

Operaciones.

incubadora . taller . editorial

Blanca pintura: Interceptar, orientar, controlar.
Autor(es): Carlos Aguilar.

Publicado en: El Detalle: Curaduría y mediación.
Autor(es): Centro Cultural de España en Costa Rica.
ISBN: 978-9930-9652-0-7
URL: <https://www.talleroperaciones.org/blanca-pintura>
17/05/2018

Esta es una publicación gratuita. El Centro Cultural de España en Costa Rica (CCECR) y Operaciones han liberado los derechos de este libro para usos no comerciales; se permite ampliar, ajustar, editar y traducir el contenido a través de cualquier medio de reproducción, electrónico o mecánico, siempre que el producto sea para usos no comerciales y se cite apropiadamente.

¿Cómo citar este trabajo?

APA
Aguilar, C. (2018). Blanca pintura: Interceptar, orientar, controlar. En *El detalle: Curaduría y mediación*. Curridabat, San José: Operaciones.

Chicago
Aguilar, Carlos. "Blanca pintura: Interceptar, orientar, controlar." En *El Detalle: Curaduría Y Mediación*. Curridabat, San José: Operaciones, 2018.

Operaciones es un taller de especulación, incubación y publicación de textos dedicado a dar acompañamiento editorial a principiantes en investigación y escritura, artistas y diseñadores de todo tipo e interesados en reflexionar y especular sobre las herramientas, prácticas y procedimientos en la cultura del diseño, arquitectura y arte, interceptada por tópicos de medio ambiente y territorio que merecen ser precisados, así como sus tensiones con otras áreas del conocimiento y con el poder.



<http://talleroperaciones.org/>

Blanca Pintura: Interceptar, Orientar, Controlar.

Carlos Aguilar Salazar.

Cada orden establecido tiende a producir la naturalización de sus arbitrariedades.
Pierre Bourdieu

Pocos haceres parecen estar tan consensuados en el mundo del arte como el uso del blanco en el espacio de la exposición. Si bien existen sus excepciones, este parece haberse instalado como una regla no escrita; una convención atascada por *default*. El acto de exponer ha gozado de un reciente consenso similar respecto al uso del blanco, rastreable hasta los inicios de los salones parisinos de 1725; el blanco no siempre estuvo presente y sin embargo, hoy gobierna la manera en que se dispone el espacio de la exposición. El muro blanco parece haberse imbuido en el mundo del arte, sin importar el carácter del espacio expositivo, ya sea éste institucional o independiente, “experimental” o conservador. Todos parecen apegarse a la tradición del aséptico muro blanco de manera fiel.

Basta un repaso sobre el origen del color blanco en el espacio expositivo para poner en duda la neutralidad de la aplicación del pigmento a una superficie vertical: el término con el que se empezó a nombrar los espacios de muros blancos, *White Cube*, fue acuñado en 1976 por el escritor, artista y crítico irlandés Bryan O’Doherty, en la serie de ensayos ensambados en el libro *Inside The White Cube*¹ que escribió previamente para la revista *Artforum*. Sin embargo, el espacio blanco apareció mucho antes que el *white cube*. Previo al cubo blanco, el espacio de exposición del arte fue el museo, y antes de éste el salón. En estos dos antecesores, la distribución de la obra (pictórica) era muy distinta a la del cubo blanco: alrededor del Siglo XVIII, los muros del Louvre y del British Museum de Londres, por ejemplo, se encontraban cubiertos de arriba abajo y de lado a lado por cuadros de distintos formatos, temas y épocas y el área de muro visible entre las obras era casi nulo. Esto era así, en parte, porque estos espacios no habían sido pensados con un espacio para almacenar obras de arte; todo cuanto entraba era expuesto. Los muros de estos espacios eran, en sus inicios, de distintos colores; variaban de gris, a rojo, a amarillo, a verde, a negro según lo que los *connaisseurs* de turno prescribieran como el color *ideal* para contemplar al arte. Esta predilección llegó a una especie de consenso a inicios del Siglo XX y finalmente resultó en una serie de blancos muros. El blanco hace su más antigua aparición con la venida del movimiento moderno, teniendo como origen discusiones que se daban en el ámbito de la arquitectura y el arte (constructivismo y suprematismo)². Curiosamente, algunas de las discusiones apoyaban al blanco por cuestiones de higiene. Esta condición aséptica del blanco denota un interés por la superficie

