwn es contar al espectador que si las obras se estaban retirando de los museos, ya no tenía sentido acudir a ellos.

En la *Exposición sin título* de Michael Asher, celebrada en 1973 en la *Galleria Franco Toselli* de Milán, lo que se quitó, por decisión del artista, fue capas de pintura de las paredes<sup>17</sup>. Aquí, en el contexto de la lógica que estoy construyendo, esta exposición abre un grupo de propuestas que podrían entenderse como la continuación previsible y natural de intervenciones en el cubo blanco una vez que las obras ya no están: ocuparse de los paramentos, del suelo, de las paredes; de la arquitectura, en definitiva. Después de quitar las obras de en medio, de hacer que desaparezcan –una acción que enseguida pasará a asociar a afanes destructivos–, tampoco resulta descabellado que el paso siguiente sea la demolición del propio museo. Una de las exposiciones más famosas de Michael Ascher, la que tuvo lugar en el *Santa Monica Museum of Art* del 2008, consistía en un laberinto de estructuras metálicas que ocupaban los muros levantados

<sup>15</sup> Zolghadr, Tirdad (2009). Spare Me! Sometimes no art is better than more art. En *Frieze* n° 121.

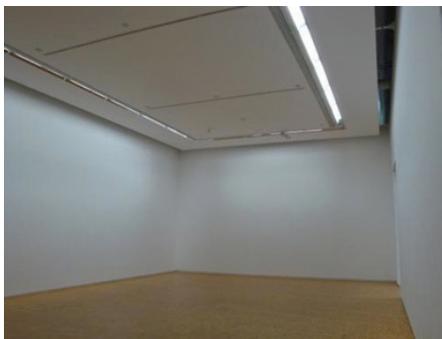
<sup>16</sup> Brennan, Mike (s.f.) *Op. cit.*

<sup>17</sup> Buchloh, Benjamin H.D. (2013). Passages. Michael Asher. En *Artforum*, vol. 51, n° 8.

y eliminados en distintas muestras que habían tenido lugar en el edificio. Con ello, el artista llamaba la atención sobre el gasto que acarrea la reforma incesante de las salas de exposición, las tareas de construcción y derribo que implican los sucesivos montajes que requieren, cuanto menos, las exposiciones temporales de los museos en general y de los museos de arte contemporáneo en particular que, con el paso del tiempo, han ido ganando terreno, en muchos casos, a las colecciones permanentes.



9



10

9. Michael Asher, *Untitled exhibition*, 1973.

10. Maria Eichhorn, *Das Geld der Kunsthalle*, Berna, 2000.

La exposición del espacio desprovisto de obras que dirige la atención de los visitantes hacia la arquitectura de las galerías y los museos es también la propuesta de Maria Eichhorn en la *Kunsthalle* de Berna del 2000 en la que decidió emplear todo el dinero que iba a ser destinado a su exposición individual en la renovación del inmueble. La única condición que puso la artista fue que la institución permaneciese abierta y los visitantes pudiesen contemplar las obras de remodelación, incluyendo las que se realizaban en partes que no suelen ser visitadas. El cartel y la portada del catálogo mostraban la lista de las cosas que se iban a transformar, junto al coste previsto. En el interior se recopilaba una historia de las sucesivas transformaciones del edificio, un retrato alternativo del museo muy en la línea de la propuesta de Asher que acabo de mencionar, en la medida en que, si se examinaba atentamente, revelaba un sinfín de operaciones de financiación y gestión económica dudosas en las que, muchas veces, el dinero destinado a obras acababa destinándose a otras cosas<sup>18</sup>.

Resulta raro, a estas alturas, que en el sinfín de exposiciones vacías de obras del inicio de los dosmiles, la famosísima de Martin Creed, *Work n° 227* en la que las luces se encendían y apagaban a intervalos de 5 segundos, causase tanto revuelo. Quizás los atribulados espectadores de la *Tate* tenían por fin argumentos contundentes para manifestar el desconcierto y la indignación que les producía la visión de la nada unida al parpadeo incesante, sin que la información sobre la obra en la web del museo, que la explicaba como un dilema entre el hacer y el no hacer que traducía la perplejidad del propio autor, resultase convincente. Teniendo en cuenta la prolongada estirpe de este gesto, además, a esas alturas ya no existía el efecto sorpresa, sino desasosiego, frustración y aburrimiento ante lo previsible. Independientemente de los matices de las distintas formulaciones, la exposición vacía desafía nuestras expectativas como espectadores.

<sup>18</sup> Rondeau, James (2008). Thinking Space. En *Frieze* n° 113.



11

12

11. Martin Creed, *Lights on and off*, Tate Britain, 2000.

12. Ilya y Emilia Kabakov, *Empty Museum*, 2004.

No solo de lo que hay allí, por convincentes y bien razonados que puede que sean los interminables argumentos de quienes las llenan de explicaciones<sup>19</sup>. La exposición vacía es, también, una invitación a la imaginación de lo que nos gustaría que hubiese, una invitación para llenarla con un arte que quizás no tiene por qué ser exactamente como el que ha sido retirado, pero que, en todo caso, es necesario. Volveré sobre esto, porque no cabe duda, además, de que un espacio vacío es una provocación, un derroche, en contextos castigados por la escasez desprovistos de lugares en los que mostrar las obras<sup>20</sup> por falta de oferta o, por qué no decirlo, por carestía. En fin, la exposición vacía puede verse, entonces, como un espacio en transición, una experiencia de mudanza. Hay obras, como *The Empty Museum*, de los Kavakov que lo reflejan muy bien. En esta pieza que, desde 1993 hasta 2014 ha podido verse en distintas sedes y contextos, aparte de la música de Bach que se oye en la sala, el aspecto del lugar, una especie de *fake* de una galería de pintura clásica pero sin cuadros, transmite la sensación de que algo va a empezar (esos cuadros pueden llegar a colgarse) o acababa de terminarse (hace poco que se han retirado)<sup>21</sup>.

