

*TODO LO RARO Y HERMOSO.*<sup>1</sup>  
LAS «CÁMARAS DE MARAVILLAS», PERVIVENCIA ESTÉTICA  
Y MUSEOGRÁFICA DEL MODELO

ALBERTO CASTÁN  
Universidad de Zaragoza

DELIA SAGASTE  
Gobierno de Aragón

En 1690, el filósofo John Locke comparaba el amueblamiento de un gabinete con la creación del intelecto humano: las ideas se introducían en un vacío mental, se nombraban, se caracterizaban y se estructuraban, dando lugar a un discurso.<sup>2</sup> Tres siglos más tarde, el modelo de gabinete o museo que pudo conocer Locke, el gabinete de maravillas o *wunderkammer*, parecía superado por el desarrollo científico, los avances en materia museológica e incluso el gusto de los propios coleccionistas. Sin embargo, en continuidad con una serie de experiencias desarrolladas a lo largo del siglo XX, la cultura de la cámara de las maravillas ha adquirido una renovada actualidad en el momento presente. El gabinete se presenta, no sólo como un fenómeno histórico digno de estudio, sino también como una fuente de inspiración estética, y un sistema de estructuración del conocimiento que artistas e instituciones museísticas parecen hacer suyo.

ALGUNAS CLAVES DE LAS CÁMARAS DE MARAVILLAS COMO MODELO

A finales del siglo XVI, proliferaron en Europa una gran cantidad de colecciones de carácter privado, cuyos propietarios reunían en ellas objetos de todo género y naturaleza en los que predominaba una cualidad rara o extraordinaria. Hasta aquí la definición sucinta del gabinete o cámara de maravillas, que, en sus distintas declinaciones (el *schatzkammer* tardomedieval, la *wunderkammer*, *kunstkammer* o *studiolo*), ha sido una construcción central en la cultura occi-

---

<sup>1</sup> Tomado del proyecto *All things strange and beautiful* del Natural History Museum of Denmark <[http://geologi.snm.ku.dk/english/exhibitions/all\\_things\\_strange\\_and\\_beautiful/](http://geologi.snm.ku.dk/english/exhibitions/all_things_strange_and_beautiful/)> [consulta: 6-6-2015].

<sup>2</sup> «The senses at first let in particular ideas, and furnish the yet empty cabinet, and the mind by degrees growing familiar with some of them, they are lodged in the memory, and names got to them». J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, 1690.

dental.<sup>3</sup> El gabinete ha funcionado como símbolo de una época, como metáfora de la propia vida intelectual de la Europa del manierismo y, desde su propio origen, como una metáfora del saber. Un saber, además, basado en el establecimiento de similitudes entre el abundante y dispar material expuesto, fundamentado en la comparación y la analogía, que el visitante establecía entre unos y otros objetos.<sup>4</sup>

De las múltiples lecturas asociadas a la figura de estas colecciones da fe la propia polisemia del término gabinete —o su equivalente, *cabinet*, en otras lenguas—, que puede aludir tanto al mueble expositor —véase el *Art Kabinett* de los Habsburgo (1625-1631)—, a la habitación o espacio físico que ocupaban, o a la colección en su conjunto. Ello remite al marco social en el que se da el fenómeno. Aunque el propietario pertenece siempre a la élite, su extracción social es variada: nobles y gobernantes, clérigos y comunidades, académicos y profesionales. Obviamente, destacaron las colecciones pertenecientes a figuras de poder como las de Margarita de Austria en Melchen, Rodolfo II en Praga o el Archiduque Fernando II en Innsbruck, para Schlosser el «más rico y compendioso», y todavía conservado en parte. Otros ejemplos destacados son los de Jacob de Wilde, Levinus Vincent o Nicolas Chevalier, en los Países Bajos; en Italia, Ferdinando Cospi, Francesco Calzolari, Ferrante Imperato, Athanasius Kircher o Ulisse Aldovandri; o los de los Tradescant y Elias Ashmole en Reino Unido. Entre los españoles, el más reconocido fue el del oscense Vincencio Juan Lastanosa.

