

La consideración del objeto en las *Wunderkammern* de la posmodernidad

Soledad Pérez Mateo; María Teresa Marín Torres

Correo electrónico: soledad.perez@mcu.es; mtmarin@um.es

Institución: Museo Romántico de Madrid; Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia

Mesa: Rememorar *artefacta*, *atiffels*, atuendos.

En la sociedad posmoderna, caracterizada por una revisión crítica del legado del racionalismo ilustrado, tal y como la entendía Lyotard, no resulta arriesgado hablar de un concepto novedoso: las *Wunderkammern* posmodernas. Ello nos lleva a una idea fundamental, que constituye la base de este trabajo: las *Wunderkammern* se convierten en el espejo en el que se miran las instalaciones y museos de la posmodernidad. Para ello cabe definir en primer lugar qué se entiende por *Wunderkammer*: la traducción literal de la palabra es cámara de maravillas y en la historiografía española se utiliza el término gabinete de curiosidades. Surgen poco después del descubrimiento del Nuevo Mundo y su apogeo tiene lugar durante los siglos XVI y XVII. Eran compactos salones donde se almacenaban objetos raros, pertenecientes en su mayor parte a la categoría de los *naturalia* como monstruos voladores, colmillos de narval o cuernos de rinoceronte pero también artefactos exóticos, instrumentos legendarios u objetos de elaborada técnica (*artificialia*). En consecuencia, las *Wunderkammern* posmodernas suponen una revisión de los planteamientos de los gabinetes de curiosidades, apelando a conceptos claramente posmodernos, que llevan implícito cierto componente lúdico, como es el de la sorpresa, la magia o lo extraño. Aunque la sorpresa es uno de los primeros motivos que produce la eclosión de los gabinetes de curiosidades, todo lo que posee un atisbo de fantasía, en la sensibilidad posmoderna se plantean tales conceptos de forma consciente y se ponen en relación con el eclecticismo que impera en la cultura general contemporánea.

Con independencia de la mirada crítica con la que los artistas posmodernos plantean tales instalaciones, lo que es realmente novedoso y que interesa señalar es cómo se produce una vuelta a las *Wunderkammern* y, en consecuencia, a la consideración del objeto como portador de cualidades extrañas. Una vuelta que debe entenderse como una reacción que, desde la mirada actual de estos artistas, nos producen estos universos mágicos que no eran tan sorprendentes para los individuos de aquellos tiempos. Las teorías posmodernas en torno al museo inciden en la complejidad de su relación con el pasado, que asume, utiliza y de-construye, afectando de manera significativa a los museos, que se desacralizan y se desdibujan hasta el punto de volver a sus orígenes. Los museos han existido en todas las civilizaciones y a lo largo del tiempo se van adaptando a cada época; incluso cuando en los años sesenta del siglo XX se proclama la muerte del museo, se da la paradoja de que se crean más museos que nunca incluyendo un planteamiento de aquellos considerados anteriores, como son los gabinetes de curiosidades.

El historiador del arte vienés Julios von Schlosser (1866-1938), a comienzos del siglo XX, rescató del olvido el mundo mágico de las cámaras de las maravillas anteriores al museo moderno. El filósofo Foucault se hizo eco, muchos años después, de las ordenaciones de los gabinetes de curiosidades en su famoso ensayo *Las palabras y las cosas* (1966). Pero fue la historiadora del arte italiana Adalgisa Lugli en los años ochenta quien asoció las *Wunderkammern* de la premodernidad con el arte del siglo XX, presente en movimientos como el surrealismo o el arte povera. Sus estudios han sido continuados en la actualidad por Patricia Falguières.

Algunos críticos de la posmodernidad tan reconocidos como Douglas Crimp, así como muchos de los nuevos museólogos de los setenta no consideraron que los gabinetes de las maravillas pudieran ser considerados como museos. Por aquellos años surgió un importante género, el denominado “museos de artistas”, con obras que en muchas ocasiones suponían una crítica feroz al museo tradicional. Pero años más tarde, inmersos en la tesis de una segunda postmodernidad de Baudrillard, hay artistas que han vuelto su mirada a los orígenes de estas instituciones. Moxey considera que el museo occidental actual se parece cada vez más al microcosmos de las cámaras de las maravillas, como lugares mágicos donde el arte comparte espacio con las curiosidades naturales, donde se muestra un “arte” no occidental, con objetos que nunca se concibieron para la contemplación. A Elkins le ha llamado la atención las imágenes de estos gabinetes y cree que la fascinación actual se debe a la variedad de objetos y el efecto sorpresa que produce su mezcla. Lynne Munson cree, desde su radical postura en contra del arte actual, que el museo norteamericano se desdibuja y vuelve a sus orígenes, al circo-almacén de curiosidades.

Los artistas de la posmodernidad, a través de sus obras-colección, simulan el trabajo del conservador de museos que custodia una colección de objetos en los que es perceptible la huella del tiempo y se convierte en el garante de su memoria. Los objetos se disponen en vitrinas, cajones, armarios, maletas pero con unos criterios de selección y de ordenación un tanto extraños, lejos del rigor científico positivista de los museos de

la modernidad y que remiten a las clasificaciones taxonómicas anteriores a la Ilustración. Es una vuelta a un tipo de instalaciones deudoras de los gabinetes de curiosidades.

Las Wunderkammer posmodernas ya fueron objeto de estudio por nuestra parte en 2006. Con esta comunicación pretendemos poner el énfasis en los objetos contenidos en estas instalaciones posmodernas, que se convierten en depositarios de la memoria y con un componente de irracionalidad que escapa a toda lógica actual. Representaban lo real antes de que se desvanecieran en el tiempo y lo que permanecía vivo y preservado del olvido en el seno de la Memoria: Mnémosine, la antigua y primera diosa de la memoria del mundo, a la que determinados poetas estaban facultados para interrogar con ayuda de las Musas.