### Inaccesibilidad y destrucción

Las galerías y museos vacíos serían propuestas extremas, por desalojo, en las que se anula la posibilidad de ver obras. Pero la visibilidad de éstas también se resiente cuando se impide parcialmente o se dificulta por completo el acceso del público al espacio de la exposición. En la década de los 60 del siglo pasado fue moneda corriente, empezando por *Le plein*. De ella merece recordarse ahora lo que O'Doherty señaló: “Por primera vez en la breve historia de los gestos realizados

<sup>19</sup> En el texto de Le Bon, Laurent (2107). *He Who Dares Nothing, Wins Nothing*, en Copeland, Matthieu y Armleder, John (2009, Eds.). *Voids. A Retrospective*. *Op. cit.*, pp. 163-166, se desgana una extensa y bien argumentada lista de argumentos a favor del vacío como obra en general y de las exposiciones de obras vacías en particular.

<sup>20</sup> En 1964, Lucas Samaras transfirió su dormitorio a la Green Gallery de Nueva York. Este gesto ha sido interpretado por O'Doherty como una maniobra de inserción del espacio en el que se hace el arte en el espacio en el que se expone el arte. “El estudio pasó a ser una obra de arte en una galería”. En O'Doherty, Brian (2008). *Studio and Cube... Op. cit.*, p.4. n (200) Posibilidad de entender En 6s

<sup>21</sup> La descripción más exhaustiva, en <https://ilya-emilia-kabakov.com/installations/the-empty-museum/>

en el espacio expositivo, el visitante se encuentra fuera de la galería”<sup>22</sup>. Espigando aquí y allá, en contextos distintos (sin ánimo ni capacidad para recorrer exhaustivamente la estela de este tipo de exposiciones), se podrían traer a colación, como ejemplo de inaccesibilidad total, de muestras en las que, por no haber, no hay ni continente vacío, las galerías cerradas a las que presuntamente convocaban Robert Barry (en 1969, a través de las correspondientes invitaciones, en Amsterdam, Turín y Los Ángeles) o Santiago Sierra (en la *Lisson Gallery*, en 2002, en la que la puerta de acero corrugado no se abrió jamás). Y como muestra de obstaculización significativa, los famosos montajes de Marcel Duchamp para la primera *Exposition Internationale du Surréalisme*, de 1938, que se celebró en París, en la *Galerie Beaux-Arts*, y para la exposición *First Papers of Surrealism*, esta vez en 1942, en la *Whitelaw Reid Mansion*, en la *Madison Avenue* de Nueva York<sup>23</sup>. En el primero, el artista convirtió el interior de un edificio del siglo XVIII en una especie de gruta, colgando del techo 1200 sacos de carbón vegetal y, sobre todo, apagando las luces. El día de la inauguración, los visitantes recorrieron la muestra a oscuras, viendo las obras, cuadros básicamente, gracias a la luz de unas linternas que les repartían a la entrada. El peculiar sistema de iluminación ideado por Duchamp ha sido relacionado con su deseo de poner en cuestión la noción de “distancia apropiada” para la contemplación de las obras que se da habitualmente en la galería y en el museo para propiciar una visión objetiva y desinteresada, favoreciendo, por el contrario, una aproximación intencionada en la que estuviese implicado el cuerpo<sup>24</sup>. Desde una interpretación quizás más prosaica pero más conveniente para el relato que estoy construyendo, podría argumentarse que entre la visión objetiva y desencarnada de las obras en el cubo blanco y la oscuridad, o la inestable luz de las linternas, hay términos medios y distintas posibilidades, y que el montaje de Duchamp puede ser un caso más que añadir a la cesta de la tenebrosa misión de conseguir que los cuadros de los surrealistas no se viesan como dios manda. Que existía cierto empeño en esta tarea se demuestra en el siguiente proyecto, en el que Duchamp instaló los cuadros sobre mamparas blancas – una solución convencional para facilitar que se viesan– pero luego colgó una malla tejida entre y frente a las obras, a lo largo de todo el espacio, bloqueando el acceso a éstas, para consternación de muchos de los artistas participantes. Los filamentos eran de algodón-pólvora, por lo que el tránsito de los visitantes no solo era difícil, sino peligrosísimo<sup>25</sup>. Para colmo, la noche de la inauguración, Duchamp (que por supuesto no acudió) pidió a unos niños que jugaran a la pelota en medio de la sala, una molestia añadida.

