

LA PINTURA DE GABINETE COMO IMAGEN DIALÉCTICA. UN RETORNO AL FUTURO DE LA INSTALACIÓN

PAINTINGS OF COLLECTORS' CABINETS AS DIALECTICAL IMAGE. A RETURN TO THE FUTURE OF THE INSTALLATION ART

Ramón Salas Lamamié de Clairac¹

Recibido: 19/08/2022 · Aceptado: 16/02/2023

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.34413>

Resumen

Walter Benjamin no llegó a definir con claridad el término «imagen dialéctica», pero parece hacer referencia a la configuración de sentido que se produce cuando una imagen histórica alcanza un grado de actualidad superior al que tuvo en su propia época al entrar en una constelación de sentido con otra imagen contemporánea a la que interpela. En este artículo, defenderemos que el género de las pinturas de gabinete puede alcanzar una renovada actualidad al ponerse en relación con la instalación, la forma señera, según Groys, del arte contemporáneo. En esa imagen dialéctica, las pinturas de gabinete matizan su aspecto contrareformista, mientras la instalación encuentra una genealogía que le da sentido histórico a su dialéctica con la iconoclastia modernista.

Palabras clave

Instalación; pintura de gabinete; arte contemporáneo; curaduría; teoría del arte

Abstract

Walter Benjamin did not clearly define the term «dialectical image», but it seems to refer to the configuration of meaning that occurs when a historical image reaches a higher degree of actuality than it had in its own time, when integrated into a constellation of meaning with another contemporary image. In this article we will propose that the art collectors' cabinets genre could achieve a renewed relevance if we put it in relation to installation art, the leading form in the framework of contemporary art, according to Groys. In this dialectical image, the collectors' cabinets would nuance their counter-reformist aspects, while the installation art would find a genealogy that would give historical meaning to its dialectical relationship with modernist iconoclasm.

1. Universidad de La Laguna: C. e.: rslas@ull.edu.es; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-1027-3024>>

Keywords

Installation Art; art collectors' cabinets; contemporary art; curatorship; theory of art

.....

EN 2001, Josu Larrañaga expresaba su « impresión de que todo el arte se hubiera convertido de pronto en instalación»². Nada que objetar, salvo quizá el «de pronto»: incluso sin remontarnos al constructivismo, Schwitters, Warburg, los ensayos curatoriales de Duchamp o su *Étant donné*... después de Brodthaers parecía ya evidente que la instalación estaba llamada a convertirse en la nueva lengua franca de las artes visuales. Groys y Rebentisch coinciden también en señalar la instalación como el dispositivo característico de la modernidad. Qué quepa colegir de esta constatación depende, claro está, de la problemática definición de un género (o medio, o procedimiento, según autores) que es indisciplinado por naturaleza. Suelen señalarse de manera recurrente dos características de la instalación.

En primer lugar, suele relacionarse con la inclusión en la obra del espectador y con su consecuente *activación*: «‘instalación’ es un término que se refiere vagamente al tipo de arte en el que el y la espectadora ingresa físicamente, y que a menudo se describe como ‘teatral’, ‘inmersivo’ o ‘experiencial’»³. Esta inmersión, que debe ser «literal»⁴, «apunta al deseo de aumentar la conciencia del espectador sobre cómo se colocan (instalan) los objetos en un espacio, y la respuesta a esa disposición»⁵. Coulter-Smith estaría de acuerdo, al menos en la primera premisa: «La inmersión es un factor clave en las instalaciones»⁶.

Este tipo de afirmaciones reeditan el prejuicio «antirretiniano» según el cual la pintura se presentaría al espectador como una unidad autónoma, acabada y ensimismada, despreocupada de su presencia. La instalación, por el contrario, le devolvería su lugar, ampliaría su conciencia y, por un procedimiento no exento de voluntarismo, contagiaría esa activación a la vida social.

Muchos artistas y críticos han argumentado que la necesidad de moverse en torno y a través de la obra para experimentarla *activa* al espectador, a diferencia del arte que simplemente requiere contemplación óptica (que se considera pasiva y desapegada). Además, esta activación se concibe como emancipadora, en la medida en que análoga al compromiso del espectador en el mundo. De ese modo, se sobrentiende una relación transitiva entre la «recepción activada» y el compromiso activo en el ámbito sociopolítico⁷.

Sin duda, este punto de vista es aún deudor del contexto dialéctico en el que eclosionó la instalación a finales de los 60 y principios de los 70, en el que la pintura del moderno⁸ triunfante se identificaba con la *presencia* autosuficiente de un objeto unificado que emplazaba a su espectadora o espectador a una *experiencia estética* arrobadada que provocaba la suspensión del conciencia (FIGURA 1).

2. Larrañaga, Josu: *Instalaciones*. Hondarribia, Nerea, 2001, p. 7.

3. Bishop, Claire: *Installation Art: A Critical History*. London, Tate, 2005, p. 6.

4. Bishop, Claire: «El arte de la instalación y su herencia», *Ramona. Revista de artes visuales*, 78 (2008), p. 46.

5. Bishop, Claire: «But is it installation art?», *Tate etc*, 3 (2005), s.p.

6. Coulter-Smith, Graham: *Deconstruyendo las instalaciones / Deconstructing Installation Art*. Madrid, Brumaria, 2009, p. 13.

7. Bishop, Claire: *Installation Art: A Critical History*. London, Tate, 2005, p. 11.

8. Utilizaré aquí la denominación de Groys para referirme a ese relato historiográfico –que se remontaría a Manet, habría entrado en crisis en los 60-70 y habría tenido en Greenberg, Fry, Fried y Barr (dejando aparte a Kant y Adorno) a sus valedores más conspicuos– que, a grandes rasgos, identificaba el arte contemporáneo con el triunfo del formalismo y la abstracción.



FIGURA 1. AD REINHARDT, PINTURAS NEGRAS, 1963. DAVID ZWIRNER GALLERY. Fotografía de Suzanne DeChillo / The New York Times

Pero, aunque esta dialéctica pintura versus instalación tenga su sentido histórico, considero que hoy, que el «genero» instalación, ya muy consolidado, no necesita tanto una defensa militante como un esclarecimiento enriquecedor, mantener la dicotomía podría dificultar esta mejor comprensión, por las razones que en breve trataré de exponer.

A estas alturas, las instalaciones han conocido una clara deriva hacia la estética del espectáculo. Nuestro cuerpo puede tirarse por un tobogán de Höller mientras nuestra mente permanece atenta a la hora en que nos recoge el autobús para llevarnos a la próxima «atracción». A la inversa, es frecuente mantener una relación mental e incluso somáticamente intensa con una pintura, en la que solo podríamos pensar que no cabe «penetrar» si tenemos las expectativas de Mary Poppins. Para qué hablar de la relación inmersiva y activa que millones de personas mantienen con los billones de *pictures* que diariamente producen.

La pintura hizo con frecuencia (excesivamente) explícito el lugar del espectador: durante todo el arte medieval estuvo integrada en una actividad litúrgica que ubicaba al feligrés en un determinado lugar (de tránsito en su particular *via crucis* hacia el juicio final y la salvación eterna representados en el ábside). En el Renacimiento, esta localización se hizo más estática, pero no menos evidente, no solo porque artistas como Masaccio señalaran con sus escorzos el punto de vista anamórfico del espectador –definiendo, por lo demás, la postura arrodillada de su cuerpo, que sublima el objeto representado⁹– sino porque, en general, desde Panofsky, no dudamos en identificar la perspectiva cónica de un solo punto con el tránsito del Dios carismático del Medievo al Dios ingeniero (mecánico) del Humanismo. Una revolución teológica que implicaba la identificación del espectador, situado especularmente respecto al punto de fuga de la creación, con una mente hecha a imagen y semejanza del Dios ingeniero, de quien habría heredado su perspectiva matemática, capaz de inteligir el orden cósmico bajo la multiplicidad percibida. Por otra parte, cuando Michael Fried rubrica «Art and Objecthood» con su sentencia

9. Véase Bryson, Norman: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid, Alianza, 1991, p. 118 ss.

«Presentness is grace»¹⁰, la presencia a la que hace referencia no es, desde luego, la de la espectadora sino la de la obra, pero la compleción y trascendencia de esta presupone –y mucho se le ha criticado– la presencia de un sujeto igualmente unificado, centrado y elevado.