En las *Wunderkammern* posmodernas se puede hablar de una dialéctica entre el arte y la vida. Al ir más allá en la búsqueda de un pasado pre-científico se reactiva el pasado reciente, fijando el presente o indagando el futuro. Los objetos, en estas instalaciones, muestran el paso del tiempo, escenifican lo que sucedió y lo que puede ocurrir, reconstruyen así el pasado, documentando parcelas de realidad para rescatarlas del paso del tiempo. En este sentido se puede aplicar lo que Peter Van Mensch señalaba respecto a los museos, que son organizaciones de la memoria cultural, en el sentido de que constituyen un intento de ordenación de un mundo que por aquel entonces a los aristócratas y nobles se les presentaba como un misterio, como algo inexplicable siendo un precedente de las clasificaciones taxonómicas y de las que en adelante ordenarán las colecciones de los museos de ciencias naturales. Además del hecho de que se adelantan al debate dialéctico que se producirá en los siglos XX y XXI en torno a la confrontación entre el arte y la ciencia, siendo especialmente acusado en los museos de ciencias naturales, que son los más próximos a esa idea de la curiosidad que impregnaba a los objetos por aquel entonces desconocidos. Las *Wunderkammern* posmodernas constituyen un tributo a aquellos buscadores de tesoros y maravillas de los siglos XVI y XVII que custodiaban en contenedores y espacios habilitados para tal fin.

La forma de exposición de los objetos recuerda al espectador posmoderno la existencia de una pseudociencia, de una fase pre-científica, a la que pondrá fin el desarrollo de la taxonomía de Linneo en la primera mitad del siglo XVIII y que iluminaba la mente, despertaba los sentidos e incitaba a la conversación. El propietario de estas colecciones las organizaba de forma placentera, generalmente sin relación con su función, origen, estilo, escuela diseñándose de forma arbitraria con la paradoja de que parecía natural y capaz de revelar un conocimiento que era empírico y metafórico, sin necesidad de textos explicativos. Constituían un microcosmos dentro de un macrocosmos, donde el objeto no tenía entidad por sí mismo sino en relación con los demás, sin sujeción al principio de representación, ensalzando su aislamiento como entidad autosuficiente. Representan la objetivación de categorías emocionales subjetivas, que son la memoria convertida en acto de evocación.

La presencia de Mnémosine en las instalaciones posmodernas es especialmente acusado en aquéllas que inciden en un universo encerrado en miniatura, que pretenden ofrecer una visión totalizadora del mundo. Los artistas plantean las *Wunderkammern* en una clara dicotomía que excluye la integración del arte y la ciencia que tenía lugar en las colecciones pre-ilustradas, al centrarse bien en los *naturalia* bien en los *artificialia*. Suponen una clara ruptura con la idea del *Ars Simmia Naturae* (la naturaleza como creadora de arte y viceversa).

En el primer caso se encuentran algunas de las instalaciones de Mark Dion o el Museo de la Tecnología Jurásica de David Wilson mientras que en el segundo, Duchamp encierra los objetos dentro de una maleta y Oldenburg dentro de una cabeza de ratón-metáfora del cerebro-contenedor de memoria. Tanto en un planteamiento como en otro, la organización de los objetos se convierte en una forma artística en sí misma, igual que el proceso creador de una novela, una película o una pintura. Los artistas posmodernos realizan un peregrinaje a través de la memoria y, a la vez, la evocación que hacen con sus instalaciones, opera como memoria del arte. Porque la memoria que encierran los objetos de las *Wunderkammern* es a menudo ignorada. Al respecto es elocuente una cita de Plutarco (*Sobre la caída de los oráculos*), cuando dice que “la memoria es, para nosotros (...) la visión de las cosas para las cuales estamos normalmente cegados”. Las *Wunderkammern* de la posmodernidad se pueden considerar como una síntesis tragicómica de la historia de los museos.

Bibliografía escogida

BREDEKAMP, Horst (1995): *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art, and Technology*. Princenton: Marcus Wiener.

- BREDEKAMP, Horst; Jochen Brüning & Cornelia Weber (eds.) (2000-2001): *Theater der Natur und Kunst/Theatrum naturae et artis. Wunderkammern des Wissens. Katalog, Essays, Dokumentation*. Berlín.
- CHIROLLET, Jean-Claude (1998): *Les mémoires de l'art*. París : Presses Universitaire de France.
- ELKINS, J. (2003): *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. Nueva York: Routledge.
- FALGUIÈRES, Patricia (2003): *Les chambres des merveilles*. París: Bayard.
- LUGLI, Adalgisa (1998): *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*. París: Adam Biro.
- MAURIES, Patrick (2002): *Cabinets of curiosities*. Londres: Thames & Hudson.
- MARÍN TORRES, M^a Teresa y PÉREZ MATEO, Soledad (2006): "Una visión del artista y del museo: las Wunderkammern de la posmodernidad", en: *La Museología y la Historia del Arte*. Murcia: Universidad.
- MARTIN, Jean-Hubert (2000): *Le Château d'Oiron et son cabinet de curiosités*. París: Éditions du patrimoine.
- MOXEY, K. (2005): "Estética de la cultura visual en el momento de la globalización", en: BREA, J.L. (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- MUNSON, L. (2000): *Exhibitionism. Art in an era of intolerance*. Chicago: Ivan R. Dee.
- PUTNAM, J. (2001): *Art & Artifact: the Museum as Médium*. Londres: Thames & Hudson.
- SCHLOSSER, Julius von (1981) : *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*. Madrid : Akal (1901, 1927)
- YATES, Frances A. (1975): *L'Art de la mémoire*. París: Gallimard.