Recapitulemos aquí para enlazar la sucesión, repetitiva, de imágenes de la galería o el museo vacíos o de estrategias de montaje que obstaculizan el acceso a las obras, con una idea de destrucción que ya he enunciado más arriba y que ahora quiero retomar. Podría, como he venido haciendo, encarnar la demolición literal de los museos y similares en propuestas concretas, porque este tipo de acciones anti institucionales formaron parte de la hoja de ruta de las vanguardias del siglo XX y hay ejemplos nu-

<sup>22</sup> O’Doherty, Brian (2011). *Op. cit.*, p. 85

<sup>23</sup> Vid. Kachur, Lewis (2001). *Displaying the marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and surrealist exhibition installations*. Cambridge (Massachusetts); London: MIT Press.

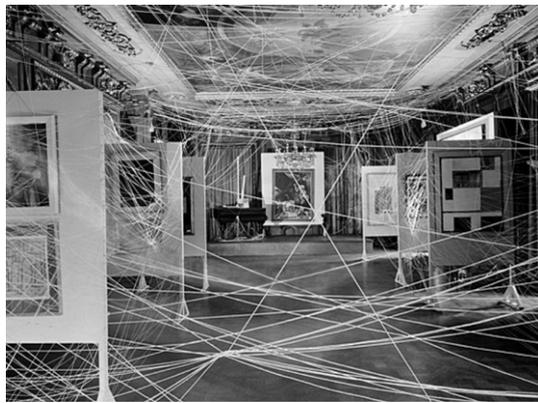
<sup>24</sup> Filipovic, Elena (2009). A Museum that is Not. *e-flux journal* #4. <https://www.e-flux.com/journal/04/68554/a-museum-that-is-not/>

<sup>25</sup> González García, Ángel (2015). La casa del fuego. Sobre los museos en general y los de arte en particular. En *Museografías*. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, p. 23.

merosos. Además, las ideas y las acciones de destrucción han tenido especial fortuna en determinadas épocas. Recordemos, por ejemplo, un primer momento de intensidad en la Rusia soviética en la que, no por casualidad, Malevich veía la destrucción de las viejas colecciones como una oportunidad para facilitar el camino hacia un arte verdadero, conectado con la vida. “La vida sabe lo que está haciendo, y si es afanarse por destruir, no debemos interferir, porque al obstaculizarlo bloqueamos el camino hacia una nueva concepción de la vida que ha nacido con nosotros. Incendiando un cadáver ganamos un gramo de polvo: consecuentemente, es posible colocar miles de cementerios en la estantería de una farmacia. Podemos hacer concesiones a los conservadores ofreciéndoles que quemen todas las épocas pasadas, porque ya están muertas, y abrir una farmacia”<sup>26</sup>. Tampoco es casualidad su planteamiento en tiempos de radicalidad como los años 60. De nuevo, como botón de muestra de una lista mucho más larga, podríamos acudir a la acción, muy literal, de Henry Flint y Jack Smith, *Demolish Art Museums, Demolish serious Culture*, de 1963.



13

13. *Exposition Internationale du Surréalisme*, París 1938.

14

14. *First Papers of Surrealism*, Nueva York, 1942.

La evidencia del afán destructivo que late en las acciones artísticas de vaciado de la exposición ha sido tratada en algunas propuestas curatoriales. En el catálogo de *Voids*, que he mencionado varias veces<sup>27</sup>, se incluye un texto de Gustav Metzger, su *Conference on Nothing*, porque –cito literalmente la nota de prensa– se trata de “una figura clave del arte autodestructivo”<sup>28</sup>. Y entre las actividades paralelas a la muestra, se programó una performance de Ben Vautier, un artista especialmente comprometido en explicar la destrucción del arte. Otro ejemplo, más ilustrativo si cabe, es un curioso proyecto titulado *No Show Museum*, que existe básicamente online pero

<sup>26</sup> Este texto de Malevich sobre museos, de 1919, citado en Groys, Boris (2013). *Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich*, en *e-flux journal* #47 <https://www.e-flux.com/journal/47/60047/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich/>

<sup>27</sup> Vid. *supra* nota 5.

<sup>28</sup> Copeland, Matthieu y Armleder, John, Eds. (2009). *Voids. A Retrospective. Op. cit.*, pp. 223-225. Se trata de la transcripción de una conferencia impartida en el 2002 en el Museo Gulbenkian de Lisboa, en el transcurso de un simposium que se llamaba “Nothing... Nada”.

que, de vez en cuando, sale al mundo analógico<sup>29</sup>. Y lo hace en una furgoneta –un espacio de vital importancia para lo que voy a contar a continuación–. En una de estas salidas, razones de fuerza mayor impidieron que se celebrase la muestra. Que se cancelase una exposición sobre exposiciones sin exposición me parece el ejemplo perfecto para ilustrar la devastadora evidencia de la nada.



