

Grupo de Investigación Arte y Pensamiento (UNED)

-seminario marzo 2009-

Antonio Urquizar Herrera
aurquizar@geo.uned.es

Nota: este *paper* está compuesto por dos trabajos complementarios. El primero es un extracto de un texto actualmente en publicación, y el segundo es un pequeño avance de una investigación en curso.

I

Coleccionismo y nuevas miradas sobre la realidad

Lo que tú [Verres] te llevaste de los templos más sagrados como un facineroso criminal, no lo podemos ver sino en tu casa y en las de tus amigos. [...]

Dirás también que tus estatuas y cuadros han servido de ornamento a la ciudad y al foro del pueblo romano. Lo recuerdo. Vi, al mismo tiempo que el pueblo romano, el foro y el comicio adornados con boato brillante para la ostentación, amargo y lúgubre para el sentimiento y la reflexión. Vi que todo resplandecía con tus robos, el botín de las provincias, las expoliaciones de aliados y amigos. [...]

Pero en cambio, los aliados y las naciones extranjeras perdieron entonces por vez primera toda esperanza en su situación y fortuna, porque, a la sazón, hubo en Roma muchos embajadores de Asia y Acaya que veneraban en el foro imágenes de dioses arrancadas de sus templos y asimismo, cuando reconocían las demás representaciones y ornamentos, lloraban al ver cada una en un lugar. [...]

Marco Tulio Cicerón, *Verrinas. Segunda sesión: discurso I*, 19, 49-24,61¹.

Primero el expolio, y después la conformación de una colección, privada o pública. Cuando Verres se llevó las esculturas a Italia, ambos procesos no sólo habían supuesto la salida de las piezas de su entorno físico habitual, sino sobre todo la transformación de los modos de relación que con ellas se ejercían habitualmente. La relocalización era doble: espacial y conceptual. Además del cambio de lugar físico, también existía un viaje intelectual que podríamos

¹ M. T. Cicerón (M. Rodríguez-Pantoja y J. M. Requejo, eds.), *Discursos I*, Madrid, Gredos, 1990, pp. 294-300.

describir haciendo referencia al viejo concepto astronómico de paralaje, que nos sirve para subrayar cómo la mutación del sujeto observador conduce a un cambio (aparente) en el objeto observado. Se trata, como vemos, de una herramienta conceptual útil para entender tanto el protagonismo que tiene el espectador, el usuario, en la conformación de la obra de arte; como el peso que nosotros, historiadores y lectores, adquirimos en la construcción de los objetos historiados².

Por lo que se refiere a la obra de arte, la paralaje actúa en su misma ontología, interviniendo en la epistemología, en relación con la hermenéutica de los objetos, y también desde los cambios de uso, de la función de los mismos. Llevando a su extremo el desarrollo teórico anterior, podemos decir que cualquier objeto, cualquier proceso, cualquier acontecimiento, puede convertirse en obra de arte gracias a un simple desplazamiento del observador³.

La propia idea de obra de arte —ésta que hoy damos ya por sentada—, aparecía en el texto como una novedad derivada del expolio privado del gobernador de Sicilia: aquellas estatuas de culto que los embajadores de Asia y Acaya veneraban y lloraban en el foro romano se habían convertido, por gracia del robo, en trofeos, tesoros y piezas artísticas. En un principio, no fueron necesariamente creadas ni recibidas con una intención estética en el sentido moderno. Pero, independientemente de su origen, Verres sí las podía contemplar de tal manera. Recordando la estética de la recepción, aunque un objeto haya sido producido originalmente como parte de un repertorio ajeno al horizonte artístico, basta con que cualquier espectador lo interprete desde esas expectativas, para que funcione como tal, es decir, para que asuma esa naturaleza⁴. Tal desplazamiento de la conciencia del sujeto espectador supone un acto creador, una producción, en sí mismo⁵.

² Es decir, al cálculo de las diferencias de medición provocadas por la posición del observador de cuerpos celestes, tomando el centro de la tierra como punto invariable de relación. Vid. J. López Trigo y de la Pezuela, *De la paralaje y sus aplicaciones*. La Habana, 1888, p. 8. El concepto ha sido recientemente recuperado desde el campo de las humanidades por Slavoj Žižek. Según él consiste en “el aparente desplazamiento de un objeto (su deslizamiento de posición sobre un contexto) causado por un cambio en la posición de observación que brinda una nueva línea de división”. S. Žižek, *Visión de paralaje*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2006, p. 25.

³ En la versión completa de este ensayo puede encontrarse otro apartado con un desarrollo mayor de este concepto.

⁴ Para una aproximación amplia a la estética de la recepción, vid., entre otros, J. A. Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987; W. Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987; L. A. Acosta Gómez, *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989; R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989; y H. R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000. Vid. También H. G. Gadamer, *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme, 1997; H. G. Gadamer, *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme, 1994; H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996; y la revisión general de la hermenéutica de Gadamer de R. Palmer, *¿Qué es la hermeneútica? Teoría de la interpretación en Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer*, Madrid, Arco Libros, 2002.