Frente a la imagen preconcebida del gabinete como lugar caótico en el que se amontonaba un batiburrillo azaroso de objetos, la creación de un programa teórico en torno al gabinete es muy temprana. Uno de los primeros testimonios

---

<sup>3</sup> A. MacGregor, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven 2007. Un repertorio completo es el que recoge la web del proyecto de investigación de la Universidad de Poitiers, *Curiositas. Les cabinets de curiosités en Europe*, <http://curiositas.org/> [consulta: 14-6-2015]. El mundo de las *wunderkammern* ha suscitado infinidad de aportaciones de las que mencionaremos apenas algunos ejemplos. Es obligado citar la obra pionera de J. von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1908, cuya segunda edición de 1923 se editó en castellano como J. von Schlosser, *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*, Madrid, 1988; O. Impey y A. MacGregor, *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Oxford, 1985; o J. M. Morán y F. Checa, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985.

<sup>4</sup> S. Bowry, «Before Museums: The Curiosity Cabinet as Metamorphose», *Museological Review*, 18 (2014), 34.

que se conservan es el tratado de Samuel Quiccheberg, *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* (1565), en el que se propone un plan destinado al gabinete de Albrecht V de Baviera, en Munich.<sup>5</sup> Lo que parecía un tratado práctico escondía una visión política, entendido como un instrumento de gestión y aprendizaje para príncipes y nobles. El gabinete era el microcosmos en el que se destilaba el macrocosmos, un mecanismo como el *theatrus mundi* clásico, para ver, recordar observando y entender la realidad.<sup>6</sup> Quiccherberg establecía una división en cinco categorías que, a su vez, podían constar de diez u once subcategorías: un primer espacio dedicado al fundador y creador del mismo; un segundo, los *artificialia*, objetos manufacturados en su más amplio sentido; le seguía el espacio dedicado a la Naturaleza o *naturalia*; el que ocupaban las *ars mechanicæ* (instrumentos musicales, herramientas, máquinas...); y un último apartado de difícil concreción, en el que se mostraban representaciones del conocimiento humano, a través de pinturas y otros medios. En este sentido, hay que subrayar como uno de los rasgos definitorios y más atractivos del gabinete, la convivencia entre *naturalia*, producciones de la naturaleza y, *artificialia*, producciones del ser humano; una contraposición que buscaba recoger una visión universal, pero también confrontar los valores y características de las primeras con los méritos técnicos del saber humano. Especialmente sugestivos eran aquellos objetos que se encontraban a medio camino entre lo natural y lo artificial, objetos transformados o manipulados buscando realzar su carácter híbrido, a menudo logrado a través de un virtuoso proceso técnico. Otra categoría, no incluida por Quiccheberg pero ampliamente representada en gabinetes de época moderna, era la de los *mirabilia*<sup>7</sup> que, en principio, englobaba todo lo extraño o digno de admiración.

Ya en el siglo XVIII, las *wunderkammern* evolucionaron hacia un nuevo modelo: los gabinetes ilustrados o gabinetes de curiosidades,<sup>8</sup> que respondían,

---

<sup>5</sup> M. A. Meadow y B. Robertson, *The First Treatise on Museums. Samuel Quiccheberg's Inscriptiones 1565*, Los Ángeles 2013.

<sup>6</sup> MacArthur, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven 2007, 56.

<sup>7</sup> J. Sánchez, «De las cámaras de maravillas a los gabinetes ilustrados», en *Historias naturales. Un proyecto de Miguel Ángel Blanco*, Madrid 2013, 27-30.

<sup>8</sup> Sobre este fenómeno: B. Dietz y T. Nutz, «Collections Curieuses: The Aesthetic of Curiosity and Elite Lifestyle in Eighteenth-Century Paris», *Eighteenth Century Life* (3) 2005; P. Smith y P. Findlen, *Merchants and marvels. Commerce, science and art in early modern Europe*, Nueva York, 2002; C. Sargentson, *Merchants and Luxury markets: the marchands merciers of Eighteenth Century*, Paris 1996.

entre otros motivos, a la popularización de la historia natural, al proyecto enciclopedista o al auge de nuevas exploraciones científicas y comerciales.<sup>9</sup> El criterio de selección y exposición ya no descansaba sobre la singularidad o rareza de un objeto, sino en su capacidad de representar una parcela de conocimiento. Este modelo se extinguiría de forma progresiva desde comienzos del siglo XIX, pues muchas colecciones de contenido universal se reordenaron, dando lugar a museos de carácter monográfico (de ciencias, pinacotecas, museos arqueológicos, etnográficos, etc.), poniendo fin a la reunión de colecciones y dando paso al museo moderno.<sup>10</sup>