15. Henry Flint y Jack Smith, *Demolish Art Museums, Demolish serious Culture*, 1963

Sin embargo, más que situar estas ideas y acciones de destrucción en momentos históricos concretos, convendría ir más allá y plantearlas como una condición consustancial al museo, una constatación de que la destrucción está en el ADN de una institución que nace, en el contexto de la Revolución francesa, de la rapiña laica y republicana de los bienes de la iglesia y de la monarquía<sup>30</sup>. No es casualidad que Hubert Robert, el primer director del Louvre, lo pinte –de forma recurrente, además– ya destruido en el momento fundacional. Por mucho que sea pintor de ruinas<sup>31</sup>. De todas formas, el ejemplo más evidente de la continuidad de la condición esencial que estoy señalando es el título del *otro* texto sobre el que pivotan las reflexiones sobre el museo en la posmodernidad, el de Douglas Crimp, *En las Ruinas del Museo*. El marco en el que escribe está claro desde la cita de Adorno que abre el libro: “El término alemán *museal* tiene inflexiones desagradables. Describe objetos hacia los cuales el observador ya no tiene una relación vital y que están moribundos. Deben su preservación más al respeto histórico que a las necesidades del presente. Museo y mausoleo son términos que están relacionados por algo más que una asociación fonética. Los museos son los mausoleos de las obras de arte”<sup>32</sup>. En este punto de mi relato, es inevitable enlazar estas palabras con el *Museum of the Void* de Smithsonian al que me he referido más arriba. Sobre todo cuando, inmediatamente a continuación, Crimp recoge otras palabras ajenas, esta vez de Hilton Kramer, en las que opinaba que los cuadros del siglo XIX que colgaban de las recién inauguradas Galerías André

<sup>29</sup> <http://www.noshowmuseum.com/>

<sup>30</sup> Sobre el Louvre, con bibliografía acerca de la presentación de las obras de arte como tesoros confiscados, ver Duncan, Carol (2007). *Rituales de civilización*. Barcelona, Nausicaä, esp. pp. 46 y ss.

<sup>31</sup> Colard, Jean-Marc (s.f.) *Considérations anachroniques sur le Louvre en ruine*, [http://www.jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/considerations-anachroniques-sur-le-louvre-en-ruine\\_a3rw.pdf](http://www.jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/considerations-anachroniques-sur-le-louvre-en-ruine_a3rw.pdf)

<sup>32</sup> “Valéry Proust Museum”, Cfr. Crimp, Douglas (1993). *On the museum's ruins*. Cambridge, Mass.: MIT Press. Traducción online <https://es.scribd.com/doc/79152513/En-Las-Ruinas-Del-Museo-Douglas-Crimp-1>

Meyer del Metropolitan “deberían haber permanecido en los depósitos del museo, donde alguna vez habían sido consignados con justicia”<sup>33</sup>.

### **Mudanza: la posibilidad de un museo en tránsito**

De los depósitos a las salas y vuelta a empezar. Si retomamos la relación entre la afirmación del continente sobre la eliminación del contenido que se enuncia en el texto de O’Doherty con la que se abre este texto, más las ideas de desalojo que también he ido recorriendo, y las enlazamos también con las intervenciones de artistas que impiden la visita a la exposición y con las acciones destructivas que acabamos de mencionar, la pregunta se desliza hacia otro terreno y puede trasladarse a las obras que, con tanta insistencia, han sido expulsadas: ¿a dónde se han ido? Y, ¿cómo lo han hecho? En el contexto de las museografías de artista, una posible respuesta sería que el traslado ha tenido lugar en una caja, o en una maleta quizás<sup>34</sup>.

En este marco *aparece*, o es posible situar, la caja maleta por antonomasia, la *Boîte-en-valise* de Duchamp (*aún*, como diría él mismo). Justo en los años (1935-1942) en que el artista está ocupado en diseñar los montajes de las exposiciones surrealistas que obstaculizan tenazmente el acceso a las obras, se embarca en un proyecto de museo personal totalmente diferente, un museo en el que las obras son accesibles, están a mano. Asibles son, efectivamente, las cuidadas reproducciones en miniatura –realizadas a través de diversos medios, aunque todos artesanales, *a mano* también– de 69 obras suyas que instalaría en este célebre contenedor. En una afamada conversación con James Johnson Sweeney, Duchamp le dijo: “En vez de pintar algo nuevo, quería reproducir las pinturas y los objetos que me gustaban, y reunirlos en el menor espacio posible. No sabía cómo hacerlo. Al principio pensé en un libro, pero no me gustó la idea. Entonces se me ocurrió que podría ser una caja en la que mis obras pudiesen estar reunidas y montadas como en un pequeño museo, un museo portátil, para entendernos”<sup>35</sup>.

De que era un museo no hay, pues, ninguna duda. Benjamin Buchloh ha explicado convincentemente cómo en la *Boîte-en-valise* se dan la puesta en valor del objeto, la distancia de éste de su contexto y de su función originarias, la conservación y la

<sup>33</sup> *Ibidem*. El texto de Crimp, con su insistencia en la destrucción, abre, de alguna manera, la reacción de quienes confían en acciones de regeneración. Significativamente, la conferencia de Benjamin Buchloh en el Macba de Barcelona, con Simón Marchán, Santos Zunzunegui y Manuel Borja-Villel como interlocutores, se titula *El museo como espacio de regeneración*. <https://es.scribd.com/document/47473096/Buchloh-museo-como-Espacio-de-Regeneracion>

<sup>34</sup> Un dato interesante a desarrollar, a pesar de que rebasa los objetivos de lo que se aborda en este artículo es que, en otoño de 1967, Brian O’Doherty, en calidad de editor invitado de un número de la revista Aspen, produjo una revista en una caja. En Cotter, Lucy (2017). *Between the White Cube and the White Box*, en Lerm Hayes, Christa-Maria, Ed. (2017), *Op. cit.*, pp. 57 y ss., se afirma que la caja remite al espacio de que el propio Doherty calificó de Cubo Blanco, y que, de hecho, era una alternativa al contexto expositivo. “El formato de este libro/exposición anticipa la crítica del editor a las convenciones del moderno cubo blanco en la serie de ensayos que escribió con el título ‘Inside the White Cube’ y que se publicaron en Artforum en 1976”, *Ibidem.*, p. 61. También es interesante lo que esta misma autora afirma en dice en la p. 62, sobre la manera en que O’Doherty hablaba de la irrelevancia del cuerpo en el cubo blanco en 1976 y la importancia que daba a la interacción del cuerpo en relación con la revista Aspen.