Tanto es así, que Bishop, en todas las obras citadas, incurre en una cierta y controlada incoherencia al argumentar que la instalación hace explícita la presencia del espectador para criticar doblemente a la pintura: por un lado, por mostrarse indiferente a su presencia y, paradójicamente, al mismo tiempo, por fijarla en un punto de vista estático. En consecuencia, para resolver esta contradicción, tendríamos que colegir que la aportación de la instalación no consistiría en concederle al espectador un papel, del que ya gozaba –por lo demás protagonista– en la pintura, sino precisamente en desplazarlo de su lugar privilegiado en el plano de desvanecimiento (al final de lo que Alberti llamaría en *De la pintura*, el rayo céntrico), paralelo al plano del cuadro y perpendicular al cono de la visión (es decir, en un plano imposible de representar). En su diálogo consigo misma, Bishop hace referencia a un detalle interesante: la instalación descentra al espectador para, al mismo tiempo, devolverle su protagonismo en la (des)construcción de la constelación de sentido que orquesta la instalación. Es decir, lejos de despreciar al sujeto de la conciencia, claramente demanda su actividad hermenéutica (la instalación no suele presentar una imagen dada a la intuición y mucho menos una apariencia bella o simbólica reconciliada), devolviéndole su protagonismo. Eso sí, devolviéndole su protagonismo a un sujeto descentrado.

La segunda (y tercera) característica que suele asociarse a la instalación está vinculada precisamente con esto, con su incontrovertible disposición a relacionar en el espacio elementos discretos y heterogéneos, no necesariamente artísticos en origen, formando una unidad provisional (esa provisionalidad sería la tercera característica derivada de la segunda).

Hay tres características principales que pueden extrapolarse del análisis histórico integral de las instalaciones: en primer lugar, la aspiración de crear una participación más directa entre el espectador y la obra de arte; en segundo lugar, la observación de que la instalación presenta al espectador fragmentos que debe explorar y unir para activarse; y, en tercer lugar, la estrategia de la escultura expandida de deconstruir el concepto tradicional de la valiosa obra de arte mediante el uso de objetos y materiales encontrados¹¹.

Coulter-Smith identifica estas particularidades con una genealogía «que actualmente carece de un término que la abarque pero fue iniciada por Duchamp, el Dadaísmo y el Surrealismo»¹² con varias características...

... que podemos resumir en tres: en primer lugar, la deconstrucción del concepto tradicional de obra de arte valiosa mediante el uso de materiales pobres y objetos encontrados; en segundo lugar, un deseo de integrar el arte en la vida cotidiana que

10. Fried, Michael. «Art and Objecthood». *Artforum*, 5/10 (June 1967), p. 22.

11. Coulter-Smith, Graham: *op. cit.*, p. 14.

12. *Ibidem*.

implica un posicionamiento hacia el elitismo del arte institucionalizado; en tercer lugar, la creación de textos fragmentados (no-orgánicos) mediante estrategias como el montaje y el azar que animan al lector a involucrarse en el proceso creativo¹³.

En resumen, la inmersión «literal» estaría vinculada con la desintegración (no tanto intencional y derivada de la estética romántica de la destrucción creativa, como sobrevenida a consecuencia de la impotencia del pensamiento totalizador) de la unidad orgánica de la obra (tradicional fuente de belleza) y del concepto mismo de arte (elitista). La dispersión derivada de esta desintegración se arracimaría en la instalación mediante una técnica de montaje (que no ocultaría sus suturas) que le permitiría a una espectadora activa establecer relaciones entre objetos materiales que proyectarían a su vez su significación sobre otras esferas del conocimiento o la praxis. Lo paradójico es que el ataque contra el arte elitista institucionalizado presupondría (o promovería) una recepción capaz de establecer relaciones improbables entre elementos heterogéneos, sin la ayuda de un metarrelato institucional, y de extrapolar este ejercicio emancipador al mundo de la vida. Una presunción no sé si más elitista pero sin duda más exigente que la del tradicional *connoisseurship*: la pasión filológica no desaparecería (a diferencia de en muchos episodios del populismo vanguardista), pero abjuraría del canon para sugerir, mediante el montaje, genealogías alternativas. Esta vocación de salvar la historicidad del historicismo obligaría a remontar los antecedentes de la instalación hasta los que suelen considerarse –junto con el posestructuralismo francés¹⁴–, los tres grandes referentes de la «estética del archivo»: la *Obra de los pasajes* y las *Tesis de filosofía de la historia* de Walter Benjamin, el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y el *Museo imaginario* de André Malraux (FIGURA 2).

Sin ánimo de discutir esta primogenitura, mi intención en este artículo es tan simple como recordar un obvio antecedente de la instalación *precisamente en el ámbito de la pintura*, más aún, en el de esa *metapintura* que representan los cuadros de gabinetes de aficionado. Esta temática se convirtió en un género en los Países Bajos (meridionales) –especialmente en Bruselas– entre los años 20 y 50 del siglo XVII, aunque se extiende a lo largo de todo el siglo, tiene antecedentes en las alegorías de los sentidos de Jan Brueghel el viejo y Rubens y derivaciones dieciochescas en pintores como Giovanni Panini o Johann Zoffani.

Mi propósito al traer a colación estos cuadros hablando de instalaciones no es en absoluto identificar *los orígenes* del género. Nada más lejos de mi intención que dar continuidad de ese modo a la lógica historicista que aquí discutiremos. Bien al contrario, al relacionar las instalaciones contemporáneas con las pinturas de gabinete intento generar una *imagen dialéctica* capaz de establecer relaciones no causales entre el pasado y el presente para ver qué tiene aquél que decirnos sobre este.

Walter Benjamin no llegó a definir de forma concluyente el concepto de imagen dialéctica –central, sin embargo, para su pensamiento– pero, en todo caso, vino a redimir el anacronismo, tradicionalmente denostado (el propio DRAE lo califica de

13. *Ibidem*.

14. Aunque no podemos hacerlo aquí, tampoco costaría poner en relación la instalación con las lógicas des/re/territorializadoras de los «agenciamientos» deleuzianos, con la «arqueología» foucaultiana o con los «dispositivos» de ambos.

«error consistente en situar algo fuera de su época») y hoy, sin embargo, practicado por historiadores de la talla de Didi-Huberman o Mieke Bal. Contra el historicismo, que «se contenta con establecer un nexo causal de diversos momentos históricos», Benjamin postula que un hecho histórico «llegará a serlo póstumamente», cuando el historiador capte «la constelación en la que con otra anterior muy determinada ha entrado su propia época»¹⁵.



FIGURA 2. GOSHKA MACUGA. EXHIBITION M, 2019. 1110 X 1510 CM. MOMA, NUEVA YORK. Fotografía de Heidi Bohnenkamp

Se dice que lo que se propone el método dialéctico es ser justo con la [...] situación histórica concreta de su objeto. Pero esto no basta. Pues busca igualmente ser justo con la situación histórica concreta del *interés* por su objeto. Y esta última situación se encuentra siempre comprometida en el hecho de que este interés se siente a sí mismo preformado en aquel objeto, pero, sobre todo, en que siente ese objeto concretizado en él mismo, siente que la han ascendido de su ser de antaño a la superior concreción del ser-actual (¡del-estar-despierto!). [...] Todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia. El modo en que, como actualidad superior, se expresa, es lo que produce la imagen por la que y en la que se lo entiende. La penetración dialéctica en contextos pasados y la capacidad dialéctica para hacerlos presentes es la prueba de la verdad de toda acción contemporánea. Lo cual significa: ella detona el material explosivo que yace en lo que ha sido [...]. Acercarse así a lo que ha sido no significa, como hasta ahora, tratarlo de modo histórico, sino de modo político¹⁶.

15. Benjamin, Walter: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México, Itaca-UACM, 2008, §18A, p. 58.
16. Benjamin, Walter: *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2004, p. 397.

Su «giro dialéctico» propone dejar de pensar en un pasado anclado en su época, y en una época atrapada en una «continuidad histórica cosificada»¹⁷ (que inevitablemente sería la de los vencedores). Una concepción historicista que él entiende sustentada en (y sustentante de) el mito del progreso, que permite identificar, en cada presente, el *statu quo* con un orden de cosas inevitable, cuando no con el mejor de los mundos posibles. El procedimiento de la cita, al extraer un fragmento del lecho sincrónico en el que dormita, resulta revolucionario no solo por presuponer que algo pasado pueda conocer una «actualidad superior» en un montaje heterogéneo sino por hacer saltar el continuo narrativo de la historia, disipando así la fantasmagoría del progreso y restituyendo el potencial interés de lo que ha sido, de la única forma (política) posible: usándolo.