⁵ Genette, con toda la razón, hacía descansar el fundamento de la construcción intelectual de la obra de arte en el reconocimiento por parte del espectador de la intención estética que debió existir en su creación por un autor. Con esto salvaba el salto entre la relación estética que podemos tener con cualquier objeto, como una montaña, el Cervino, nos dice, y la artística, que sólo puede ser entablada con artefactos producidos intencionalmente. Aquí, Genette corrige

Este proceso, que es clave para la formación de la noción moderna de arte, se nos muestra aquí íntimamente ligado con el coleccionismo. Su naturaleza está fundamentada en esa paralaje, y sin ella no existen ni arte ni historiografía. El movimiento, en un sentido u otro, es siempre inevitable cuando hablamos de coleccionismo. Como sabemos, este fenómeno está etimológica y conceptualmente relacionado con la recolección agrícola⁶. Al igual que aquélla supone la recontextualización de un ente que abandona su entorno natural, el coleccionismo también implica un cambio de estado en los objetos; fundamentalmente determinado, en este caso, por la experiencia que con ellos se establezca. El desplazamiento es doble, por un lado la recolecta física de las piezas, por otro, la paralaje intelectual del cambio de interpretación de las mismas por parte del público. Aunque ambos traslados son necesarios, y el primero facilite la consecución del segundo, este último es imprescindible para poder hablar de coleccionismo. No hay coleccionismo ni experiencia artística sin una transfiguración del objeto propiciada por una paralaje del poseedor o espectador.

En el contexto general del viraje al sujeto que ha sufrido toda la ciencia durante el siglo XX, las reflexiones teóricas dedicadas al coleccionismo en los últimos años confluyen en la defensa del análisis de estos modos de relación entre el objeto y su propietario para poder comprender el fenómeno. Una reunión de objetos, por sí misma, no supone coleccionismo. En la precisa definición de Krzysztof Pomian, la colección, como *ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit des activités économiques, soumis à une protection spéciale et exposés au regard dans un lieu clos aménagé à cet effet*, necesita de la existencia de una mirada que, como mínimo, aparte a esas piezas del circuito económico⁷.

Avanzando un poco más, podemos decir que la colección aparece cuando se puede establecer la existencia de lecturas que transfiguren o superen la función original de los objetos. Si no hay movimiento de uso, no hay coleccionismo. Esto hace que el tesoro, que atiende principalmente a un valor económico que no depende de las proyecciones de uso cultural, no sea colección. Así, la literatura sobre coleccionismo generada en los últimos años

acertadamente a Nelson Goodman y Arthur Danto: la mirada estética no equivale a la relación artística, y no basta con el establecimiento de la primera. La obra de arte necesita de un proceso de producción. Sin embargo, Genette, interesado ante todo por definir el proceso mismo de la relación estética, no considera que la obra de arte sea algo más que ese objeto material que soporta, concreta y objetiviza tal relación. Por tanto, podemos matizarle indicando que es posible que una intención estética que quizás no estuvo presente en la creación del objeto, sea incorporada, añadida a él, en el momento de su conversión en obra de arte. Continuando con su ejemplo: el Cervino, como objeto, nunca podrá ser una obra de arte, pero perfectamente puede ser el soporte de un proceso de reflexión propuesto sobre la misma montaña. La suma de objeto y lectura, es decir la relocalización conceptual del Cervino sí que puede llegar a serlo. Vid. G. Genette, *La obra de arte II. La relación estética*, Barcelona, Lumen, 2000, p. 134 y ss.

⁶ El término colección fue acuñado en la Inglaterra del siglo XVII, y procede de conjuntos de objetos vegetales que eran recolectados para ser exhibidos. A. Schnapper, *Le géant, la licorne, la tulipe. Collections françaises au XVIIe siècle*, París, Flammarion, 1988, p. 44.

⁷ "Conjunto de objetos naturales o artificiales, mantenidos temporal o definitivamente fuera del circuito de actividades económicas, sometidos a una protección especial y expuestos a la mirada dentro de un lugar cerrado dispuesto a tal efecto." K. Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle*, París, Gallimard, 2003, p. 333.

nos ha señalado las diferencias entre utilizar o tener y poseer, entre ser usado y ser pensado, o entre ser útil y significar algo⁸.

Más allá de la historiografía del arte tradicional, centrada en la definición de los catálogos de piezas y en cuestiones de estilo, las visiones más interesantes sobre el coleccionismo han procedido de especialistas en otras disciplinas, con dos campos fundamentales de aproximación: la psicología y el pensamiento filosófico. Aunque ambos espacios han abordado el fenómeno considerando al sujeto, y quizás más aún en el caso de la psicología, centrada en el comportamiento y pulsiones del coleccionista⁹; la segunda disciplina es la que ha realizado aportaciones más útiles para la comprensión histórica de la obra de arte. Sobre todo gracias a las reinterpretaciones que se han propuesto sobre las relaciones cambiantes entre objeto coleccionado y sujeto coleccionador.

Así, por ejemplo, para Jean Baudrillard: *If I use a refrigerator to refrigerate, it is a practical mediation: it is not an object but a refrigerator. And in that sense I do not possess it. A utensil is never possessed, because a utensil refers one to the world; what is possessed is always an object abstracted from its function and thus brought into relationship with the subject. [...] Collecting is precisely that kind of organization.*¹⁰ En el esquema de Baudrillard, un ente sólo es objeto cuando está puesto en relación con un sujeto, y tal cosa ocurre cuando éste le desposee de su función original, cuando deja de ser un útil con un uso determinado como refrigerar, que es universal y aplicable para todo el mundo, para ser particularizado por la nueva mirada otorgada por el sujeto.

Desde este punto de partida, los objetos, una vez coleccionados, ya no son únicamente interesantes por sí mismos, sino precisamente porque reciben pensamientos, lecturas, gustos y discursos. Como indica Krzysztof Pomian, son convertidos en *semiophores*, en portadores de significado que remiten al invisible; y esto por parte de un coleccionista (y de un público) que, como nos dice Mieke Bal, se constituye en agente narrativo¹¹.