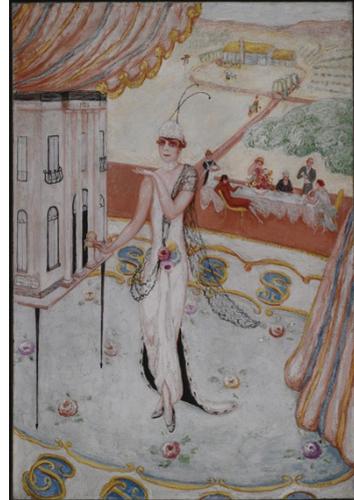
<sup>35</sup> Cfr. Filipovic, Elena (2009). *Op. cit.*

comunicación de significado<sup>36</sup>. También hay cartelas y distintos tipos de marcos. Ahora bien, ¿qué museo? Él dijo, como acabamos de ver, que era portátil. Listo para poder trasladarse desde el museo-institución del que, en cualquier momento, como hemos visto, puede ser desalojado.

Para que pueda moverse de un lugar a otro, tiene que ser manejable. Y aquí es preciso detenerse para analizar una decisión de Duchamp que siempre se da por sentada pero que no lo es tanto, y que atañe a la explicación habitual sobre el sentido o el objetivo de que las obras que contiene la *Boîte* sean miniaturas de piezas preexistentes. Esto no era inevitable: el artista podría haber hecho un museo portátil con menos obras a tamaño natural, o haber creado nuevas obras pequeñas. Pero no, eligió hacer miniaturas de obras suyas que ya existían en sus tamaños correspondientes. Un par de ejemplos de estas otras posibilidades podrían ser, por una parte, las cajas museo que Joseph Cornell realizó, casi en los mismos años, con piezas que tienen el tamaño *natural*. Y, por otra, el *Cabinet* de Herbert Distel de los años 70, en el que las piezas eran insólitamente pequeñas pero porque se habían encargado ex profeso con esas medidas a 500 artistas para que se ajustasen a las dimensiones de los compartimentos de los cajones de su mueble.



16



17

16. Duchamp, *Boîte-en-valise*, 1936-1941. 17. Florine Stettheimer, *Portrait of My Sister Carrie W. Stettheimer with Dollhouse*, 1923

La miniaturización que lleva a cabo Duchamp no tiene que ver, o por lo menos no tiene que ver solamente, con la condición portátil del museo maleta. Hay un aspecto lúdico que merece atención. La *Boîte-en-valise* evita la firmeza e impenetrabilidad del museo. Es ligera, intrascendente y mucho más accesible. De hecho, algo en lo que se suele insistir cuando se habla sobre ella es en que no hay despliegue de la exposición sin manipulación. Tiene paneles deslizantes y partes móviles que pueden disponerse en infinitas posiciones y maneras, de forma que aparezcan y se configu-

<sup>36</sup> Buchloh, Benjamin (1983). *The Museum Fictions of Marcel Broodthaers*, en Bronson, A.A. y Gale, Peggy. *Museums by Artists*. Toronto: Art Metropole, p. 45.

ren muchas exposiciones posibles, diferentes entre sí. Por supuesto, las piezas no solo se pueden tocar, sino que piden ser manejadas. Difícilmente puede imaginarse un papel más activo para el visitante, más cercano, más gozoso. La *Boîte en valise* es una obra fácil y generosa, que convoca un espectador muy diferente al de la exposición vacía o inaccesible. Otra cosa es que cuando entra en el museo pierda todo esto: se inmoviliza, se preserva del tacto y se convierte en una obra de arte que es preciso contemplar a la distancia que la institución impone.

Para seguir perfilando sus características y situar en otra perspectiva la operación de mudanza de obras de arte que hace Duchamp y la importancia y el valor de este contenedor portátil, es preciso detenerse en su genealogía, y, concretamente, en una de sus fuentes de inspiración: una casa de muñecas que construyó y decoró Carrie Stettheimer, una de las tres hermanas del mismo apellido (Florine era pintora, Ettie escritora) que, en los años 30 del siglo pasado mantuvieron una suerte de salón literario y artístico en la ciudad de Nueva York. La casa de muñecas de Carrie tenía dos pisos y 16 habitaciones dedicadas a distintos usos, cada una con su decoración específica y sus muebles correspondientes. Contaba con un salón-galería de arte, y para ella hicieron obras muchos de los artistas más activos en la vanguardia neoyorquina de la época: Albert Gleizes, Gaston Lachaise, Paul Thévenaz, Carl Sprinchorn, Louis Bouché, Alexander y Gela Forster Archipenko, William y Marguerite Zorach y, por supuesto, Marcel Duchamp, que regaló a Carrie una reproducción muy pequeña, a lápiz y tinta, del *Desnudo bajando la escalera*<sup>37</sup>.