Siguiendo entonces a Benjamin, me gustaría someter aquí a su consideración en qué medida los cuadros de gabinete podrían encontrar una actualidad superior en nuestro contexto artístico, marcado por la instalación. Contexto que serviría, a su vez, como palanca para hacer que aquellos cuadros salten de su pasado y nos entreguen su contenido –que según Benjamin nunca caerá mansamente en el regazo del historiador¹⁸– no a través del relato al que dan continuidad sino del relato



FIGURA 3. ADRIAN VAN STALBEMT. LAS CIENCIAS Y LAS ARTES, CA. 1650. 89,9 X 117 CM. Museo del Prado, Madrid

17. Benjamin, Walter: «Historia y colecciónismo: Eduard Fuchs», en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989, §1, p. 91.

18. Benjamin, Walter: *op. cit.*, §3, p. 101.

que interrumpen. Esa imagen dialéctica –que se produce en el encuentro entre la instalación, que retorna a las imágenes del pasado para hacer algo con ellas, y los cuadros de gabinete, que vienen a decírnos algo sobre el sentido presente de la instalación– no puede dejar de ser un montaje; montaje que, no obstante, autorizan los propios cuadros de gabinete, que son de suyo no solo una imagen construida sino la imagen de su construcción, una constelación de tiempos y significados capaz de entender las obras como históricas –que no pasadas– es decir, como objetos que tienen algo que decir del presente (FIGURA 3).

En efecto, cuesta resistirse a la posibilidad de interpretar el montaje de citas característico de los cuadros de gabinete como una máquina dialéctica, en la que los objetos del pasado son arrancados del lugar en el que aparentemente encontraban su sentido «original», en un contexto de continuidad cultural orgánica, para adquirir una actualidad superior en una construcción claramente política.

Aunque no tenemos aquí espacio para desarrollar un análisis en profundidad del género, por otra parte bien estudiado¹⁹, nos interesa destacar aquí un par de elementos que lo caracterizan. El primero, precisamente, su *carácter político*: los cuadros de gabinete eran una exaltación barroca de la imagen en un contexto bélico (su mayor desarrollo coincidió con las tres últimas décadas de la Guerra de los Ochenta Años, que terminó en 1648) en el que la Reforma apostó por la iconoclastia. Por decirlo de un modo plástico: los cuadros de gabinete serían, en la prolongada contienda entre la casa de Austria y los independentistas protestantes, el contradictor icónico de los cuadros de Saenredam, con sus iglesias enjalbegadas (FIGURA 4).

En efecto, mientras en los Países Bajos septentrionales –que gozaban de un alto grado de autonomía desde la Pragmática Sanción de 1549 y de plena independencia (las Provincias Unidas) a partir de la Paz de Wesfalia de 1648–, de religión mayoritariamente calvinista, los espacios de culto y socialización lucían ese aspecto rigurosamente minimalista que vemos en los cuadros de Saenredam, en la Flandes católica aparecieron unos cuadros que, con una clara voluntad dialéctica, proponían encuentros en espacios cubiertos de imágenes. Esos espacios son, en la inmensa mayoría de las ocasiones, el escenario de «una ‘conversación’ en el sentido más amplio del término [que] puede considerarse una concretización visual de *la poética del diálogo que debía fusionar la tarea de cita, el debate cultural y la meditación artística*»²⁰. Esa inédita práctica cultural –que comenzó a llamarse en aquellos años «amor al arte»²¹– se convertiría en seña de identidad de una de las facciones

19. Para un estudio en profundidad de las pinturas de gabinete de aficionado, su iconografía y su papel sociohistórico, véase Scarpa Sonino, Annalisa: *Cabinet d'amateur. Le grandi collezioni d'arte nei dipinti dal XVII al XIX secolo*. Milano, Berenice, 1992; Díaz Padrón, Matías; Royo-Villanova, Mercedes: *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Madrid, Museo del Prado, 1992. Van Suchtelen, Ariane; Van Beneden, Ben (eds.): *Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp*. The Hague, Mauritshuis, 2009; Marr, Alexander (ed.): «Picturing collections in early modern Europe». *Intellectual History Review*, 20.1 (2010).

20. Stoichita, Victor: «La visita en el gabinete de pintura», en VV.AA.: *Historias mortales. La vida cotidiana en el arte*. Sabadell, Círculo de lectores, 2004, p. 232. (curs. mías)

21. A principios del s. XVII la guilda amberina de pintores de San Lucas creó una nueva categoría de miembros, diferenciada de los marchantes: los *liefhebbers der schilderijen* (amantes del arte); lo que pondría en evidencia tanto la importancia numérica de este colectivo como el reconocimiento social del que comenzaba a gozar el interés por el arte. Para la específica codificación institucional del amor como motivación para el consumo y la producción de imágenes en el s. XVII, véase Rosenthal, Lisa: «Frans Francken the Younger's Discovery of Achilles: Desire,



FIGURA 4. JAN SAENREDAM, *INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN ODULPHUS, ASSENDELFT*, 1649. 49,6 x 75 CM.
Rijksmuseum, Ámsterdam

contendientes²², en abierto contraste con lo que este bando consideraba «hábitos protestantes», representados, en los propios cuadros de gabinete, mediante figuras zoocéfalas, en su mayoría asnos, destruyendo obras de arte ora en espacios anexos al gabinete ora en otro gabinete pintado en un cuadro de la propia colección. Parece pues evidente que esta puesta en abismo de los modelos de recepción ideal que se hallaban en liza, no solo alude a una contienda bética sino que nos habla de unas recepciones activas, inmersivas, comprometidas y con un altísimo grado de conciencia sobre el papel político de la pintura. Es decir, podemos suponer que la conversación que se representa en los gabinetes se parecería menos a la que cabría esperar entre dilectantes que a la que mantendría el receptor dialéctico de Benjamin, atento a «la exigencia que se hace al investigador para que renuncie a la actitud tranquila, contemplativa frente a su objeto, para hacerse consciente de la constelación crítica en la que dicho fragmento del pasado se encuentra precisamente con el presente»²³ (FIGURA 5).

Deception, and Inalienable Possession», en Melion, Walter; Woodall, Joanna; Zell, Michael (eds.): *Ut Pictura Amor. The Reflexive Imagery of Love in Artistic Theory And Practice, 1500-1700*. Boston, Emory University, 1962.

22. En los cuadros del género y en sus antecesores –las alegorías de los sentidos– se encuentran por doquier referencias a la casa de Austria y a los soberanos y gobernadores católicos de los Países Bajos.

23. Benjamin, Walter: *op. cit.*, §1, p. 91.



FIGURA 5. JAN BRUEGHEL EL VIEJO Y HIERONYMUS FRANCKEN EL JOVEN. VISITA DE LOS ARCHIDUQUES ISABEL CLARA EUGENIA Y ALBERTO A LA COLECCIÓN DE PIERRE ROOSE, CA. 1621-23. 95 X 123,3 CM. Walters Art Gallery, Baltimore

En estos cuadros, formando parte de las conversaciones de los *liefhebbers der schilderijen*, no es infrecuente reconocer a diversas *celebrities* de visita a las colecciones. Por ejemplo, en el paradigmático cuadro de Van Haecht *El gabinete de Van der Geest* (1628) «aparte de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, y de Cornelius van der Geest, se ha identificado a Ambrosio de Spínola, vencedor en Breda, a Nicolás Rockrox, alcalde de Amberes, a Rubens en actitud de conversar con el archiduque, a Ladislas Vasa, futuro rey de Polonia»²⁴, entre familiares, cortesanos y amantes del arte. El cuadro cobra así algo de retrato neerlandés de grupo, con la salvedad de que el elemento de cohesión de las personas retratadas no sería la profesión sino el interés compartido por un determinado asunto. La sugerencia de convertir un *hobby* en un *lobby* (anticipando, por cierto, el concepto de «público» de Michael Warner) le da a estos cuadros otro punto de contemporaneidad, que se uniría al interés posmoderno por la «vida social» de las obras de arte (FIGURA 6).

Stoichita se apresura a advertir que ese encuentro nunca se produjo, lo cual no haría más que corroborar la sensación de que, en contra de lo que podría sugerir su vocación de catálogo, estos cuadros tienen menos carácter descriptivo que propositivo. Esa implausibilidad histórica de una posibilidad política alcanza su máximo exponente en los dos cuadros de gabinete en los que Van Haegh (hacia 1630)

24. Stoichita, Victor: *op. cit.*, p. 232.



FIGURA 6. WILLEM VAN HAECHT. *EL GABINETE DE PINTURAS DE CORNELIS VAN DER GEEST*, 1628. 99 x 129,5 CM. Rubenshuis, Amberes

representa a Apeles pintando a Campaspe en presencia de Alejandro Magno rodeados de cuadros de Rubens, Correggio, Reni o Van Dyck. Este radical «metaanacronismo» refuerza la puesta en abismo barroca no solo porque veamos cuadros dentro de cuadros, o porque algunos de ellos espejen el cuadro «real» subrayando su carácter metapictórico (como los gabinetes atacados por asnos protestantes dentro de cuadros de gabinete o, por ejemplo, el grabado representando a Apeles pintado a Campaste que aparece en el *El gabinete de Van der Geest*), sino porque la cordialidad de Alejandro con su pintor no hacía más que legitimar culturalmente la de los archiduques con los amantes del arte, al tiempo que vincula esa relación –que hoy calificaríamos foucaultianamente de saber / poder– con el origen mismo de la pintura (FIGURA 7).