Estos significados, estos discursos, han de ser el campo fundamental del análisis del investigador. Como apunté en otro lugar, el análisis del coleccionismo es mucho más que la catalogación de los repertorios de piezas: se debe caminar, sobre todo, por la senda de las estrategias de lectura

⁸ Por ejemplo, *vid.* A. Lugli, *Naturalia et mirabilia: les cabinets de curiosites en Europe*, París, Adam Biro, 1998; P. Blom, *To have and to hold. An intimate history of collectors and collecting*, Nueva York, Overlook Press, 2003. K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*. París, Gallimard, 1987, pp. 36 y ss.; J. Baudrillard, "The System of Collecting", en J. Elsner y R. Cardinal, *The Cultures of Collecting*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1994, pp. 7-8 y ss.; y M. Bal, "Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting", en J. Elsner y R. Cardinal, *The Cultures ...*, pp. 97-115.

⁹ A título de ejemplo, *vid.* W. Muensterberger, *Collecting: an unruly passion. Psychological perspectives*, Nueva York y Londres, Harcourt Brace & Co., 1995

¹⁰ "Si uso un frigorífico para refrigerar, eso es una mediación práctica: no es un objeto, sino un frigorífico. Y en ese sentido, yo no lo poseo. Un *utensilio* nunca es poseído, porque un utensilio nos envía al mundo, aquello que es poseído es siempre un objeto *abstraído de su función y por ello llevado a una relación con el sujeto*. Coleccionar es precisamente es una forma de organización." Cursivas en el original. J. Baudrillard, *The system of objects*, Londres y Nueva York, Verso, 1996, pp. 85-86.

¹¹ M. Bal, "Telling Objects...", p. 112

dispuestas ante ellas¹². Pero, una vez establecido esto, hay que pasar a considerar tales lecturas desde la perspectiva del desplazamiento que las genera.

Hasta cierto punto, la historia del coleccionismo es la historia de estas recontextualizaciones, la historia de las brechas que se han establecido entre las funciones originarias de las piezas y las proyecciones que se construyen sobre ellas. La recolección siempre implica una mirada distinta sobre la pieza. Por eso, tanto los trofeos exhibidos en el foro republicano, como los conjuntos de escultura en las villas suburbanas romanas, los tesoros de las iglesias medievales, las cámaras de maravillas del humanismo y las galerías de pintura del barroco, todos estos conjuntos suponían distintas formas de desplazamiento de uso y significado. Y así un simple hueso podía pasar a ser reliquia religiosa y objeto de culto, las armas enemigas un trofeo, el cuerno de rinoceronte una curiosidad natural, las ropas de los indígenas americanos transmutarse en expresión de las nuevas fronteras del conocimiento, las pinturas convertirse en símbolo de identidad familiar, y los museos públicos ser expresión de identidad nacional.

En este sentido, el significado que se otorga a los objetos coleccionados (Krzysztof Pomian) o la narrativa de los discursos que se construyen a través de ellos (Mieke Bal) son siempre el punto de llegada de esa paralaje de la que estamos hablando. No pueden ser entendidos como un estado estático, sino como el resultado de un proceso de construcción que gana en matices si es abordado desde la conciencia del desplazamiento.

Quizás esta brecha abierta entre usos originales y lecturas proyectadas sea el espacio más lúcido para entender la naturaleza y las motivaciones del coleccionismo. Y por ello, aquí defendemos que debe ser objeto primordial de su estudio. Ofrece, desde luego, una mirada inédita sobre las diferencias entre los diversos modos de coleccionar que pueden ejercerse, que más allá de los catálogos de piezas, dependen del desplazamiento de experiencias que se proyecten sobre ellos.

Colección y ontología de la obra de arte.

El proceso de transformación del estatuto de un objeto a partir de un simple movimiento de mirada –interpretación, uso, y en ocasiones condiciones de conservación- puede ser perfectamente ejemplificado por los cambios entre los distintos tipos de coleccionismo cortesano que se articulan en Europa después de la reinención del coleccionismo privado en la Italia del norte del siglo XV. Una primera demostración puede encontrarse en los estudios de Pomian sobre las colecciones venecianas entre los siglos XIII y XVIII¹³. Y, con

¹² Vid. "El estudio del coleccionismo y los ajueres del Renacimiento", en A. Urquizar Herrera, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons, 2007, pp. 13 y ss.

¹³ K. Pomian, "Les collections vénètes à l'époque de la curiosité", en *Collectionneurs...*, pp. 81 y ss., y K. Pomian, *Des saintes reliques...*, p. 19 y ss,

un arco temporal más amplio, que alcanza desde el siglo XVI a la experiencia ya plenamente contemporánea del XIX, en el análisis del comportamiento de los Habsburgo centroeuropeos. Estas colecciones, montadas como cámaras de maravillas o cámaras de arte, estaban articuladas simbólicamente sobre la idea de la majestad imperial; sobre su control sobre un microcosmos que reflejaba su dominio del macrocosmos global. Sin embargo, y como se ha indicado, con esos mismos objetos, y algunos más, pudieron construirse otras colecciones posteriores de significado diverso¹⁴. Durante los reinados de María Teresa (fallecida en 1780) y José II (fallecido en 1790) se produjo una nueva organización de las colecciones, que quedaron sistemáticamente establecidas siguiendo la estela de la recién nacida historia del arte, y más tarde, como respuesta al impacto de las revoluciones del siglo XIX, quedaron firmemente constituidas como museos públicos.

El cambio de punto de vista que se había producido en la recolección original que dio nacimiento a las primeras *kunst und wunder kammern*, no era el fin del viaje. Algunas de aquellas pinturas que antes colgaban en los palacios de Praga o Ambras, como parte de una escenografía de poder dinástico, pasaron entonces a construir una *gemäldegalerie* en el Belvedere de Viena, donde fueron académicamente dispuestas por escuelas para, como indicaba el catálogo realizado *ad hoc*, ser un *dépôt de l'histoire visible de l'art*¹⁵. Un cambio en las expectativas del público había llevado a la constitución de una nueva colección sobre las mismas piezas. Como indica Mieke Bal, las piezas habían mantenido su identidad en cuanto a cosa, pero habían cambiado en cuanto a *signo*¹⁶. Tal transformación acabó por sustentar una experiencia artística, que se había producido por una paralaje motivada por el cambio de horizonte del público.