18. Carrie Stettheimer, Interior de la galería de arte de su casa de muñecas

Fue la primera miniatura que realizó de una de sus obras, y por ello es, justamente, el germen de la *Boîte en valise*. La casa de muñecas de Carrie y la maleta de Duchamp coinciden en muchas cosas. En tanto que continentes, ambas, con sus divisiones (ya sean habitaciones o compartimentos), son dispositivos de orden, como

<sup>37</sup> Todos los datos sobre la casa de muñecas de Carrie Stettheimer que utilizo están en el Trabajo de Fin de Máster de Darlington, Quinn (2012). *Modernism's miniatures: space and gender in the Stettheimer dollhouse and Duchamp's Boîte-en-valise*. Indiana University. Versión online <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.476.3601&rep=rep1&type=pdf>

todo museo. Y como obras, todas son piezas artesanales de un status ambiguo, entre el original y la copia, sin ser ni una cosa ni la otra y, como ya ha quedado dicho, se pueden manipular e interactuar con ellas.

Pero también hay muchas diferencias. La casa de muñecas, con su galería de arte, es un museo anclado en la vida estable de la domesticidad; en un espacio femenino, frente al de la aventura y el viaje, que podríamos caracterizar –desde el estereotipo– como masculino. El recorrido de las obras de arte a la maleta es distinto del de las obras de arte a la casa de muñecas. Tan distinto, por otra parte –en este camino de las diferencias a las que conducen las que construyen las clasificaciones de género–, como la consideración de Marcel Duchamp como artista profesional y de Carrie Stettheimer como aficionada, como amateur. A diferencia de sus hermanas pintora y escritora, artistas reconocidas, Carrie era la que se dedicaba a las tareas domésticas –las tres vivieron juntas, con su madre, toda la vida– y su actividad se relega a lo ornamental, lo frívolo y lo festivo, despojándose de toda complejidad<sup>38</sup>.

Sin embargo, otros análisis son posibles desde perspectivas diferentes. Regalar el *Desnudo bajando la escalera* no era regalar cualquier cosa; esta obra había despertado una gran polémica en el Armory Show, y que Duchamp se la dedicase implica que sabía que ella reconocía su importancia y era capaz de apreciarla. La *Boîte-en-valise*, su significado, su condición artística, devuelve retrospectivamente valor al proyecto de Carrie, y hace que su exposición allí, en la casa de muñecas, se pueda pensar desde otros ángulos que, de paso, abren reflexiones sobre qué implica mostrar las obras de arte en el museo. La exposición en una casa, en una vivienda de mujeres y en una casa de muñecas –un juguete femenino–, propone y confiere entidad a lugares distintos a los tradicionales. Unos lugares de los que las obras, como estamos viendo, están siendo expulsadas. Con la complicidad y la intervención de artistas que, como Duchamp, se encargan de las dos tareas a la vez.

## El museo y la entropía del vacío

El despliegue de cajas y/o maletas susceptibles que funcionan como museos portátiles está jalonado de ejemplos en los que, como parece lógico, se muestran al público como estuches y abiertas para exponer lo que hay en el interior. Pero cuando se recorren distintas opciones museográficas sobre contenedores ideados por artistas no puede pasarse por alto una realidad que hace tambalear la idea de que puedan considerarse, más que vehículos transitorios, alternativas expositivas para unas obras de arte que han salido, expulsadas, de la galería y el museo. Hay cajas de nada. Por ejemplo, la modesta caja – de zapatos– vacía de Gabriel Orozco, que causó estupor e hilaridad en la Bienal de Venecia de 1993. El artista explicó que era una especie de autorretrato, una imagen de sí mismo como ente dispuesto a recibir del afuera. También ha sido interpretada como práctica destructiva o, exactamente, auto-destructiva,

<sup>38</sup> Las monografías sobre Florinne Stettheimer son relativamente numerosas. Ver Bloemink, Barbara J. (1995). *The life and art of Florine Stettheimer*. New Haven: Yale University Press. Entre las exposiciones, Sussman, Elisabeth (1995). *Florine Stettheimer: Manhattan fantastica*. New York: Whitney Museum of American Art y Mühling, Matthias; Althaus, Karin y Böller, Susanne, Eds. (2014). *Florine Stettheimer. Catálogo de exposición*. Munich: Lenbachhaus: Hirmer.

como gesto del artista contra sí mismo<sup>39</sup>. Por otra parte, están las cajas de nada que, de nuevo Stefan Brüggemann, apila en la galería<sup>40</sup>. Las cajas de nada son la conversión en “cubo blanco” de la caja y la maleta como espacios de posibilidad para el arte. Otra vez puro continente, sin contenido. Una manifestación de la machacona presencia de la nada, de que una vez que se instala en el espacio expositivo, las salidas son difíciles, por lo menos desde dentro del sistema. Otra cosa puede ser que haya soluciones desde fuera.