La inserción del acto creativo en una obra más amplia es muy significativa. Muestra que el producto del trabajo artístico nace en el seno del ensamblaje/colección, y que procede de lo que podemos llamar en la terminología actual una «deconstrucción combinatoria» de la historia del arte. El pintor que pinta en medio de la galería pone en el centro de su propio trabajo la experiencia histórica del arte en el acto de la creación [...] el pintor hace [...] una obra que nace de la interconexión de otras obras²⁵.

25. *Ibidem*, 242.



FIGURA 7. WILLEM VAN HAECHT. APELES PINTANDO A CAMPASTRE, CA. 1630. 104,9 X 148,7 CM. Mauritshuis, La Haya

Explicada entonces la primera característica de los cuadros de gabinete que quisiéramos destacar aquí –su construcción política–, nos encontramos ahora en condiciones para abordar su proyección en la segunda característica que nos interesa y que, parafraseando a Stoichita, podríamos llamar «*deconstrucción combinatoria*». Como hemos visto, el aparatoso montaje que plantea el cuadro de gabinete incluye el amor al arte como modelo de reconocimiento e identidad colectiva en el marco de una reflexión sobre la naturaleza de la pintura como «un intertexto en el interior de otro intertexto. Es la historia del arte quien le guía», su sentido «se entiende solo al integrarlo en su contexto, es decir, en la galería flanqueada por [...] imágenes que tematizan el hacer»²⁶. La pintura nace y se hace dentro de un sistema de imágenes y, digamos, jerarquías, que pueden alterarse y negociarse, haciendo saltar por los aires el historicismo mucho antes de que el pensamiento decolonial encuentre connivencias entre la historia del arte y el imperialismo, o de que Warburg o Malraux planteen sus propios «gabinetes de aficionado» como procedimiento de creación curatorial.

No cabe duda de que muchos de los cuadros mostrados en los gabinetes tienen temática religiosa (las colecciones integran más obras pertenecientes a la tradición italianizante que a la del propio «paradigma neerlandés» que el cuadro de gabinete representaba). Pero también lo es que, al menos en su primera fase, estas imágenes, presumiblemente de culto, se hallan rodeadas de objetos seculares que aluden a la cultura de la curiosidad de la modernidad temprana, desde instrumentos musicales,

26. *Ibidem*, 243.

científicos o geográficos hasta objetos decorativos y suntuarios, pasando por *Naturalia* y exóticas maravillas que aludían al proceso de globalización en curso²⁷. Por otro lado, aunque es evidente que la reforma calvinista provocó destacados episodios iconoclastas, también lo es que su iconoclastia no se volvió en general contra la imagen, sino contra aquella imagen que era objeto de idolatría, es decir, contra la imagen de culto.

La Reforma activó el proceso por el que la imagen cobra conciencia de sí misma. Dicho proceso resulta de los conflictos religiosos que desembocaron en las explosiones iconoclastas de 1522, 1566 y 1581 y que provoca en la segunda mitad del siglo XVI –y durante buena parte del siglo siguiente– una *dramatización sin precedentes de la condición de la imagen*. La tensión entre la negación absoluta de la imagen y su exagerada exaltación es fundamental para comprender la gran transformación de 1600. [...] La pared vacía de las iglesias protestantes no es simplemente una pared vacía, es una pared muda. Es pintura encalada, borrada, «des-hecha», pintura ausente. Y precisamente, es a partir de este «grado cero» cuando la pintura [...] descubre y comprende la especificidad de su ser; una *autoconciencia* que es plenamente asumida por el arte del siglo XVII.

No es el arte en sí, ni la pintura sin más, lo que constituye el objeto de la revuelta iconoclasta. Esta revuelta apunta directamente hacia la imagen que tiene una función precisa, esto es, la imagen ligada al culto cristiano, situada en un contexto muy concreto (la iglesia) y destinada a una recepción paraestética (adoración o veneración). Es ahora cuando se plantea el problema del arte en términos de función, recepción y contexto. La crítica protestante funda, en su dialéctica, la noción moderna de arte²⁸.

Interesa recordar que muchos de estos cuadros incluían, en un lugar destacado²⁹, vírgenes en guirnalda –que también encontramos en la *Alegoría de la vista* (1617) y la *Alegoría de la vista y el olfato* (1618) de Jan Brueghel y Rubens, claros antecedentes del género–. La guirnalda, en la que se especializó Brueghel, era un recurso pictórico muy utilizado para convertir un ícono en un cuadro: las imágenes arrancadas de los templos tenían con frecuencia formas idiosincrásicas adaptadas a los elementos arquitectónicos, en consecuencia, para encastrarlas en la paradigmática forma ortogonal del cuadro, resultaba muy socorrido rodear el ícono de un buqué de flores que podía llenar con gran flexibilidad cualquier espacio. La guirnalda, otro de los innumerables recursos alegóricos de los cuadros de gabinete, proporcionaría pues un ejemplo temprano de esa violencia simbólica que profanaba objetos de culto con funciones litúrgicas o áulicas en ritos comunitarios y los convertía en (lo que muy poco después llamaríamos) mercancías muebles, capaces de circular por los espacios del comercio y el discurso, fruidas privadamente por sus valores estéticos autónomos. *Cuadros entre cuadros*, sometidos al escrutinio subjetivo

27. No podemos entrar aquí en este tema, pero es importante señalar la relación de estos cuadros con el comercio con las colonias, que vendría a convertirlos en una prueba a favor de la hipótesis decolonial de que el proceso de modernización es indisociable de la colonización y empezó en el XVI, con la conquista de América.

28. Stoichita, Victor: *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Del Serbal, 2000, p. 95 (curs. mías).

29. Véase *Ibidem*, pp. 82-92.

de unos diletantes pequeñoburgueses, en un contexto claramente coyuntural, y, por si fuera poco, incluidos a su vez en otro cuadro que ponía si cabe más de manifiesto su «degradación» intelectual desde el ámbito ceremonial al discursivo. Muy rápidamente: el nacimiento de las bellas artes, con frecuencia vinculado a la estetización de los objetos cultuales saqueados por los ejércitos revolucionarios napoleónicos en sus auráticos lugares de origen, se encuentra en buena medida anticipado en estas guirnaldas que, por lo demás, alegorizaban con su buqué la propia práctica coleccionista de agavillar flores cortadas de diversos jardines (FIGURA 8).



FIGURA 8. JAN BRUEGHEL EL VIEJO Y PEDRO PABLO RUBENS. *LA VISTA*, 1617. 64,7 × 109,5 CM. Museo del Prado, Madrid

Trataré de explicar brevemente por qué me permite considerar que la profanación que sufría la imagen en los cuadros de gabinete era más violenta que la que sufría a manos de los asnos iconoclastas. El ícono físicamente destruido puede conservar su carácter mítico en su condición de ruina o reliquia. No así el deconstruido. La representación, en su sentido trascendental, presupone una relación privilegiada entre la apariencia materializada en la imagen y la esencia del referente. Una conexión que, de alguna manera, transciende la relación meramente convencional entre el significante y el ser. El problema es que no tenemos más noticia de lo esencial –de la idea demiúrgica que está detrás de la multiplicidad devenida de los entes– que la que nos proporcionan los engañosos sentidos y las subjetivas categorías intelectuales. En consecuencia, en el imaginario iconódulo, el ícono no sería solo la transubstanciación de lo infinito en lo finito, el verbo hecho carne³⁰, sino la única prueba material de la existencia de aquello a lo que supuestamente

30. No es baladí que la interpretación de la eucaristía estuviera en el centro de las diferencias entre católicos y reformistas: estos pensaban que el pan y el vino no se convertían en el cuerpo y la sangre de cristo, a los que simplemente hacían referencia, sínica, cabría decir, no simbólica.

se remite. La representación –de ahí su relación con la ideología– daría por sentada la existencia de una realidad esencial e invariable, no accesible de forma inmediata por los sentidos pero, sin embargo, susceptible de corresponderse con una apariencia, generando una suerte de reconciliación estética entre lo uno y lo múltiple, lo ideal, eterno e invariable y lo material, contingente y mutable. De ahí que, durante siglos, resultara irrelevante –incluso improcedente– la autoría de las imágenes, de las que se esperaba que fueran, como el paño de la verónica, *acheiropoietai*, una proyección, sin mediación humana, de la esencia de lo divino sobre el plano de la apariencia. La figura del artesano anónimo o del genio trataba de hacer compatible la mediación –inevitablemente técnica– de la mano del creador con la posibilidad de que esta no estuviera guiada por su conciencia individual sino por la naturaleza o el espíritu, humano o divino.