#### PROCESOS Y ESTÉTICA DE LA *WUNDERKAMMER* EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

En 1923, Julius von Schlosser publicaba la segunda edición de una obra clave en la que diseccionaba el prototipo de cámara de las maravillas. El año siguiente, Aby Warburg abandonaba su internamiento psiquiátrico y se embarcaba en el proyecto al que dedicó sus últimos años de vida: *Atlas Mnemosyne*. Con la disposición de una serie de paneles en los que imágenes de diverso contenido y procedencia dialogaban a partir de analogías y relaciones visuales, Warburg proponía otro modo de entender la historia del arte que superaba los estrechos límites del positivismo y el formalismo. Una forma de conocimiento distinta, sujeta a constantes ordenaciones y reordenaciones acordes con los intereses e intuiciones del autor, que rebasaba los parámetros más o menos marcados —las relaciones entre el arte del Renacimiento y la Antigüedad—, dando lugar a una reflexión en torno a la naturaleza de la creación artística. Una colección de imágenes que, al decir de Georges Didi-Huberman, ofrecía la posibilidad de una «relectura del mundo», una forma de «vincular de diferente manera sus trozos dispares, redistribuir su diseminación, un modo de orientarla e interpretar, sí, pero también de respetarla, de *remontarla* sin pretender resumirla ni agotarla».<sup>11</sup> Una lectura afín, según entendemos, a la que se operaba en las *wunderkammern*, pues estas también se fundamentaban en las relaciones establecidas entre diferentes fragmentos de diversa procedencia en busca de una

<sup>9</sup> J. Sánchez, «De las cámaras de maravillas a los gabinetes ilustrados», en *Historias naturales. Un proyecto de Miguel Ángel Blanco*, Madrid 2013, 21-40.

<sup>10</sup> B. Daugeron, «Classement et rangement des objets des sauvages vers 1800: l'ordre méthodique comme écriture des objets», *Culture & Musées* (14) 2009, 39-63.

<sup>11</sup> G. Didi-Huberman, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Madrid 2010, 19.

visión global —pero personal y variable— del cosmos, a través del conjunto resultante. Afinidad presente en el Panel A que abre el *Atlas*, el cual, según aclara el propio Warburg, recoge los «distintos sistemas de relaciones en los que el hombre puede hallarse inmerso: cósmico, terrestre y genealógico», así como la «implantación de todas estas relaciones en el pensamiento mágico, pues la distinción entre origen, lugar de nacimiento y situación cósmica supone ya una actividad del pensamiento».<sup>12</sup>

Diferentes autores han puesto en relación el *Atlas* de Warburg con la práctica del collage y el montaje por parte de dadaístas y surrealistas.<sup>13</sup> Del mismo modo, se ha vinculado con el «giro» hacia la consideración de la obra artística «como archivo» por parte de artistas, teóricos y comisarios de exposiciones operada sobre todo a partir de finales de los años sesenta del siglo XX, de la que se han ocupado Hal Foster, Benjamin Buchloh o Anna María Guasch; entre otros.<sup>14</sup> Sin embargo, Didi-Huberman ha llamado la atención sobre las diferencias existentes entre el planteamiento de *Atlas* seguido por Warburg y la noción de catálogo o archivo, entendiéndolo que, en el primero, «la imaginación acepta lo múltiple y lo renueva sin cesar a fin de detectar nuevas “relaciones íntimas y secretas”, nuevas “correspondencias y analogías” que serán a su vez inagotables, como inagotable es todo *pensamiento de las relaciones* que cada montaje inédito será siempre susceptible de manifestar».<sup>15</sup> Un planteamiento que, insistimos, lo pone en relación con la noción de *wunderkammer*. Pese a todo, cabe aclarar que es importante el número de artistas contemporáneos vinculados a las llamadas «prácticas de archivo» en los que encontramos una referencia directa a unos procesos o una estética propias del coleccionismo manierista y barroco.

El célebre *Merzbau* (1923-1937) de Kurt Schwitters constituyó un gabinete de las maravillas contemporáneo: taller, vivienda y obra en perpetua transformación, que anunciaba una fusión entre espacio arquitectónico, formas escultóricas y fervor coleccionista, que ha sido retomada, desde planteamientos diversos, por no pocos artistas. En 1986, la exposición *Wunderkammer*, comisariada por Adalgisa Lugli para la *LXII Bienal de Venecia*, ya apuntaba a estos

<sup>12</sup> A. Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Madrid 2010, 8.