19



20

19. Gabriel Orozco, *Empty Shoe Box*, 1993.

20- Stefan Brüggemann, *Nothing Boxes*, 2001

Como punto final de este relato que ya dije que tiene mucho de especulativo y metafórico, propongo un caso desde el que abordar esta última reflexión: la decisión del comisario de la Bienal de Sao Paulo de 2008, Ivo Mesquita, de dejar vacía una planta del edificio de Oscar Niemeyer que la albergaba. A estas alturas del texto, hay poco que añadir a los argumentos con que justificó su decisión. Uno de los que esgrimió con más firmeza fue considerarla un gesto natural, una respuesta políticamente necesaria en los años de crisis económica que se vivían por entonces<sup>41</sup>.

Pero el caso es que, en esta ocasión, el espacio no permaneció durante toda la muestra como estaba previsto: se llenó a través de un acto de vandalismo, cuando un numeroso grupo de jóvenes de la ciudad, activistas de la *pichação*, lo invadió de manera violenta y lo llenó de grafitis. Podría verse como un *re-enactment* del lleno con el que Arman respondió a Klein, cerrando el círculo con una réplica a los acontecimientos con los que, desde el mundo del arte, empecé a escribir este texto, si no fuese porque aquí, efectivamente, la agresividad de la acción estaba en consonancia con la del contexto de crisis que detectó Mesquita. En situaciones reales de escasez, el gesto retórico del espacio expositivo vacío es, como quedó patente y he sugerido más arriba, una provocación. Esta vez no hubo basura literalmente, pero lo cierto es que lo que llenó el espacio vacío era arte sucio e ilegal: una de las participantes fue

<sup>39</sup> Adamou, Natasha (2013). Impossible objects: Gabriel Orozco's Empty Shoe Box (1993) and Yielding Stone (1992) en *Sabotage: (Self-)Destructive Practices in Latin American Contemporary Art Symposium*, en UCL, abril.

<sup>40</sup> <http://www.stefanbruggemann.com/exhibitions/2007.01/index.html>

<sup>41</sup> Vid. Barriandos, Joaquín y Spricigo, Vinicius (2009). Horror Vacui: Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28ª Bienal de São Paulo, en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* n° 6, págs.140-163 [http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/index/assoc/HASH01e8/86458362.dir/r95\\_16nota.pdf](http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/index/assoc/HASH01e8/86458362.dir/r95_16nota.pdf)

detenida, y desde el comisariado se evitó cualquier tipo de intervención en el proceso. A pesar de que en el texto de apertura de la Bienal Ivo Mesquita había invitado a que en la planta del edificio que se había dejado libre, “la intuición y la razón” encontrasen un “suelo propicio para hacer emerger las potencias de la imaginación y de la invención... creando la demanda y las condiciones de la búsqueda de otros sentidos, de nuevos contenidos”<sup>42</sup>, lo cierto es que no todo lo que se puede imaginar tiene cabida en el espacio expositivo vacío.



21



22

21. Bienal de Sao Paulo 2008, comisariado por Ivo Mesquita, Planta 3 del edificio de Oscar Niemeyer, vacía. 22- Activistas atacan el vacío de la Bienal de Sao Paulo, 2008

## Referencias bibliográficas

- Adamou, Natasha (2013). Impossible objects: Gabriel Orozco's Empty Shoe Box (1993) and Yielding Stone (1992) en *Sabotage: (Self-)Destructive Practices in Latin American Contemporary Art Symposium*, en UCL, abril
- Barriendos, Joaquín y Spricigo, Vinicius (2009). Horror Vacui: Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28ª Bienal de São Paulo, en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* n° 6, págs.140-163  
[http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH01e8/86458362.dir/r95\\_16nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH01e8/86458362.dir/r95_16nota.pdf)
- Belting, Hans (2017). Inside the White Cube Revisited, en Lerm Hayes, Christa-Maria (Ed., 2017), *Brian O'Doherty/Patrick Ireland. Word, Image and Institutional Critique*. Amsterdam: Valiz
- Bloemink, Barbara J. (1995). *The life and art of Florine Stettheimer*. New Haven: Yale University Press

<sup>42</sup> Cfr. Mesquita, André; Ribas, Cristina; Sandeville Jr., Euler; Vivacqua, Flavia; Adams, Gavin; Hiche, Gisella y Kunsch, Graziela *Mirar el vacío Una visión colectiva sobre la Bienal de San Pablo*, en ramona. *Revista de artes visuales* n° 95.

[http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH5d85/0b1d9f32.dir/r95\\_28nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH5d85/0b1d9f32.dir/r95_28nota.pdf)