Esta relación *en profundidad* entre el símbolo y lo simbolizado estaba custodiada por el «aquí y ahora» aurático de la imagen no mueble. Como es bien sabido, Benjamin vinculó el aura de la imagen con el ritual, pero subrayando su sustrato espacio-temporal: «¿qué es propiamente el aura? Una trama particular de espacio y tiempo: la aparición única de una lejanía por cercana que pueda estar»³¹. Las conversaciones de los gabinetes literalmente amanan las obras de arte, que aparecen «por los suelos», al alcance de las mascotas, en manos de niños y a la libre disposición de los contertulios. Las que cuelgan de la pared, parecen almacenadas como en los peines de un museo, sin más criterio que el del tamaño y en perfecta disposición a ser descolgadas. Al contrario del Pantocrátor de un ábside, inaccesible por cercano que se encuentre, los cuadros de los gabinetes parecen al alcance por muy alto que estén colgados. La conversión de la imagen en mercancía –implícita en la colección (de hecho, no es infrecuente en los cuadros de gabinete asistir a probables transacciones económicas³²)–, ya sea por el encastramiento del ícono o por la invención del cuadro, no solo supondría una pérdida de aura –la imagen se acercaría a la espectadora al punto de dejarse *poseer*– sino que anticiparía una forma de conocimiento más «radical».

A diferencia de la literatura comparada, la «pintura comparada» resultó imposible mientras la imagen permaneció en su lugar (y no fue reproducible). El coleccionismo, legitimado culturalmente en los cuadros de gabinete, permitió, mucho antes de la invención de los carros de diapositivas o el *power point*, que dos imágenes se pusieran *en el mismo plano* y fueran comparadas. De este modo, la «representación» cambió completamente su acepción y, en lugar de a una correspondencia en profundidad, empezó a hacer referencia a una relación *en superficialidad*. Por poner un ejemplo plástico: si la imagen de la Virgen, la diosa o la princesa, en su lugar de culto, podían remitir longitudinalmente a la idea demiúrgica de mujer, en la disposición transversal de la colección lo que se percibe no es la relación entre la imagen de la mujer y su esencia, sino entre las diferentes representaciones (ahora ya en su acepción epistemológica y no ontológica) de la mujer en contextos culturales heterogéneos. Obviamente, si la primera

31. Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* [urtext]. Itaca, México, 2003, §4, p. 47.

32. Relatos contemporáneos sugieren que la escena en la que Van der Geest muestra *La Virgen con el niño* de Metsys a sus invitados ilustraba la oferta de compra de los Archiduques al coleccionista, que, en todo caso, sí llegó a realizarse (véase Díaz Padrón, Matías; Royo, Mercedes: *op. cit.*, p. 204.).

opción alentaba la expectativa de que existiera una mujer original, «como Dios manda», la segunda solo permitía pensar en la mujer como un constructo cultural iterado por mediación de la imagen. Por resumirlo: resultaría lícito encontrar en los cuadros de gabinete un antecedente tanto de la crítica posmoderna de la representación como de su resolución a volver la representación contra sí misma para enervar su estatuto.

Por otra parte, cabe afirmar que los cuadros de gabinete son críticos –en un sentido casi kantiano– en la medida en que ponen de manifiesto, junto a los contenidos iconográficos y estilísticos de la imagen, las condiciones de posibilidad de su propia existencia (y la del arte moderno), que pasa porque existan artistas, un mercado, un sistema discursivo más o menos institucionalizado de valoración de la obra, por el reconocimiento social del mecenazgo y el amor al arte, etc., etc., condiciones todas ellas escenificadas en el *Theatrum Pictorum* de los cuadros de gabinete, que acercaron la representación a su acepción teatral moderna. Esta puesta en escena de los elementos de mediación –en los que el saber se vincula al poder y a la iteración de sus prácticas– recusa la transparencia de la representación, su expectativa ideológica de dar a ver la realidad inmediata, de desocultar su espontánea enunciación.

Y aún cabría detectar otro impacto de los cuadros de gabinete en la línea de flotación de la representación. Si en los primeros cuadros de gabinete las colecciones tenían aún un cierto carácter enciclopédico, hacia mediados de siglo las pinturas del Teniers sobre las galerías del Archiduque Leopoldo Guillermo³³ acabaron con toda ambigüedad: las colecciones se consagraron a la pintura, con alguna muestra escultórica. Por otra parte, si en los cuadros pioneros el conjunto de la colección y varias de sus pinturas eran imaginarias, hacia mediados de siglo adquieren una función abiertamente documental. Con Teniers, cabría decir, el laberinto alegórico se convierte en un «cuadro catálogo», dando así un paso administrativo hacia el concepto moderno de colección: aunque obviamente carecen de su sistematicidad ilustrada, estos catálogos pictóricos anticipan al museo moderno (FIGURA 9).

Las galerías archiducales [...] suponen una renovación, en cuanto a la valoración de las obras y los artistas. En los viejos inventarios o gabinetes se tenían en cuenta lo variado de los temas o el atractivo de los cuadros. En estas se manifiesta la valoración del autor, sobre la calidad y tema de la obra. Se introduce así el elemento más moderno de la estimación de la importancia del artista. Prevalece la importancia del autor y de la obra coleccionada, sobre su variedad y universalidad. Además, surge un nuevo aspecto del pintor; Teniers no quiere aparecer, cuando se autorretrata, como un artista trabajando en el caballete, sino como hombre importante por ser artista [...]. Y así se presenta como pintor de la corte, como consejero artístico, como experto o *connoisseur*, como promotor de la fama o importancia del arte pictórico. En primer plano, en el centro del cuadro, solo un paso atrás del archiduque, del magnate, del gran coleccionista. Las galerías sirven así para dar constancia de su valía, de su papel en el arte y la sociedad.

Finalmente, son un documento. Reflejan cuadros verdaderos, una colección real, superan la fantasía de las primeras galerías imaginarias para ser un reflejo de aquella sociedad; hasta los personajes son personas importantes y contemporáneas. Se hacen

33. Nombrado Gobernador General de los Países Bajos y Borgoña poco antes de la Paz de Wesfalia.

como tal documento, con un fin también muy moderno y que había de llegar a ser muy fructífero: el de hacer partícipes a los demás, todavía no a todos como en el museo moderno, pero sí a bastantes, junto con el catálogo ilustrado que es el *Theatrum Pictorum*³⁴. Simultáneamente a la manifestación del orgullo de poseerla, se siente el deseo o la necesidad de comunicarla. Se da un primer paso de la colección privada a la pública, giro que ha de ser tan fecundo en la historia de la cultura y que, quizás, se manifiesta con claridad, por primera vez, con la colaboración del archiduque y Teniers³⁵.



FIGURA 9. DAVID TENIERS EL JOVEN. *EL ARCHIDUQUE LEOPOLDO GUILLERMO DE HABSBURGO EN SU GALERÍA DE PINTURAS EN BRUSELAS*, 1647 – 1651. 104,8 x 130,4 CM. Museo del Prado, Madrid

Aunque los cuadros de gabinete habrían ido atemperando el aspecto de tesoro³⁶ que aún tenían los objetos suntuarios acumulados desordenada, sensual y excesivamente en las cámaras de las maravillas y en las alegorías de los sentidos, siempre mantuvieron esa sensación de concupiscencia que hace plausible la identificación

34. Título del que puede considerarse el primer catálogo de arte, publicado en Bruselas en 1660, con 243 ilustraciones de la colección del Archiduque, para el que Teniers, que se cuidó también de la edición, pintó los *pastiches* (miniaturas al óleo que servían de modelo para los grabados). Tienta relacionar la autorrepresentación de la figura de Teniers (como cabría hacer con la de su coetáneo Velázquez) con la deriva del artista posmoderno hacia la curaduría y la gestión cultural.

35. Díaz Padrón, Matías; Royo, Mercedes: *op. cit.*, p. 46.

36. En el tesoro, las piezas individuales conservan un valor material –al margen de su sentido histórico o su valor arqueológico–, añadido a su carismático exotismo. Apelan a una satisfacción sensorial, no mediada por más discurso que el de la puesta en valor de la rareza y la curiosidad. El pensamiento ilustrado pronto se afanó en ordenar esos materiales idiosincrásicos que atentaban a su vocación comprehensiva.

benjaminiana de los documentos de cultura con los de la barbarie. Pero en esto anticiparían también a los primeros museos modernos, que no dejan de ser el botín de los vencedores y la ilustración de su historia: el triunfo de la iconoclastia.