en el espacio expositivo como un milieu y como un punto de discusión en el campo del arte [la noción del medio ambiente se descubrió durante el siglo XX, dónde, en la guerra, el blanco de los ataques pasó de ser el cuerpo del enemigo al medio en que este vivía]³. Es en el espacio de exposición donde se empieza a incubar una atmósfera con iluminación, ventilación y superficies controladas. El espacio de exposición, comienza a convertirse en un medio [ambiente] en el cual se posiciona al arte. Ya no es tanto un plano inerte, sino un espacio, un territorio de disputa. Un territorio dónde “no hay secuencias, sino únicamente extensión y posición”⁴. Según Charlotte Clonk, el primer momento en que el color blanco se convirtió en insignia de los museos fue durante la Alemania nazi. Tal fue el caso de la Exposición de *Arte Degenerado* en el Kunst Palast, en 1938⁵. Posteriormente, el blanco consolidó su institucionalidad con la exhibición *Cubism and Abstract Art*, a cargo de Alfred Barr en el MoMA⁶, la cual recibió gran atención de la comunidad artística. En el periodo de posguerra el blanco se volvió el color para espacios de exposición en Inglaterra y Francia, sin embargo, la superficie blanca como espacio de la exposición no será problematizada hasta casi medio siglo después, con el texto de O’Doherty, *Inside The White Cube*. Coincidentemente, O’Doherty fue entrenado formalmente como médico, disciplina vinculada tanto a lo aséptico como al uso del blanco en el espacio de trabajo y, aunque no ejerció como tal, no sería descabellado pensar que fue desde este lugar dónde su mirada se orientó hacia el blanco.

Junto al blanco, hay otros tres dispositivos que aparecen casi simultáneamente en el espacio de la exposición para formar uno de los ensamblajes más radicales del Siglo XX, a saber: la planta libre, el muro móvil y el espacio de almacenaje, todos componentes cuyos primeros museos carecían⁷. Estos cuatro dispositivos irrumpen generando una serie de operaciones críticas sobre el montaje de obras de arte en espacios dedicados a la exposición. Una de las primeras operaciones fue la del desahogo de la superficie allí donde una vez se dio por hecho el espacio del cuadro. Al remover obras del muro el blanco aumentó su área visible, consumiendo notablemente el espacio de la obra en la exposición. Gracias al espacio de almacenaje, se pudo seleccionar cuáles y cuántas obras debían ser guardadas o expuestas, es decir, el espacio de exposición se vuelve también un espacio para la administración de la obra y del muro. Con esa nueva práctica, se precisó de la invención de una nueva disciplina que se encargara de seleccionar a cuál categoría iba a pertenecer cada obra que entraba al museo o galería; a esta invención la conocemos con el nombre de *curaduría*. Aunado a esto, la planta libre y el muro móvil permiten organizar y reorganizar el espacio según los criterios del curador. El muro blanco convirtió al espacio de exposición en un lugar para el perpetuo ensayo de montajes espaciales en los ámbitos museográficos y curatoriales; instaurado como la regla no escrita del espacio de montaje, fue el territorio de un cambio en la manera que se expone

la obra de arte y su vínculo con la velocidad. A esta invención del Siglo XX se le conoce como *exposición temporal*, un término demasiado ordinario para nuestra época, pero estos dispositivos espaciales dan cabida a toda una dromología en la cultura artística, presente hasta el día de hoy. Paradójicamente, es esta temporalidad de la obra de arte, lo que aseguró la permanencia del muro blanco dentro del espacio expositivo.