El primer desplazamiento había sido doble, físico y conceptual. Pero el segundo, el del siglo XIX, fue ante todo intelectual. Sin que existiera cambio físico, de localización o de propiedad, una diferente posición del sujeto había provocado la (aparente) transformación de los objetos, una transfiguración que los convertía en obras de arte. Las innovaciones culturales habían transformado el horizonte de los espectadores. Al igual que Petrarca había proporcionado soporte ideológico para el primer coleccionismo humanista¹⁷, Winckelmann estaba avalando la nueva mirada estetizante.

Así la atención a la paralaje es especialmente reveladora cuando nos enfrentamos, por ejemplo, a uno de los problemas clásicos de la historia de este fenómeno: el surgimiento del coleccionismo artístico. Aquello que nos certifica su existencia no es la presencia en un palacio de objetos como pinturas o esculturas, sino la constatación de que se ha producido una paralaje en su lectura hacia las experiencias estéticas. Sin esta paralaje concreta, hay

¹⁴ T. Dacosta Kaufman, "From Treasury to Museum: The collections of the Austrian Habsburgs", en J. Elsner y R. Cardinal, *The Cultures of Collecting...*, pp. 137-154, M. Bal, "Telling Objects...", p. 112. Ambos sobre D. J. Meijers, *Kunst als natuur: De Habsburgse schilderijengaleij in Wenen omstreeks 1780*, Amsterdam, 1991.

¹⁵ "Depósito de la historia visible del arte". Catálogo de Christian Mechel (1781), citado por T. Dacosta Kaufman, "From Treasury ...", p.151.

¹⁶ M. Bal, p. 112 p

¹⁷ Sobre el papel de Petrarca en relación con la reinención del coleccionismo, *vid.* K. Pomian, *Des saintes reliques...*, p. 42.

que hablar de otros modos de coleccionar, sociales, científicos, etc., que vendrán definidos por el desplazamiento correspondiente que se haya producido en cada caso.

Cuando la brecha se produce a partir de un desplazamiento de las funciones, de las lecturas, hacia el campo artístico, podemos encontrar un protagonismo del coleccionismo en la formación de la conciencia moderna del arte. Recuperando a Baudrillard, podemos decir que existe cierta identidad conceptual entre el reconocimiento de la obra de arte y la transformación del ente en objeto que él entendía como propia del coleccionismo, puesto que ambos procesos dependen del cambio de función, de la abstracción del uso primario del objeto, y del establecimiento de una misma mirada particularizadora por el sujeto. Una mirada que, volviendo igualmente a Genette, podemos relacionar con la transferencia de esa intención estética que el encontraba imprescindible en la producción de la obra de arte.

Todo esto, como hemos visto en el ejemplo de las colecciones de los Austrias centroeuropeos, puede darse con una simple paralaje motivada por el cambio de horizonte de expectativas del público. Pero es aún más claro cuando analizamos procesos en los que hay un cambio físico en la localización de los objetos. Ya sea en aquel discurso artístico, todavía balbuceante, de Cicerón comentando la belleza de las esculturas robadas por Verres, o en su relectura humanista, a partir de las primeras obras religiosas que salen de las iglesias para acabar en los palacios. Y, absolutamente evidente, ya, en la conformación de esos primeros museos del siglo XIX.

De la misma forma en que el concepto de arte había sido una herramienta intelectual de vanguardia durante la Edad Moderna, modelada desde la apropiación humanista de las prácticas de la antigüedad, y sólo universalmente reconocida con la llegada del mundo contemporáneo; el siglo XIX entendió que el espacio natural de la obra de arte era la colección, privada o pública, el museo como nuevo templo en el que consagrar la nueva mirada.

Aunque los expolios como el de Verres habían sido relativamente frecuentes en toda la Edad Moderna, nunca antes se había producido un movimiento tan amplio de piezas como el que tuvo lugar en el siglo XIX. El cambio de escala puede justificarse por la extensión de los conflictos bélicos o por las nuevas condiciones económicas, legislativas y sociales propiciadas por el fin del Antiguo Régimen. Pero no es explicable sin tener en cuenta que uno de los cambios culturales más importantes que se produjo en la transición al mundo contemporáneo fue, precisamente, la asunción universal del estatuto artístico. Sin la democratización de este cambio de punto de vista, antes reservado a minorías, no puede entenderse, por ejemplo, la intensidad del expolio napoleónico ni, mucho menos, el éxito de las exposiciones realizadas en París.

A pesar de que los palacios fuesen espacios de socialización pública, y en la Roma del siglo XVII se hubieran organizado exposiciones temporales a partir de los tesoros de las principales colecciones de la ciudad, la conformación de las primeras galerías de pintura depende fundamental de una consideración familiar o dinástica. Sin embargo, cuando los soldados franceses se paseaban por Europa recolectando pinturas a las que desposeían de su naturaleza de ornamentos litúrgicos, ya partían de la dación de sentido

artístico. Como indica Francisc Haskell, por más que el coleccionismo de los siglos XVI y XVII esté caracterizado por la lenta pero progresiva asimilación de una experiencia estética, nada había antes comparable al afán académico y específicamente artístico con el que las exposiciones napoleónicas recogían el legado de los Salones¹⁸. Aunque estuviesen motivadas por la celebración de las victorias militares, los catálogos demuestran una voluntad didáctica que evidencia la completa asunción por parte del estado del concepto de historia del arte y, en definitiva, del nuevo estatuto de las obras de arte. Con todo, lo más interesante es que los espectadores convalidaban absolutamente esta percepción. El desplazamiento físico de las obras desde las iglesias al Louvre sólo se entiende si se considera la paralaje simultánea provocada por la transformación del fiel en *connoisseur*.