Originalmente el arte no fue creado por artistas sino por curadores. Y es que los primeros museos de arte, surgidos a fines del siglo XVIII y principios del XIX y constantemente incrementados en el transcurso del siglo XIX a consecuencia de las conquistas y saqueos imperiales de las culturas no europeas, se dedicaron a colecionar y exponer como obras de arte, es decir, como objetos autónomos y desfuncionalizados de la pura contemplación, a todos los objetos funcionales «bellos» que antes habían sido empleados para distintos ritos religiosos, para la conformación de los espacios del poder o para la visibilización de la riqueza privada. Por tanto, fueron los curadores que administraban esos museos los que crearon el arte al manejar de manera iconoclasta los íconos de la religión y del poder³⁷.

Hipotéticamente, el sepelio administrativo de estos íconos en el cementerio museográfico habría de impedirles recuperar su aura. En los ya comentados términos benjaminianos, el desplazamiento de las imágenes de culto –fuera civil, militar o religioso– desde su «aquí y ahora» original, al espacio tiempo vacío del museo metropolitano –que nació con la vocación, ya sentida en las colecciones flamencas, de acercar las obras a sus espectadores (ya no feligreses)–, les haría perder irremisiblemente el aura. Ahora bien, si, como perspicazmente apunta Groys, la teoría del aura del filósofo alemán era fundamentalmente «topológica», nada impediría invertirla.

Si la diferencia entre el original y la copia es solo topológica –si solo existe una diferencia entre un contexto cerrado, fijo, marcado, aurático y el espacio abierto, sin marca y profano de la anónima circulación masiva– entonces no solo es posible la operación de dislocación y desterritorialización del original, sino también lo es la operación de relocalización y reterritorialización de la copia. Uno no solo es capaz de producir una copia a partir de un original por una técnica de reproducción, sino que uno también puede producir un original a partir de una copia a través de una técnica de relocalización topológica de esa copia, o sea, por medio de la técnica de la instalación³⁸.

La definición groysiana de la instalación no incide tanto en la inmersión física de la espectadora en la obra (que en los cuadros barrocos solo puede ser –y no es poco-metáforica) como en el montaje provisional de una serie de materiales previamente desterritorializados y desauratizados para reconvertirlos en una nueva obra. No otra cosa harían los cuadros de gabinete que crear un cuadro original, a partir de copias, para el inédito espacio de la circulación discursiva (obviamente en el XVII aún no masiva). Por supuesto, Benjamin desarrolla su teoría del aura en el contexto de «la época de la reproductibilidad técnica», muy diferente al barroco flamenco (aunque los *pastiches* de Teniers anticipan en cierta medida ese fenómeno). No obstante, como hemos explicado, entendemos aquí que la pérdida de aura tiene menos que

37. Groys, Boris: «El curador como iconoclasta», *Criterios*, 2 (2011), p. 24.

38. Groys, Boris: «La topología del arte contemporáneo», *Esfera pública* (2009), s. p.

ver con la reproductibilidad que con la ya comentada reconceptualización de la representación en un contexto relacional; reconceptualización por la cual el valor de la imagen no derivaría de la *identidad* (metafísica) con su referente sino de su *diferencia* (cabría decir lingüística) con el resto de las imágenes. La consideración del arte no como una apariencia singular relacionada con una esencia universal y eterna sino como imagen entre imágenes marcada por su coyuntural diferencia, bien podría estar en el origen de la concepción contemporánea del arte.

Nuestra relación contemporánea con el arte no puede, por ende, reducirse a una «pérdida del aura». Más bien la época moderna organiza una compleja interacción de dislocaciones y relocalizaciones, de desterritorializaciones y retriterritorializaciones. Lo que distingue al arte contemporáneo de momentos anteriores es solo el hecho de que la originalidad de una obra de nuestro tiempo no se establece de acuerdo a su propia forma, sino a través de su inclusión en un determinado contexto, en una determinada instalación, por medio de su inscripción topológica³⁹.

Siguiendo esta lógica se entenderá aún mejor la relación entre el arte contemporáneo y los cuadros de gabinete. Porque recordemos que la originalidad de estos, que deriva de la decisión de pintar copias de imágenes desplazadas de su lugar de origen para dar a ver su propuesta de gestión provisional de la inédita circulación de las imágenes, se emplaza en un «aquí y ahora» que no puede localizarse si no es por referencia a la distancia que marca con la solución iconoclasta. Pues bien, para Groys...

El genuino artista Moderno estaba supuesto a efectuar una ruptura radical con el pasado, a borrar, destruir el pasado, alcanzar ese punto cero de la tradición artística y, al hacerlo, darle un nuevo comienzo a un nuevo futuro. [...] Abolir las tradiciones, romper con las convenciones, destruir el viejo arte y erradicar los valores obsoletos fueron los slogans del momento. La práctica de la vanguardia histórica estuvo basada en la ecuación «negación es creación», que ya había sido enunciada por Bakunin, Stirner y Nietzsche. Las imágenes iconoclastas de la destrucción y la reducción estuvieron destinadas a servir como iconos del futuro. El artista estaba supuesto a encarnar el «activo nihilismo» de la nada (nothingness) que lo originaba todo⁴⁰ (FIGURA 10).

El (meta)relato del moderno es la historia de un proceso de vaciado: habría comenzado estetizando y desauratizando en el museo el botín de los objetos simbólicos decomisados al antiguo régimen, para continuar expulsando del espacio de la representación a vírgenes, reyes, diosas, santos y palacios sustituyéndolos por rameras, burgueses, traperos, bulevares y locales de alterne. A esta degradación simbólica y temática le siguió un sistemático desmontaje procedimental, que empezó cuestionando el acabado *pompier*, el dibujo académico o la perspectiva cónica, para proseguir con la destrucción sistemática de los soportes, procedimientos o prácticas tradicionales, incluyendo la deconstrucción de todo tipo de convicciones y convenciones disciplinares.

39. *Ibidem*.

40. *Ibidem*.



FIGURA 10. ÚLTIMA PÁGINA DEL ARTÍCULO DE BRIAN O'DOHERTY «INSIDE THE WHITE CUBE (PART. 1)», ARTFORUM, MARZO DE 1976, CON LA REPRODUCCIÓN COMENTADA DE LA OBRA WEST WALL, DE WILLIAM ANASTASI EN LA DWAN MAIN GALLERY, 1967

Tras el paseo triunfal de la abstracción (suprematista, neoplásticista, neoexpresionista o postpictórica) por el cubo blanco –y del estilo internacional por las calles– el episodio final habría estado protagonizado por la reñuencia Pop a diferenciar el arte de resto de las mercancías, el vaciamiento Conceptual del espacio expositivo y el desalojo Minimal del pedestal, que habría convertido la enésima versión del «último cuadro» de Malevich en monumento al nihilismo. No podemos desarrollar aquí este relato, por otra parte bien conocido, pero parece plausible identificarlo con el desarrollo de un impulso iconoclasta que vimos nacer en las iglesias de Saenredam. Lo que nos interesa aquí es analizar por qué la respuesta posmoderna a la crisis de este paradigma habría incidido –exactamente como en los cuadros de gabinete– en el abundamiento en ese espíritu iconoclasta pero no por la vía de la destrucción física de las imágenes sino de deconstrucción combinatoria, de su desterritorialización y su reterritorialización (FIGURA II).



FIGURA 11. MARCO RICCI. FRAME DEL VIDEO THE TRANSFORMATIVE POWER OF THE ROTHKO CHAPEL. MOUTH WATERING MEDIA. <http://rothkochapel.org/the-transformative-power-of-the-rothko-chapel>

El museo, prefigurado en la colección, habría nacido como no-lugar, como espacio-tiempo vacío y sin marcas⁴¹ para enervar y exorcizar las fuerzas míticas del Antiguo Régimen sometiéndolas a su administración racional. Pero, tras esta fase inicial «militante», pronto se convirtió en el templo laico de la triunfante religión del nihilismo, de una civilización secularizada y estetizada que fue abjurando de sus valores metafísicos y abrazando criterios contingentes, derivados de acuerdos puramente mercantiles o convencionales. En paralelo, sucedió un fenómeno significativo: las obras de arte, que habían nacido en el museo como una *consagración* cultural de «objetos funcionales que antes habían sido empleados para distintos ritos», comenzaron a concebirse en la modernidad adaptadas ya a este estatuto especulativo, es decir, se crearon directamente como objetos estéticos. La insistencia de «los rechazados» por entrar en el salón ilustraría ese episodio en el que los iconoclastas sienten su paradójica dependencia del museo, pero Groys señala el urinario de Duchamp como el momento paradigmático en el que el arte deja de tener que ver con la devaluación (por parte del curador) de íconos sagrados para dedicarse a la exaltación (por parte de la artista) de objetos profanos: «Antes se creaba arte devaluando cosas sagradas, hoy, por el contrario, elevando el valor de las cosas profanas. Así que la iconoclasia original se ha transformado en iconofilia»⁴². No es que el museo consagre para la posteridad un valor que el urinario hubiera adquirido en la historia, es que el urinario se concibe de entrada como una estrategia de sentido que solo puede funcionar dentro de la institución arte que está cuestionando (necesita un aparato expositivo, un jurado, unas bases, una reacción acorde a unas prácticas profesionales, una foto de un mítico fotógrafo y galerista...).