<sup>13</sup> Wolfgang Kemp, Werner Hofmann o Kurt Foster, entre otros, según recuerda Benjamin Buchloh en: «Gerhard Richter's *Atlas*: The Anomic Archive», *October*, vol. 88 (primavera, 1999), 117-145, espec. 127.

<sup>14</sup> Valga como síntesis lo expresado en: A. M. Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid 2011.

<sup>15</sup> Didi-Huberman, *Atlas*, 16.

espacios como motivo de inspiración para artistas contemporáneos como los del grupo *povera*<sup>16</sup> y, desde entonces, se han multiplicado las referencias más o menos directas en un buen número de autores, llegando a convertirse, en casos como el de Mark Dion, en asunto central de sus reflexiones.

James Putnam ha señalado dos tendencias dominantes entre aquellos que buscan confrontar su obra con la tradición de la *wunderkammer*: aquellos que actúan como coleccionistas —«who uses assemblage through the arrangement and juxtaposition of diverse collected objects»—, y los preocupados por el contraste y la interacción entre materiales naturales y artificiales —«by imaginative manipulation and transformation»—.<sup>17</sup> Dos líneas de trabajo en realidad convergentes, tal y como muestra la obra de no pocos autores.

La reciente exposición *Magnificent Obsessions: The Artist as Collector* (2015) del Barbican Center de Londres, exploraba la vertiente coleccionista de autores como Arman, Peter Blake, Damien Hirst, Sol Lewitt, Martin Parr o Andy Warhol, confrontándola con una limitada selección de su propia obra para evidenciar las posibles coincidencias entre una y otra faceta.<sup>18</sup> De la muestra formó parte la instalación *IM U U R 2* realizada por Danh Võ a partir de la colección personal del pintor Martin Wong, dando lugar a un conjunto artístico único, con una disposición cerrada, que fue adquirido como tal por el Walker Art Center de Minneapolis.

No siempre resultan claros los límites entre colección y obra, como bien demuestra el caso de la artista alemana Hanne Darboven, quien, entre 1999 y 2009, convirtió su casa-estudio en una sucesión de cámaras de maravillas constituidas por la acumulación obsesiva de objetos cotidianos (recuerdos de viajes, animales disecados, esculturas africanas, maniqués, juguetes, maquetas, jarrones, ceniceros, artículos promocionales...). Una gran estructura, personal y autobiográfica, que, como apunta Miriam Schoofs, revela una cierta discrepancia entre la «limitación disciplinada» de sus creaciones de archivo, en las que com-

<sup>16</sup> *Wunderkammer: LXII Biennale de Venezia* [a cura di Adalgisa Lugli], [Milan] 1986. En su estela hay que situar exposiciones recientes como: *Curiosity: Art and the Pleasures of Knowing* (Turner Contemporary, Margate, 2013), *Wunderkammer: Arte, Natura, Meraviglia ieri e oggi* (Museo Poldi Pezzoli, Milán 2013) o *Barrokt* (Kulturhuset, Nationalmuseet, Estocolmo 2014).

<sup>17</sup> J. Putnam, *Art and Artifact. The Museum as Medium*, London 2001, 8-10.

<sup>18</sup> En una línea similar pero implicando a arquitectos cabe citar la exposición *Wunderkammer* durante la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2012.

bina el dibujo, la escritura y las series numéricas, y «la pasión del coleccionista». En definitiva, «entre la sobriedad conceptual y el exceso barroco».<sup>19</sup>

El coleccionismo, y sus formas de exhibición son asunto vertebrador de la obra de artistas como Karsten Bott —a partir del objeto cotidiano— o Nikolaus Lang —por medio de la recopilación de piezas etnográficas de culturas lejanas—. Así como en el trabajo de los españoles Carlos Pazos, que selecciona y agrupa objetos con especial debilidad por «los más pobres y los que ambicionan ser aristocráticos»,<sup>20</sup> y Nacho Bolea, cuidadoso creador de artefactos insólitos a partir del ensamblaje, que ha reunido en series como *Los Divagantes* o *Armas de juguetes*.