Los nuevos museos suponían un cambio de paradigma en los modos de relación sostenidos con las piezas. La experiencia era absolutamente diversa de la mantenida en las localizaciones originales, ya fueran iglesias o palacios. Esto no quiere decir que desaparecieran otras lecturas funcionales, ni que la artística no hubiera estado presente en el pasado, pero nunca antes se había primado de tal manera a esta última. La novedad estriba en que la razón fundamental que justifica la recolecta, la agrupación de las piezas en colección, y su posterior exhibición pública es la creación de un espacio para su delectación estética.

Con estos desplazamientos de funciones culminaba un lento proceso que tuvo origen en el siglo XV dejando asentado el campo artístico en una situación de reconocimiento en la que todavía hoy –con los matices que queramos- seguimos viviendo. Esta brecha creada por el coleccionismo al sacar de contexto las piezas y crear un nuevo entorno para ellas es la responsable definitiva de nuestros actuales modos de relación con la obra. Con ella se concretaba físicamente la apropiación conceptual que, por ejemplo, un lector de Vasari podía efectuar de algún retablo por él comentado. El objeto era el mismo, y permanecía en el mismo altar en el que también era adorado, pero al cambiar la posición del sujeto que lo contemplaba, se convertía (al menos en apariencia) en otra cosa.

Y si esta era la posición establecida en el siglo XIX, cabe preguntarse entonces cuál es la que corresponde a los sujetos de nuestro tiempo. Si, como indica Pomian, la historia de las colecciones europeas es la historia de las relaciones entre los europeos y lo que él denomina el *invisible*, si el paso de las colecciones reales a los museos públicos supuso un movimiento de la esfera del poder a la esfera del saber¹⁹, ¿qué desplazamiento ocurre en las

¹⁸ Vid. por F. Haskell, *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones antiguas*. Barcelona, Crítica, 2002, pp. 25 y ss.

¹⁹ "Prise dans un temps long, l'histoire des collections européennes est donc bien plus qu'une litanie des collectionneurs et des objets qu'ils ont réunis. Elle est un histoire des rapports des Européens avec l'au-delà d'où viennent et où doivent retourner les trésors ; avec le passé donnant de plus en plus prise à une reconstruction par l'intermédiaire des vestiges qu'il a laissés ; avec l'univers identifié à un tout unitaire qui se dévoile dans les raretés et les curiosités ; avec la nature qui devient progressivement mesurable et observable ; avec la culture que l'on ne peut que décrire et comprendre, selon les uns, quantifier et expliquer, selon d'autres, tant la nature que la culture étant appréhendées à un degré croissant comme des totalités qui se déploient dans le temps ; enfin avec l'avenir. Or ce sont là les figures de l'invisible qui apparaissent les précédentes. L'histoire des collections est en fait une histoire des

instituciones artísticas contemporáneas? ¿qué sucede cuando un museo eleva una pieza originalmente artística a la categoría de nueva reliquia y objeto de peregrinación? Las piezas siguen en el mismo lugar, pero ¿qué invisible tenemos ahora como referencia? Si los museos son hoy, en gran medida, centros de culto de una nueva religión en la que el arte ha pasado de ser experiencia a conformarse en dogma, ¿no debemos pensar entonces de una nueva paralaje inversa hacia la liturgia de una nueva peregrinación, de connotaciones tan económicas como culturales? Quizás no se pueda hablar de experiencia artística en las decenas de miles de personas que caminan como autómatas por la gran galería del Louvre, pendientes de atisbar la Gioconda para poder comprar los preceptivos *souvenirs*. Si es así, entonces también habrá cambiado el punto de vista desde el establecido por Wincklemann. Lógicamente, habrá que preguntarse por la nueva (aparente) posición en que han quedado colocados estos objetos a los que seguimos llamando obras de arte.

Colecciones de papel.

En cierta medida, el procedimiento teórico utilizado por Duchamp para apoderarse artísticamente de un orinal comparte naturaleza ontológica con el traslado a un museo de cualquier pintura de altar. El sistema de las Bellas Artes implicaba la asunción de que las obras de arte estaban imbuidas de una naturaleza esencialmente artística y una función predominantemente estética. Y si estos valores eran lógicamente aplicables a las obras que se habían producido desde estos presupuestos, no dejan de ser una proyección intelectual cuando se utilizan en referencia a objetos del pasado que fueron creados desde necesidades e intereses no artísticos.

Pero no hay que pensar que éste proceso se limita exclusivamente a la experiencia estética de la construcción de obras de arte. La misma historiografía del arte opera con este método de apropiación desde su fundación. Al igual que Cicerón, Plinio, Vasari o Duchamp, el historiador también se apropia de, por ejemplo, una estatua de Ramsés II, para construir con ella un objeto sobre el que se subrayan unos valores que en el momento de su creación pudieron ser muy secundarios, o incluso no existir. El discurso

rapports des Européens avec l'invisible. : "Tomada en un tiempo largo, la historia de las colecciones europeas es más que una letanía de coleccionistas y objetos reunidos. Es una historia de las relaciones de los europeos con el allí de donde vienen o deben volver los tesoros; con el pasado tomado como una reconstrucción a través de los vestigios que ha dejado; con el universo identificado con un todo unitario que se despliega en las rarezas y las curiosidades; con la naturaleza que se desvela progresivamente observable y mensurable; con la cultura que no podemos sino comprender y describir, según algunos, cuantificar y explicar, según otros; tanto la cultura como la naturaleza están aprehendidas en un grado creciente como totalidades que se despliegan en el tiempo; en fin, con el futuro. Éstas son las figuras de lo invisible que aparecen las precedentes [*sic*]. La historia de las colecciones es, de hecho, una historia de las relaciones de los europeos con el invisible." K. Pomian, *Des saintes reliques ...*, p. 353.

historiográfico, como el de una colección, está conformado por proyecciones intelectuales, a menudo dependientes de un interés legitimador²⁰.