De este modo, el templo del nihilismo triunfante se convirtió en el «contexto cerrado, fijo, marcado, aurático» en el que la obra reencontró su lugar, su «aquí y

41. Para un comentario del imaginario espacio temporal continuo del museo, véase Stoichita, Victor: «El museo y la ruina, el museo como ruina», en *Cómo saborear un cuadro*. Madrid, Cátedra, 2009, pp. 262 ss.

42. Groys, Boris: «El curador como iconoclasta», *Criterios*, 2 (2011), p. 25.

ahora» *original*. (No es casualidad que la museología contemporánea evolucionara desde el inicial aspecto de «cuadro de gabinete» del museo decimonónico hacia el límpido cubo blanco que dispensa a cada obra su halo de lejanía por cercana que se encuentre) (FIGURA 12).

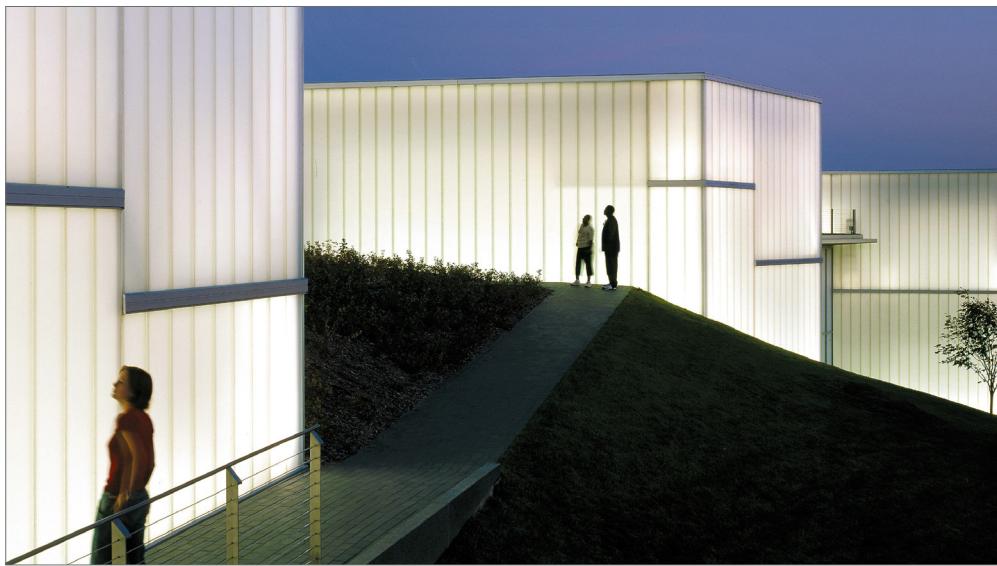


FIGURA 12. STEVEN HOLL. NELSON-ATKINS MUSEUM OF ART, KANSAS CITY. Fotografía de Andy Ryan, Roland Halbe para la revista AV

Pues bien, culminado en los años 70 el proceso de reauratización del arte del moderno, al arte posmoderno no le cabría más cometido de vanguardia que el de reiniciar el proceso de desacralización, arrancando de nuevo los objetos artísticos que autónomamente se habían autootorgado esta consideración y que ocupaban un lugar ya definido en la historia del arte, y devolviéndolos de nuevo al espacio sin aura de la circulación discursiva. Esa sería, a juicio de Groys, la función de la instalación, y el motivo por el que se habría convertido en la forma señera de la posmodernidad (FIGURA 13).

El proyecto greenbergiano se basaba en la calidad, incontrovertible, de la obra, una calidad dependiente de su autonomía, es decir, de su indisposición a servir como ilustración de un relato histórico (que no haría más que poner en evidencia su propio carácter contingente). Se afirmaba en la *puesta en obra de la verdad* de su presencia anicónica y exigía de su templo museístico una mimetización integral: abjurar de cualquier delito ornamental, encalar sus muros ortogonales, bañarlos de una iluminación neutra y llenarlos de cartelas con un lacónico «sin título». No había en el proyecto ningún lugar para la «poética del diálogo» ni ningún otro atisbo de discursividad. Los artistas del moderno despreciaban la curaduría: «La imagen debe hablar por sí misma, la sola observación muda de la imagen debe convencer al observador de su valor. [...] La palabrería teórica y narrativa debe cesar»⁴³. Cualquier mediación curatorial no

43. *Ibidem*.



FIGURA 13. VISTA DE LA EXPOSICIÓN *THE MUSEUM AS MUSE: ARTISTS REFLECT*, 1999, MOMA, NUEVA YORK. AL FONDO: MARK DION, *THE GREAT CHAIN OF BEING*, 1998 Y SUSAN HILLER, *FROM THE FREUD MUSEUM*, 1991-1996. Fotografía de Thomas Griesel. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/185>

haría más que levantar sospechas –que finalmente Greenberg no pudo esquivar– de que es solo su poder, convertido en saber, el garante de la calidad del arte. El gran público tampoco estaba para historias: aunque no alcanzara a ver nada (en la fiesta de ocularcentrismo), sacrificaba con gusto el entendimiento a la tranquilizadora fe en el valor incuestionable y manifiesto de la obra de arte. De ahí que, aún hoy, prefiera las ferias a los museos, pues, en aquellas, las obras se muestran descontextualizadas, sin discurso curatorial, exhiben su valor como una cualidad no adyacente sino inherente a la cosa misma. Un valor, por otra parte, *evidente* (las obras aparecen junto a su importe), exagerado por el mercado y el espectáculo, que celebran su coincidencia con el precio y rinden así tributo al fetichismo de la mercancía. Por su parte, el arte Pop tampoco se mostraba muy proclive al desarrollo discursivo del criterio: incapaz de distinguir lo alto de lo bajo, las copias de los simulacros, su proyecto vendría a certificar la positividad de la sociedad del espectáculo: «lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece»⁴⁴ (FIGURA 14).

El metarrelato del historicismo moderno narraba –ocultando celosamente la labor fundante de su ideología– *el triunfo de la iconoclastia*. Un mito que conducía a la idolatría de sus propios hitos. El contrarrelato posmoderno no haría más que abundar en la iconoclastia modernista, pero haciendo explícita su construcción histórica.

44. Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo* (1967). Valencia, Pre-textos, 2005. § 12.



FIGURA 14. CERITH WYN EVANS, EXPOSICIÓN EN HOPKINSON MOSSMAN, AUCKLAND, 2014. AL FONDO NOW/HERE (NOWHERE). Imagen: Contemporary Art Daily. <https://www.contemporaryartdaily.com/project/cerith-wyn-evans-at-hopkinson-mossman-auckland-8337>

Porque toda integración de una imagen en una historia, toda utilización de una imagen como ilustración de una determinada narración, es iconoclasta, aunque sea esta la historia del triunfo de esa imagen, la historia de su transfiguración, de su gloria⁴⁵.

Exactamente igual que los cuadros de gabinete, la instalación opone a la iconoclastia «literalista» del calvinismo –a la postre convertida en *espíritu del capitalismo*– la puesta en abismo de la representación, la desterritorialización de la imagen y su conversión en ilustración en el contexto de un proceso discursivo. Como en los cuadros de gabinete, el arte contemporáneo se sabe en la necesidad de construir su texto como contexto, la trazabilidad de su genealogía como espacio de elucidación. Este agenciamiento, como práctica, como *forma*, hace explícita su pertinencia en la historicidad después del historicismo, su valor concursal una vez perdida su autonomía. En la instalación, la obra recupera su condición moderna, desprovista de carisma y lugar, obligada a re-crear un pasado que no puede heredar, porque no tiene más patrimonio que su relato (FIGURA 15).