La acumulación de objetos permitió a Daniel Spoerri poner en marcha su propio *Museo sentimental* (1971), del mismo modo que Marcel Broodthaers desarrolló en 1968 la primera versión de su *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, cuestionando con ello a la institución —otra línea de trabajo seguida por no pocos autores— al mostrar en su propia casa cajas de transporte de obras de arte vacías, postales de pinturas del siglo XIX, proyecciones de grabados e incluso la tortuga viva que habitaba en su jardín. El museo portátil de Marcel Duchamp (1941) o las cajas-museo realizadas por Joseph Cornell en esa misma década, ilustran la voluntad de diferentes artistas por reunir objetos en espacios reducidos como fórmula de expresión, al tiempo que enlazan con la importancia que la vitrina —del *Beuys Block* de Joseph Beuys a los animales de Damien Hirst— y, en general, el mueble expositivo han ocupado y ocupan en la práctica artística. A este respecto cabe citar la serie de *Wunderkammer* (2001-2002) realizadas por Wolfgang Stiller para la exposición de sus propias obras de látex, o el *Cabinet de Curiosities for the Wexner Center for the Arts* (1996) en el que Mark Dion, cuestionaba la especialización propia del museo moderno para adentrarse en las múltiples asociaciones que generaban este tipo de colecciones históricas.

La estética asociada a las *wunderkammern* ha sido un *leitmotiv* en la producción de Peter Greenaway, presente en sus intervenciones en espacios expositivos, la ambientación de algunos de sus films o el discurso de proyectos multimedia —películas, libros, exposiciones...— como *Las maletas de Tulse Lupper*

<sup>19</sup> M. Schoofs, «“Mi estudio de Am Burgberg”. La casa-estudio de Hanne Darvoben como núcleo de su obra y cosmos individual», en *El tiempo y las cosas. La casa-estudio de Hanne Darvoben*, Madrid 2014, 15-37, espec. 24.

<sup>20</sup> C. Pazos, *Garabatos y zarpazos: libro para colorear*, Barcelona 2004. Recogido en: Y. Sánchez, «Batman entre las mariposas. Arte coleccionista o el riesgo de transgredir el orden», en *Carlos Pazos: no me digas nada*, Barcelona, Madrid 2007, 257-277.

(2003-2004). Las noventa y dos maletas que conformaban la vida del protagonista no dejaban de ser un gabinete de curiosidades disperso que el espectador/usuario debía reconstruir. La colección atesorada por otro artista audiovisual, Jan Svankmajer, perfecto ejemplo de cámara de las maravillas contemporánea, se corresponde perfectamente con la estética presente en buena parte de sus creaciones.

En la obra de Darvoben, Dion o Svankjamer encontramos representada la otra de las líneas apuntadas: la convivencia de objetos identificados como *naturalia* y *artificialia* en la cultura clásica. En este ámbito cabe apuntar la importante presencia de las prácticas asociadas a la taxidermia en no pocos artistas recientes. Mario Merz, llevó sus cocodrilos con huellas de neón a los techos de no pocas salas de exposiciones desde principios de los setenta, en una referencia directa al modo en que estos aparecen dispuestos en el techo de gabinetes como el de Ferrante Imperato, tal y como se ilustra en su *Historia naturalis* de 1599. Del mismo modo, animales disecados ocupan también un lugar destacado en la obra de Annette Messager, en ocasiones dotándolos de comportamientos humanos como sucede con los gorriones vestidos de *Le Repos des Pensionnaires* (1971-1972). En esa misma línea «antropomorfizante» cabe situar el uso de conejos y zorros por parte de Carlos Pazos. Animales híbridos, fantásticos, fueron el motivo de la serie de fotografías *Fauna* (1987-1990) de Pere Formiguera y Joan Fontcuberta, en una línea similar a la seguida en las esculturas de Thomas Grünfeld, cuyos *Misfits* se construyen a partir de la fusión de diferentes restos animales, en la línea de seres mitológicos como el grifo: una fascinación por lo anómalo igualmente propia de las *wunderkammern*. Mientras, los autómatas e ingenios mecánicos que componían el apartado de *scientifica* de muchos gabinetes, se sitúan en el origen de otras prácticas artísticas actuales como las vinculadas a la robótica o el llamado bioarte. Así, autores como Sterlac, apuntan a la fusión entre la tecnología y el cuerpo humano, lo natural y lo artificial, el sujeto y la obra, la ciencia y el arte.