En este sentido, puede entenderse que la relación entre historiografía del arte y coleccionismo no se limita, como podría pensarse, a la respuesta que la primera, en forma de atribuciones, facilita a determinadas necesidades del mercado. También, y de forma más importante aún, hay que poner de relieve la dependencia conceptual establecida por el cambio hacia lo específicamente artístico y cultural que supuso ese sacar-de-contexto que había ejercido el coleccionismo.

Como ha establecido Georges Didi-Huberman, el modelo historiográfico hegeliano suponía la muerte de los objetos historiados, una alienación de las obras, determinadas por un *choix de perte* que las dejaba sin vida (y que sólo puede ser salvado desde una inevitable presentización)²¹. Un proceso que ya estaba en marcha desde Vasari, quien inventa la Historia del Arte a partir de un re-nacimiento que implica, necesariamente, el fallecimiento anterior del Arte.

De la misma forma, coleccionar, como recolectar, es también en cierta medida matar al objeto para convertirlo en obra de arte: un ser vivo que pasa a ser materia inerte, naturaleza muerta, *still life*²². En este sentido la narración por Cicerón del llanto y las plegarias de los embajadores asiáticos frente a las esculturas robadas por Verres son una estupenda metáfora del nacimiento conjunto de coleccionismo, conciencia artística e historiografía a través de ese cambio sacrificial de uso. A través del paso de la función cultural de las piezas, a aquella de tesoro, trofeo, pieza artística, y, por supuesto, objeto historiado.

La misma brecha que se abre entre el modo de relación que sustentaba la función y experiencia original de la obra y el que se establece al ser coleccionada se encuentra igualmente en el origen de una historiografía del arte. Por ello, esa misma atención que debemos prestar los desplazamientos que la mirada del público crea en los objetos coleccionados, ha de ser otorgada, como salvaguarda, a las transformaciones que nosotros, historiadores, provocamos igualmente en nuestros objetos de atención. Cada uno de nuestros textos es, en cierto modo, una colección sobre papel. Esto quizás deba ser recordado cada vez que nos ponemos frente a un libro.

²⁰ Sobre el discurso legitimado social de las colecciones, *vid*, por ejemplo, A. Urquizar Herrera, *Coleccionismo y nobleza...* Sobre Vasari y la formulación de la historiografía del arte como legitimación de la práctica artística, *vid*. G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. París, Les éditions de minuit, 1990p. 109.

²¹ G. Didi-Huberman, *Devant l'image...*, pp. 58 y 67.

²² Así se expresaba Théophile Thoré en 1861: "los museos nunca existirían si el arte gozara de buena salud y la energía creativa floreciera. Los museos no son más que cementerios del arte, catacumbas en las que los despojos de lo que una vez fueron cosas vivas están dispuestos con una promiscuidad sepulcral: una Venus voluptuosa junto a una mística Madonna, un sátiro junto a un santo". W. Burger, *Salon de 1861*, París, 1901, p. 84. Cita reproducida por F. Haskell, *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones antiguas*. Barcelona, Crítica, 2002, p. 23.

II

Coda: retratos, objetos y genealogías

De nuevo comenzamos con una cita (en este caso, algo extensa). Otra vez es un texto ajeno a los intereses de la teoría artística, pero quizás, por eso mismo más iluminador. Se trata de un pequeño fragmento de un tratado francés de nobleza con el que quiero introducir un caso extremo de paralaje:

Nous avons si bon marché de peintres, qu'à fort peu de frais un chascun pourroit avoir le pourtraict ou sien, ou de son pere, & precedesseeurs, par imagination d'une figure & forme exterieure, à plaisir & discretion du peintre, s'accommodant à l'honneur de celui qui le paye, pour & au lieu de quelque vieux penard de pere, luy rendre la gravité d'un Marius, d'un Pyrrus ou quelque autre tel capitaine, qui au seul regard fust redoutable: ou si mieux il ayme d'un beau & agreable personnage avec ses yeux gracieux & belle cheveleure, tel que le nous décrit Virgile sous la personne d'Eneas: namque ipsa decoram / Caesariam nato genitrix, lumená inventa / Purpurem, & latos oculis efflarat honores. L'enseigne de la noblesse vraye, c'est le Prince: Les armoiries qu'il donne pour divide au lieu de ses images ne se changent iamais, elles sont telles au pere qu'au fils: Leur face est tousiours de mesme couleur immuable, pour monstrier que tel doibt estre celui auquel elles sont conferees, & aussi les successeurs. Ce sont autant de seaux, autant de cachets du Prince, desquels il a seellé, cachetée, & retenú à soy leur soy promise. Ils ne sont plus à eux, ils sont au Prince, qui a retenú le seau en ses archives. Ins n'y peuvent adioster ny diminuer sans crime de faux quant au seau, & sans crime de leze maiesté au deffaut de la foy devé au Prince, & contenue en la closture de ce seau. S'il est bien, & soigneusement maintenu, tout ainsi que bien, & soigneusement acquis par actes vertueux & magnanimes, l'image des nobles assez s'y trouvera depaincte. Il n'est ia besoing autre protraict d'icelle: la face, & lineaments exterieurs sus lesquels l'image sera prise failent bien souvent à nous représenter tels que nous sommes. La vertu, la bonté, ou la malice ne sont logez en la face, c'est au coeur & à l'entendement, lesquels par nos oeuvres ne se trompent iamais à nous représenter tels veritablement que nous sommes sine pouvant quant à ce donner consentement à Ovide, lors que pour s'excuser de ses folles amours envers Auguste, il use de ceste persuasion: Crede mihi distant mores à carmine nostro / Mens verecunda mihi, musa iocosa mea est. Le l'en seray iuge sans m'arrester plus longuement sus ceste dispute; le prenant au mot, parlant ailleurs à ses amys: sus propres termes de son pourtraict: sed carmina maior imago / sunt mea.