Es por eso que yo sostengo que la instalación es la forma señera del arte contemporáneo. La instalación demuestra ser una determinada selección, una determinada concatenación de opciones, una determinada lógica de inclusiones y exclusiones. Al hacer esto, una instalación manifiesta aquí y ahora una determinada decisión acerca de qué es viejo y qué es nuevo, qué es un original y qué es una copia. Cada exposición importante, o cada instalación, está hecha con la intención de designar un nuevo orden de recuerdos, proponer

45. Groys, Boris: «El curador como iconoclasta», *Criterios*, 2 (2011), p. 25.

nuevos criterios para contar una historia y diferenciar entre el pasado y el futuro. El arte Moderno estuvo trabajando en el nivel de las formas individuales. El arte contemporáneo está trabajando en el nivel del contexto, del marco, el fondo, la nueva interpretación teórica. Es por eso que el arte contemporáneo es menos una producción de obras de arte individuales que una manifestación de una decisión individual de incluir o excluir cosas e imágenes que circulan anónimamente en nuestro mundo, para darles un nuevo contexto o para negárselo: una selección privada que es al mismo tiempo públicamente accesible y de ahí hecha manifiesta, explícita, presente. Incluso si una instalación consistiera en una pintura individual, es todavía una instalación, ya que el aspecto crucial de la pintura como una obra de arte no es el hecho de que haya sido producida por un artista, sino el de haber sido seleccionada por un artista y presentada como algo escogido⁴⁶.



FIGURA 15. JOSEPH KOSUTH. *THE PLAY OF THE UNMENTIONABLE*, 1990. Brooklyn Museum, Nueva York

La imagen dialéctica se produce cuando la pintura de gabinete viene hacia el presente a mostrar un cuadro en el que la autoría cede su importancia al espacio en el que se discute el proceso de selección del archivo de nuestro imaginario. Y a demostrar que la instalación no tiene que ver con el tránsito literal por la obra, un vestigio del proyecto vanguardista de unir arte y vida que ya se habría consumado en la difusa estetización de la sociedad del espectáculo⁴⁷. De hecho, la politización de esa estetización pasaría por el ejercicio de la capacidad de discriminar, de entre la

46. Groys, Boris: «La topología del arte contemporáneo», *Esfera pública* (2009), s. p.

47. Parece evidente que la fusión arte-vida estaría ya consumada, pero no, desde luego, en la forma emancipadora en que la imaginó la vanguardia, sino en una –en palabras de J.L. Brea– «estetización difusa» más relacionada con el capitalismo afectivo, del espectáculo, de la experiencia o la conciencia, que con el programa vanguardista.

miríada de imágenes que reclaman actualidad, las que realmente tendrían derecho a definir el presente: esa puesta en discusión del archivo es la que acerca la instalación a la genealogía antes comentada de Benjamin, Warburg, Malraux y Brodthaers (FIGURA 16).



FIGURA 16. DAVID MALJKOVIĆ, *A RETROSPECTIVE BY APPOINTMENT*, 2015. INSTALACIÓN EN EL ESTUDIO DEL ARTISTA. Imagen: Contemporary Art Library.
<https://www.contemporaryartlibrary.org/project/david-maljkovic-9345/>

Al mismo tiempo, la imagen dialéctica se produce cuando la instalación retorna al pasado para construir esa genealogía en contraste dialéctico con la iconoclastia del moderno. No para negarla, pues su trabajo de vaciamiento de la ideología de la representación es el único patrimonio que nos cabe heredar, y más necesario que nunca en este mundo devenido imagen; sino, bien al contrario, para evitar auratizar el nihilismo (lo que ocurriría de convertir la instalación en una escenografía del aquí y el ahora de la obra, reotorgándole la función del templo o el palacio), convertirlo en objeto de idolatría y olvidar el sentido histórico de su desfondamiento. «Para que la curaduría pueda ser una expresión del ateísmo del arte, es decir, para que la curaduría pueda seguir siendo fiel a los orígenes seculares del arte y pueda resistir a la transformación del arte en religión del arte»⁴⁸, debemos recordar que la *deconstrucción* planteada por la modernidad nos condena, como a Atlas y Sísifo, a la

48. Groys, Boris: «El curador como iconoclasta», *Criterios*, 2 (2011), p. 28.

recombinación, a construir relatos «partiendo de cero y con muy poco»⁴⁹, utilizando el potencial iconoclasta de la curaduría para «la reconversión de la obra de arte autónoma en una ilustración que no tiene su valor en sí misma sino fuera de ella, en la narrativa histórica»⁵⁰.

49. Benjamin, Walter: «Experiencia y pobreza», en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, 1998, p. 173.
50. Groys, Boris: *op. cit.*, p. 28.

REFERENCIAS

- Benjamin, Walter: «Experiencia y pobreza», en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1998, pp. 165-174.
- Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [urtext]*. México, Itaca, 2003.
- Benjamin, Walter: «Historia y colecciónismo: Eduard Fuchs», en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 86-139.
- Benjamin, Walter: *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2004.
- Benjamin, Walter: *Tesis la historia y otros fragmentos*. México, Itaca-UACM, 2008, §18A, p. 58.
- Bishop, Claire: «Antagonism and Relational Aesthetics», *October*, 110 (Fall 2004), pp. 51-79.
- Bishop, Claire: «But is it installation art?», *Tate etc*, 3 (2005). [En línea] <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-3-spring-2005/it-installation-art> [fecha de consulta: 03/04/2023]
- Bishop, Claire: *Installation art: a critical history*. London, Tate, 2005.
- Bishop, Claire: «El arte de la instalación y su herencia», *Ramona*, 78 (2008), pp. 46-51.
- Bishop, Claire: «¿Qué es un curador? El ascenso (y caída?) del curador *auteur*», *Denken Pensée Thought*, 7 (2011), pp. 105-119.
- Bryson, Norman: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid, Alianza, 1991.
- Coulter-Smith, Graham: *Deconstruyendo las instalaciones / Deconstructing Installation Art*. Madrid, Brumaria, 2009.
- Díaz Padrón, Matías y Mercedes Royo. *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Madrid, Museo del Prado, 1992.
- Fried, Michael: «Art and Objecthood», *Artforum*, 5/10 (1967), pp. 12-23.
- Groys, Boris: «La topología del arte contemporáneo». *Esfera pública* (2009). [En línea] <http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/> [fecha de consulta: 03/04/2023]
- Groys, Boris: «El curador como iconoclasta», *Criterios*, 2 (2011), pp. 24-28.
- Groys, Boris: *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires, Caja negra, 2016.
- Kabakov, Ilia; Groys, Boris: «De las instalaciones, un diálogo», *Lugar a dudas (cuartillas)*, 4 (2008). [En línea] <http://www.lugaradudas.org/archivo/pdf/cuartilla5.pdf> [fecha de consulta: 03/04/2023]
- Larrañaga, Josu: *Instalaciones*. Hondarribia, Nerea, 2001.
- Luelmo, José María: «La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica», *Escritura e imagen*, 3 (2007), pp. 163-176.
- Marr, Alexander (ed.): «Picturing collections in early modern Europe». *Intellectual History Review*, 20/1 (2010), pp. 1-4.
- Rebentisch, Juliane: *Estética de la instalación*. Buenos Aires, Caja negra, 2018.
- Rosenthal, Lisa: «Frans Francken the Younger's Discovery of Achilles: Desire, Deception, and Inalienable Possession», en Melion, Walter; Woodall, Joanna; Zell, Michael (eds.): *Ut Pictura Amor. The Reflexive Imagery of Love in Artistic Theory And Practice, 1500-1700*. Boston, Emory University, 1962, pp. 704-729.
- Scarpa Sonino, Annalisa: *Cabinet d'amateur. Le grandi collezioni d'arte nei dipinti dal XVII al XIX secolo*. Milano, Berenice, 1992.
- Stoichita, Victor: «La visita en el gabinete de pintura», en VV.AA.: *Historias mortales. La vida cotidiana en el arte*. Sabadell, Círculo de lectores, 2004, pp. 231-247.

- Stoichita, Victor: *La invención del cuadro. arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea* (1993). Barcelona, Del Serbal, 2000.
- Stoichita, Victor: «El museo y la ruina, el museo como ruina», en *Cómo saborear un cuadro*. Madrid, Cátedra, 2009, pp. 255-280.
- Tejeda, Isabel: «Pasajes de espacio, tiempo y espectador: instalaciones, nuevos medios y piezas hibridas en la colección del IVAM», en *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador*. IVAM, Valencia, 2006, pp. 27-67.
- Van Suchtelen, Ariane; Van Beneden, Ben (eds.): *Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp*. The Hague, Mauritshuis, 2009.