- Bonnet, Anne-Marie (2017). White, Grey Zone. En Lerm Hayes, Christa-Maria (Ed., 2017), *Brian O'Doherty/Patrick Ireland. Word, Image and Institutional Critique*. Amsterdam: Valiz
- Brennan, Mike (s.f.) *The eloquence of absence: omission, extraction and invisibility in contemporary art. The empty gallery*. <http://www.modernedition.com/art-articles/absence-in-art/empty-art-gallery-shows.html>
- Buchloh, Benjamin (1983). The Museum Fictions of Marcel Broodthaers, en Bronson, A.A. y Gale, Peggy. *Museums by Artists*. Toronto: Art Metropole
- Buchloh, Benjamin H.D. (2013). Passages. Michael Asher. En *Artforum*, vol. 51, n° 8.
- Copeland, Mathieu, en Qualifying the Void, en Copeland, Matthieu y Armleder, John (2009, Eds.). *VOIDS. A Retrospective*. Zurich: JRP Ringier; Geneva: Ecart Publications; Paris: Éditions du Centre Pompidou; [Metz]: Centre Pompidou Metz
- Colard, Jean-Marc (s.f.) *Considérations anachroniques sur le Louvre en ruine*, [http://www.jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/considerations-anachroniques-sur-le-louvre-en-ruine\\_a3rw.pdf](http://www.jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/considerations-anachroniques-sur-le-louvre-en-ruine_a3rw.pdf)
- Cotter, Lucy (2017). Between the White Cube and the White Box, en Lerm Hayes, Christa-Maria, Ed. (2017), *Brian O'Doherty/Patrick Ireland. Word, Image and Institutional Critique*. Amsterdam: Valiz
- Crimp, Douglas (1993). *On the museum's ruins*. Cambridge, Mass.: MIT Press. Traducción online <https://es.scribd.com/doc/79152513/En-Las-Ruinias-Del-Museo-Douglas-Crimp-1>
- Darlington, Quinn (2012). *Modernism's miniatures: space and gender in the Stettheimer dollhouse and Duchamp's Boîte-en-valise*. Indiana University. <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.476.3601&rep=rep1&type=pdf>
- Duncan, Carol (2007). *Rituales de civilización*. Barcelona, Nausicaà
- Falguières, Patricia, en O'Doherty, Brian (2008). *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*. Zürich: JRP Ringier
- Filipovic, Elena (2009). A Museum that is Not. *e-flux journal* #4. <https://www.e-flux.com/journal/04/68554/a-museum-that-is-not/>
- González García, Ángel (2015). La casa del fuego. Sobre los museos en general y los de arte en particular. En *Museografías*. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones
- Grasskamp, Walter (2007). The White Wall. On the Prehistory of the White Cube. En Eigenheer, Marianne, Ed. (2007), *Curating Critique* pp. 316-339. Frankfurt am Main: Revolver. Versión online [http://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING\\_Issue9.pdf](http://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue9.pdf)
- Groys, Boris (2013). Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich, en *e-flux journal* #47 <https://www.e-flux.com/journal/47/60047/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich/>
- Kachur, Lewis (2001). *Displaying the marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and surrealist exhibition installations*. Cambridge (Massachusetts); London: MIT Press
- Kennedy, Christine y Jackson, Georgina, Eds. (2006). *Beyond the White Cube: A Retrospective of Brian O'Doherty/ Patrick Ireland*. Dublin: Dublin City Gallery The Hugh Lane.
- Le Bon, Laurent (2107). He Who Dares Nothing, Wins Nothing, en Copeland, Matthieu y Armleder, John (2009, Eds.). *VOIDS. A Retrospective*. Zurich: JRP Ringier; Geneva: Ecart Publications; Paris: Éditions du Centre Pompidou; [Metz]: Centre Pompidou Metz, pp. 163-166
- Lerm Hayes, Christa-Maria (Ed., 2017), *Brian O'Doherty/Patrick Ireland. Word, Image and Institutional Critique*. Amsterdam: Valiz
- Lippard, Lucy (2004). *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Madrid: Akal

- Mesquita, André; Ribas, Cristina; Sandeville Jr., Euler; Vivacqua, Flavia; Adams, Gavin; Hiche, Gisella y Kunsch, Graziela *Mirar el vacío Una visión colectiva sobre la Bienal de San Pablo, en ramona. Revista de artes visuales* n° 95.  
[http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH5d85/0b1d9f32.dir/r95\\_28nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH5d85/0b1d9f32.dir/r95_28nota.pdf)
- Morra, Johanne (2013). Seemingly Empty: Freud at Berggasse 19, A Conceptual Museum in Vienna. En *Journal of Visual Culture* n° 12, pp. 89-127
- Mühling, Matthias; Althaus, Karin y Böller, Susanne, Eds. (2014). *Florine Stettheimer. Catálogo de exposición*. Munich: Lenbachhaus: Hirmer
- O'Doherty, Brian (2008). *Studio and cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed*. New York: Buell Center, Forum Project
- O'Doherty, Brian (2011). *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC
- Power, Kevin, ed. (1995). *The perfect moment. Catálogo de la exposición de James Lee Byars*. Valencia, IVAM
- Rondeau, James (2008). Thinking Space. En *Frieze* n° 113
- Sheikh, Simon (2009). "Positively White Cube Revisited", en *e-flux journal*, n.3, 02, <http://www.e-flux.com/journal/view/38>
- Smithson, Robert (1993). *El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM
- Sussman, Elisabeth (1995). *Florine Stettheimer: Manhattan fantastica*. New York: Whitney Museum of American Art
- Steyerl, Hito (2005). White Cube und Black Box: die Farbmethaphysik des Kunstbegriffs. En *Mythen, Masken und Subjekte: kritische Weißseinsforschung in Deutschland* pp. 135-143. Münster: Unrast
- Tackert, Christian (2007). Display als Dispositiv. Die Ideologie der Ausstellung als Thema zeitgenössischer Architektur. En *Kunstforum International* 186, pp. 181-187
- Zolghadr, Tirdad (2009). Spare Me! Sometimes no art is better than more art. En *Frieze* n° 121