Guillaume de Oncieu: *La Précédence de la Noblesse...* Lyon, J. B. Buisson, 1593²³

En el contexto de la consolidación del retrato como género autónomo, Guillaume de Oncieu, un tratadista social de gran difusión, y mucho más leído

²³ Guillaume de Oncieu, *La Précédence de la noblesse sus un différent en cas de précédence plaidé... au souverain Sénat de Savoye, entre les nobles et les scindics du Tiers Estat d'une parroisse...* Lyon, J. B. Buisson, 1593, fols. 25 y ss.

desde luego que Alberti o cualquier otro teórico del arte, declara su preferencia por los escudos de armas frente al retrato. Lógicamente, con ello estaba respondiendo a la fabricación de falsas genealogías por medio de galerías de figuraciones de antepasados (unas y otras siempre se inventaron por igual). O simplemente, puede que sólo estuviese preocupado por la falta de antecesores ilustres que enseñar por parte de la nobleza de toga, que era su audiencia natural. De cualquier manera, nos dice que mientras que una pintura puede ser fácilmente una falsificación de la realidad visible, la veracidad de los escudos de armas estaba garantizada por la administración de la corona. Desde hacía un par de generaciones, el pensamiento nobiliario ya venía anticipando este concepto a través de sus continuas referencias al enlace entre retratos, escudos de armas y *stemmata* como marcas de nobleza. Un pintor hábil podía convertir a cualquier *penard* de padre en Mario o Pirro. O en un Sila, ¿por qué no? Sin embargo, copiar un blasón, aunque más fácil para el pintor, era delito.

Tan sólo unos años después, Jacques Auguste de Thou, noble, político, jurista, historiador, y pintor aficionado, describía así un retrato de François de Beaumont: *d'une vieillese encore forte & vigoureuse, d'un regard farouche, le nez aquilin, le visage maigre & decharné, mais marqueté de raches rouges comme du sang meurtri, tel que l'on nous depeint Sylla ; du reste, l'air d'un veritable homme de guerre*²⁴ El baron des Adrets posiblemente no lo necesitaba, pero otro podía haber encargado pretender ese aspecto guerrero. Cualquiera podría haber copiado el aspecto de Eneas descrito por Virgilio. Por eso, nos dice Oncieu, el retrato más indicado para el noble son sus blasones. Éstos se conceden por sus actos. Y sus actos son el mejor reflejo de su condición noble (ya fuere guerrero o togado). No su aspecto exterior.

Más allá de las preferencias personales, resalta la identificación general entre dos medios, retrato y blasones, que como ha indicado Hans Belting se hallaban en mitad de un conflicto por la representación de los dos cuerpos, el natural y el genealógico²⁵. Plinio ya había asentado que ambos estaban ligados desde siempre: *su origen llena de virtud fue que se pusiese en el escudo el verdadero retrato de aquel que le hubiese usado trayéndole en las batallas*²⁶; y Oncieu y todos sus compañeros de la teoría de la nobleza (con los que no pretendo aburrir) muestran que éste era un pensamiento ciertamente extendido²⁷. La idea nos abre una puerta muy sugerente: si los blasones eran interpretados como un tipo de retrato, ¿no podríamos leer una colección de objetos portadores de blasones como una galería de retratos? Y, un poco más allá ¿cómo un árbol genealógico objetual? Estas preguntas, además, pueden resultar especialmente significativas para iluminar las variaciones que el

²⁴ Jacques-Auguste de Thou, *Memoires*. Collection universelle des memoires particuliers relatifs a l'histoire de France, tomo LIII, París, 1789, pp. 51-52.

²⁵ Vid. el interesante capítulo "Escudo y retrato. Dos medios del cuerpo", en H. Belting, *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz editores, 2007, pp. 143 y ss.

²⁶ Cayo Plinio Segundo (F. Hernández y J. de la Huerta, eds.), *Historia Natural*. Madrid, Luis Sánchez, 1624, lib XXXV, cap. III. Edición de Madrid, Visor, 1999, p. 1088.

²⁷ Tan sólo en Francia, podemos mencionar a André Tiraqueau, *Commentarii de Nobilitate et Jure Primigeniorum*. Venecia, Rovilio, 1549, p. 48 y ss. También, vid. por ejemplo, François de L'Aloëte, *Traité des nobles et des vertus dont ils sont formez*. París, Robert le Manier, 1597, fols. 48v y ss.; Charles Loyseau, *Traité des Ordres et Simples Dignitez*. París, Abel l'Angelier, 1613, pp. 19 y ss.; o David du Rivault de la Flurance: *Les états, esquels ils est discorou du prince, du noble, et du tiers estat*. Lyon, B. Rigaud, 1596, p. 219, entre otros.

horizonte de intereses del público produce en la cambiante ontología de objetos e imágenes (incluso, si queremos, en las que aquéllos y aquéllas producen en su audiencia).