#### EXPERIENCIAS RECIENTES EN EL ÁMBITO MUSEOGRÁFICO

Si en la práctica artística el modelo *wunderkammer* se ha impuesto en el discurso de no pocos artistas recientes, un fenómeno similar podemos observar en las prácticas expositivas de diferentes museos y centros de arte. La depuración del modelo de museo enciclopédico decimonónico a lo largo de la centuria siguiente se concretó, especialmente en el caso de los centros de arte contemporáneo, en la generalización del llamado «cubo blanco» como un espacio vacío



y polivalente. El orden estricto de herencia positivista y la búsqueda de la claridad expositiva parecían negar las posibilidades de otras vías ajenas al discurso lineal dominante pero más variadas, sugerentes e imaginativas, como la que ofrecía el modelo de la cámara de las maravillas. Si bien puede hablarse de pervivencias como la del gabinete de curiosidades ilustrado en los museos de ciencias naturales, en los espacios dedicados a las artes visuales la tendencia dominante era otra. Al menos entre directores y conservadores de museos, puesto que determinados artistas y colectivos, a lo largo del siglo XX, ya apuntaron las posibilidades expresivas que ofrecía una profusa yuxtaposición de obras y objetos diversos; muy especialmente a partir de la práctica del *readymade*. Las exposiciones de dadaístas y surrealistas, sin pretender realizar una referencia directa al modelo del gabinete, sí que retomaban algunos de sus planteamientos expositivos como el de la acumulación, o la intención de configurar un espacio diferenciado entendido como microcosmos creativo.

Determinados artistas, cuando tuvieron la oportunidad de intervenir sobre el espacio museológico más allá de la disposición de sus propias obras, apuntaron las posibilidades de este otro modelo. A este respecto fue pionero el comisariado de *Raid the Icebox I with Andy Warhol*, que la Rhode Island School of Design encargó al artista en 1969 a partir de las colecciones de su museo de arte. Warhol extrajo las salas de reserva, mostradas respetando sus formas de almacenaje, sin preocuparse de la reiteración de objetos cotidianos como zapatos, sillas o paraguas, recreándose en la repetición y el contraste entre categorías. Desde entonces, otros muchos artistas han recibido el encargo de comisariar en torno a los fondos de museos de todo el mundo. Cabe citar, por su relación con las fórmulas expositivas de los gabinetes ilustrados, la que el artista Miguel Ángel Blanco realizó en el Museo del Prado en *Historias Naturales* (2013). Jugando con el destino inicial del edificio de Juan de Villanueva, concebido como Real Museo de Ciencias Naturales, Blanco intervino a lo largo de la exposición permanente, situando especímenes naturales, animales naturalizados, o minerales, en diálogo poético con la pinacoteca, explorando las relaciones rotas entre arte y naturaleza.<sup>21</sup>

La intervención de Blanco guarda una estrecha relación con el hecho de que diferentes instituciones museísticas hayan recuperado en fechas recientes esa cultura de la *wunderkammer*, tanto en sus exposiciones permanentes como en determinados proyectos temporales. Frente al rígido museo enciclopédico de-

---

<sup>21</sup> *Historias naturales. Un proyecto de Miguel Ángel Blanco*, Madrid 2013.

cimonónico o el depurado museo moderno, las formas de exposición vinculadas a este modelo ofrecen un espacio pensado más para la formulación de preguntas que para su contestación, para la inspiración y la imaginación. Un fenómeno que James Delbourgo ha puesto en relación con la voluntad que, desde la década de 1990, se observa en las Humanidades en pos de fomentar la interdisciplinariedad en sus discursos explicativos.<sup>22</sup> Aquí cabe situar desde la recolocación en el espacio expositivo de colecciones del siglo XX en las que se observan esos vínculos con el modelo *wunderkammer* —como el *Mur de l'Atelier* (1922-1966) de André Breton, adquirido por el Centro Georges Pompidou y expuesto como tal en sus salas; o las diferentes montajes del mítico torreón de Ramón Gómez de la Serna desde su donación al Ayuntamiento de Madrid en 1967, la última en el Conde Duque—, a la recreación contemporánea de cámaras de las maravillas y gabinetes de curiosidades de carácter histórico. Así ha sucedido en el Museo Correr Venezia, que desde el 2013 cuenta con una sección en su exposición permanente inspirada en la figura del coleccionista Teodoro Correr y la idea de *wunderkammer*. La riqueza de los objetos (retratos, pintura religiosa, esferas terrestres, bronce, tallas, cerámicas), procedentes de distintos museos venecianos, se destaca gracias a una puesta en escena bastante sutil. Más literal es la *Wunderkammer Olbricht* en el meCollectors Room de Berlín, centro artístico que recreó un gabinete de maravillas a partir de la colección privada de Thomas Olbricht, con más de 200 objetos del Renacimiento y Barroco. En su disposición, desde luego, se invoca a la curiosidad del visitante, acentuando su carácter insólito, raro o fabuloso y realizando citas evidentes como la de un cocodrilo suspendido en el techo.