En cuanto a la exposición temporal, el blanco fue para la obra, lo que el muro para el espacio, es decir, el acto arquitectónico por excelencia: separar. El blanco se vuelve un dispositivo en el sentido agambiano del término, es decir, "cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes."⁸. Este saber es claramente un saber superficial, es decir, el de un trabajo sobre la superficie misma. A diferencia del Siglo XIX, donde la mirada estaba colocada en la *profundidad* de la obra, la mirada del Siglo XX se colocó en sus bordes; se aumentaba el conocimiento de una determinada área no al ir más profundo en esta sino al transgredir sus límites con otras áreas⁹; no se conocía moviéndose desde atrás hacia adentro, sino de un lado hacia el otro. En ese sentido, fue también el sitio donde se plasmaron unas de herramientas que han caracterizado a la mayoría de las historias del arte: las cronologías y las narrativas.¹⁰

El espíritu de este texto está en desnaturalizar una fórmula que a menudo se ha dado por sentada en la práctica de la exposición (el muro blanco y sus componentes asociados) y problematizar lo que se pone en juego con ella. En el blanco no hay nada neutro. ¿A 292 años del primer Salón de París, a 81 años de la exposición *Cubism and Abstract Art* a cargo de Alfred Baar, que institucionalizó el blanco en el espacio expositivo y a 41 años de la publicación de *Inside The White Cube* de Bryan O' Doherty, que lo reintrodujo como materia de trabajo, vale la pena visitar uno de los lugares más comunes en la cultura artística y empezar a trazar su profanación? Comúnmente se piensa que las personas son quienes tienen a las ideas, pero para este caso se podría retratar justo lo contrario: la aplicación del blanco en forma de líquido lechoso desde un contenedor metálico envuelve todo un dispositivo espacial que intercepta y orienta los gestos del arte.

Notas

1 Bryan O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. (Berkeley y Los Angeles, California: University of California Press, 1986).

2 Niklas Maak, Charlotte Klonk y Thomas Demand, "The white cube and beyond.", Tate, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/white-cube-and-beyond9> (consultada el 10 de noviembre de 2017).

3 Peter Sloterdijk, *Esferas III* (Madrid, España: Ediciones Siruela, S.A., 2014).

4 Carlos Segura Jiménez, "Venidos de Otra Parte", (tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica, 2016), 110.

5 Niklas Maak, Charlotte Klonk y Thomas Demand, "The white cube and beyond.", Tate, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/white-cube-and-beyond9> (consultada el 10 de noviembre de 2017).

6 Abigail Cain, "How the White Cube Came to Dominate the Art World.", Artsy, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-white-cube-dominate-art> (consultada el 10 de noviembre de 2017)

7 A este ensamble se sumaría posteriormente otro componente no menos radical que sus predecesores; el aire acondicionado, completando la supremacía del muro blanco sobre otro elemento arquitectónico elemental: la ventana. Al contar con un dispositivo que produce una atmósfera controlada, la iluminación y ventilación una vez administradas por la ventana, permiten al muro blanco liberarse de los vanos de su superficie.

8 Giorgio Agamben, "¿Qué es un dispositivo?" *Sociológica* #26(mayo-agosto de 2011): 249-264

9 Bryan O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, (Berkeley y Los Angeles, California: University of California Press, 1986), 20.

10 Casi opuesto regla por regla a la forma del conocimiento del Siglo XX, está el Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg, un montaje de fotografías sobre paneles negros que impide la síntesis argumentativa, el cual pretendía producir una *historia no escrita* del arte.

Obras Consultadas

Agamben, Giorgio. 2011. "¿Qué es un dispositivo?" *Sociológica* #26 (mayo-agosto): 249-264.

Cain, Abigail. Ver_ How the White Cube Came to Dominate the Art World. Artsy, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-white-cube-dominate-art> (consultada el 10 de noviembre de 2017).

Niklas Maak, Charlotte Klonk y Thomas Demand, Ver_ The white cube and beyond. Tate, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/white-cube-and-beyond9> (consultada el 10 de noviembre de 2017).

O'Doherty, Bryan. 1986. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley y Los Angeles, California: University of California Press.

Segura Jiménez, Carlos. 2016. *Venidos de otra parte u, Operaciones en la proliferación de producciones arquitectónicas singulares: Del estudio a la producción e imposición en el sitio*. Tesis de Licenciatura., Universidad de Costa Rica.

Sloterdijk, Peter. 2014. *Esferas III*. Madrid, España: Ediciones Siruela, S.A.