En el caso del Museo de Historia Natural de Dinamarca, heredero de parte de la colección del médico Ole Worm, es el museo el beneficiario del trabajo previo de la artista Rosamond Purcell. Afín a la estética *wunderkammer*, esta había recreando en su instalación *One Room* (2003) el icónico frontispicio del *Museum Wormianum* (1655) con tal acierto, que se instaló de forma permanente en el museo danés, completando el discurso con algunas de las piezas originales.

En ocasiones, esta recuperación alude a la génesis particular del propio museo.<sup>23</sup> Así, el Schloss-Ambras de Innsbruck recrea parcialmente su *kunstkammer*

---

<sup>22</sup> J. Delbourgo, «Triumph of the Strange», *The Chronicle Review* (9 diciembre 2013). <[http://chronicle.com/article/Triumph-of-the-Strange/143365/?cid=at&utm\\_source=at&utm\\_medium=en](http://chronicle.com/article/Triumph-of-the-Strange/143365/?cid=at&utm_source=at&utm_medium=en)> [consulta: 13-6-2015].

<sup>23</sup> La representación museográfica de la historia del museo ha sido explorada en J. P. Lorente, «Mnemosine en el templo de las musas. La memoria (meta)museográfica y la historia de los museos», en J. Prieto y V. Ruiz (dirs.), *Arte y memoria* 2, Zaragoza, 2014 85-95.

tal y como se hallaba en 1596, cuando disponía sus fondos por materia y técnica en dieciocho armarios o «cajas», cada una de un color distintivo. Este énfasis en la caja-vitrina recuerda la importancia concedida al mobiliario (armarios, monetarios, campanas de cristal, peanas), entendiendo el mueble como dispositivo que en sí mismo ordena y establece jerarquías entre piezas y dirige el discurso y la mirada del visitante. Otros ejemplos, como el del Museo di Palazzo Poggi en Bolonia, se acercan formal y temáticamente más a los gabinetes de curiosidades del siglo XVIII, con una distribución enciclopédica por materias en la que hay lugar para los modelos anatómicos en cera, la náutica, o las distintas ramas de la historia natural. Se trata de una recomposición contemporánea del Instituto de Ciencias de la Universidad de Bolonia, a partir de fondos de varios gabinetes históricos vinculados con la misma —Ulisse Aldovandri, el *Museum Diluvianum* o el de Luigi Ferdinando Marsili—. Están reunidos en un edificio de magníficos ciclos murales, y un planteamiento museográfico fiel a sus orígenes, aunque depurado, conservando la cartelería original, o vitrinas y expositores en verde pastel. También en Bolonia, el Museo Civico Medievale expone de forma conjunta una buena parte del gabinete de Ferdinando Cospi.

Distinta aproximación al fenómeno, alejada de recreaciones historicistas explícitas, es la consistente en realizar alusiones más o menos sutiles al universo de las *wunderkammer*, a través de la utilización de recursos museográficos o estilemas propios de aquella, como contraponer distintas tipologías de objetos o evocar, en el planteamiento espacial, el uso de todas las superficies disponibles de las cámaras, repitiendo una experiencia de contemplación total y envolvente. Así, la exposición temporal de *The Milton Keynes Gallery Treasures in MK* (2014), buscaba afirmar la singularidad de la institución a través de la riqueza de sus fondos, mostrando en la misma sala objetos dispares, o una galería de pinturas, de paredes abigarradas, como telón de fondo a unas aves disecadas, como salidas de los paisajes que las contemplan; *artificialia* y *naturalia* de nuevo reunidos. También se reconoce un autohomenaje a una etapa gloriosa de una institución, en el proyecto del arquitecto Peter Marinaro para el Staatsliche Kunstsammlungen de Dresde. Diseñó en 2010 tres nuevos espacios expositivos para la colección de porcelana de Augusto de Sajonia.<sup>24</sup> Tres espacios sensuales en los que se enfatiza la opulencia, riqueza y variedad de la porcelana de Meissen estilizando los criterios expositivos de los gabinetes ilustrados del XVIII.

---

<sup>24</sup> Staatsliche Kunstsammlungen Dresden, *Porzellansammlung*, <<http://www.skd.mu-seum/en/museums-institutions/zwinger-with-semesterbau/porzellansammlung/index.html>> [consulta: 13-6-2015].

Por su parte, algunos museos etnográficos hacen guiños a sus propios orígenes decimonónicos o, incluso al tratamiento que en las cámaras de maravillas se daba a los objetos de carácter «etnográfico». Así, el Pitt Rivers Museum de la Universidad de Oxford, conserva y actualiza su disposición de gran museo decimonónico en la que la cultura material de todo el mundo se ofrecía en una abrumadora diversidad. El Etnografiska Museet de Estocolmo plantea en su exposición permanente *El almacén* una lúdica vuelta de tuerca a las áreas de reserva como un *totum revolutum* de objetos iluminados dramáticamente, en tanto que las vitrinas permiten curiosear y descubrir, e incluso internarse en ellas, organizando su contenido por temas, materiales o hasta motivos de estampación.

Una última modalidad es la planteada con proyectos de divulgación y didáctica en torno a la idea de gabinete. Así, *Artefact*,<sup>25</sup> de los museos de la Universidad de Oxford es una propuesta online que propone recrear plásticamente una miscelánea de fondos de los museos universitarios, entre los que se encuentra el Ashmolean o el Pitt Rivers. Otro interesante proyecto es *Crown the Kabinett!* (2014), del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, en el que se invita al usuario de su web a elegir objetos de su ingente colección, disponible online y convertirse en comisarios de su propio gabinete.

En definitiva, la práctica artística, las exposiciones con mayor o menor vocación comercial,<sup>26</sup> o la atención por parte de la Academia son muestra en los últimos años de un fenómeno de validación de las *wunderkammern*, que ha ido impregnando otros ámbitos como la arquitectura, el escaparatismo o la decoración de interiores, que redes sociales como Pinterest contribuyen a comunicar y popularizar. Estos ámbitos han recurrido a la iconografía y los estilemas más reconocibles del gabinete, que se convierte en un lugar cultural democratizado. Aparentemente, las relaciones entre lo artificial y la Naturaleza nos siguen inquietando y, lo antiguo, lo exótico o lo pintoresco siguen siendo categorías estéticas cuyo encanto no sólo no se ha perdido, sino que parecen más vigentes

---

<sup>25</sup> Oxford University Museums & Collections, *Artefact*, <<http://www.museums.ox.ac.uk/artefact/>> [consulta: 13-6-2015].

<sup>26</sup> Una mínima enumeración de algunas de las exposiciones sobre este tema de los últimos cinco años incluiría, *Thenchanted palace* (Kensington Palace, 2010-2012); *Rooms of Wonder: From Wunderkammer to Museum, 1599-1899* (The Grolier Group, Nueva York 2012-2013); *La licorne et le bœzoard. Une histoire des cabinets de curiosités, d'hier à aujourd'hui* (Poitiers, 2013-2014); o *Biblioteca y Gabinete de curiosidades, una relación zoológica* (Museos Complutenses, Madrid, 2015).

que nunca. Incluso el mercado del arte ha sucumbido al aura de los gabinetes.<sup>27</sup> Por otra parte, el gabinete encaja en la atmósfera intelectual de nuestra época, caracterizada por la atomización de disciplinas, como si viniera a mitigar la ansiedad por conjugar tantos y tan dispersos saberes, porque para entender el mundo, ya no son válidos aquellos discursos que no sean transversales. La capacidad actual de búsqueda y comparación de elementos que permite Internet es inagotable y, así podría establecerse una analogía de lo virtual como cámara de maravillas en la que todo puede y debe ponerse en relación. El gabinete ilustrado nos reafirma y tranquiliza con su visión ordenada de un mundo que ofrece una cantidad de información abrumadora.

---

<sup>27</sup> Véase la subasta monográfica <<http://curiositas.org/vente-chez-sothebys-objets-de-curiosite>>, [consulta: 13-6-2015].