¿Cómo pueden convertirse un anillo, un plato de plata o un tapiz religioso en una galería de retratos, en un árbol genealógico? A través de una paralaje que les convierte en piezas de una colección genealógica. Ilustro el ejemplo a través de dos casos entre mil. En primer lugar con la familia parisina de los Nicolay y sus escudos de armas. Después, prescindiendo ya de los blasones, llevaremos el argumento un poco más allá gracias a un inventario de Florimond Robertet *inventado* por Henri Chesneau.

A lo largo del siglo XVI, los Nicolay fueron acompañando su ascenso social con un paralelo enriquecimiento de su ajuar doméstico que, poco a poco, fue convirtiéndose en una escenografía dominada por los blasones como principal elemento figurativo. En 1507 Jehan Nicolay ordenó un tapiz con un crucifijo, María, la Magdalena, su homónimo san Juan Evangelista, y San Víctor, recuerdo de su primer señorío de Saint-Victor-de-la-Côte. En esa época, acababa de ser nombrado *premier president* de la Chambre des Comptes de París, y su mayor interés especificado en el contrato fue enseñar *ma devise dedans escript, et y aura dedans le champ de rouge mes armes à timbre, ainsi que je luy ay montré par deviz, et y aura quatre petit escussions de mes armes aux quatre coignz de rouge*²⁸. Unos pocos años más tarde, su testamento de 1524 dejaba dinero para la construcción de una capilla funeraria en la que situar *les armes de la maison*²⁹, en una habitual decisión de lanzar imagen – imágenes- hacia el futuro. En la misma línea, la mayor aportación al patrimonio familiar de su hijo Armand (muerto en 1554) probablemente fue una vajilla de plata que sustituyó a la vieja de estaño. El inventario no ofrece otras informaciones sobre sus piezas más allá de la tipología y un revelador *armoyé aux armes dudict deffunct*³⁰. En las últimas décadas del siglo, los sucesivos inventarios continuaron dando cuenta de la perenne presencia de las armas de la familia en los tapices y en la plata, que eran los principales elementos suntuarios de la casa³¹. Y sólo en 1597 encontramos *un portraiture d'homme dudict deffunct sieur de Goussainville*³². Colgado en el *cabinet* de la viuda, este primer retrato conocido de un Nicolay parece ser más un recuerdo personal que un signo social. De otra manera posiblemente hubiera estado situado en una de las mencionadas *salle haute*, *salle basse* y la llamada *chambre des meubles*, donde había muebles ricos y pinturas religiosas y mitológicas³³.

²⁸ A. M. Boislisle, *Histoire de la maison de Nicolay, rédigée et publiée sous les auspices de M. le Marquis de Nicolay*. Nogent-le-Rotrou, Imprimerie de A. Gouverneur, 1873-1875, p. 85 y ss.

²⁹ A. M. Boislisle, *Histoire de la maison de Nicolay...*, p. 96-97.

³⁰ A. M. Boislisle, *Histoire de la maison de Nicolay...*, p. 206 y ss.

³¹ A. M. Boislisle, *Histoire de la maison de Nicolay...*, p. 218 y ss.

³² A. M. Boislisle, *Histoire de la maison de Nicolay...*, p. 290 y ss.

³³ "Grand salle basse ayant vuë sur le jardin. [...] En l'autre salle joignant: [...] Un grand tableau de thuille peincté, enchassé en boys doré, où est figuré la déesse de [espacio en blanco] a.[...] En la salle haute au dessus de la basse...[sic] Un dressouer de boys de noyer à deux guichetz fermans à chef et deux coulisses, avec un tapis de drap noir, contenant deux aulnes et demye, sur lequel drossoir s'est trouvé deux tableaux painctz en huile, dont l'un enchassé en boys, fermant à deux guichetz, où sont figurés la remembrance de Jhésus Christ et de la Vierge Marie, prisé cinq escuz sol, et l'autre aussy peinct en huile, enchassé d'un chasis de boys doré, où est figuré une Sainte Margueritte, prisé six escuz sol [...] Un tableau de thuille peinct en huile, où est figuré un vieil personnage. [...] En la chambre a dessus du corps d'hostel,

Todavía a finales del siglo XVI, los Nicolay confiaban el grueso de su representación simbólica a los blasones que habían repartido por toda la casa.

Esta situación habría de cambiar en el siglo XVII, cuando las galerías de retratos se expandieron por toda Francia. Pero el cambio fue más una adición de estrategias que una sustitución (en este sentido, baste mencionar la frecuencia con que los retratos combinaron efigie y blasones). Los escudos de armas mantuvieron su lugar. De cualquier manera, me interesa resaltar en este momento que la responsabilidad de cualquier consideración de colección que hagamos de los bienes expuestos en el *hôtel* de los Nicolay descansaba en la carga de significado que los escudos de armas podían conferir a todo objeto. Nadie entre los Nicolay fue un coleccionista artístico, pero todos establecieron un modo social de coleccionar aquellos tapices y platos. Habían sido acumulados y mantenidos transgeneracionalmente en la familia no sólo por su función de vajilla o decoración mural, sino también por su naturaleza probatoria de la antigüedad y nobleza de la familia.

La fuerza de este argumento nos la enseña perfectamente el segundo ejemplo, que se basa en una colección de objetos inexistentes. Si los Nicolay habían elaborado una instalación (*avant la lettre*) proporcionando discurso a unos adocenados tapices y platos mediante su apropiación conceptual, Chesnau propuso una verdadera obra sin soporte objetual. Hacia 1650, este oscuro secretario (con ciertas veleidades literarias) de la casa de Rostaing, se encargó de diseñar un completo e inteligente programa de exaltación de las virtudes, honor, gloria y preza de la familia. Además de las habituales galerías de retratos, conjuntos de estampas y composiciones literarias, decidió fabular un inventario de bienes de uno de los antecesores más ilustres de los Rostaing, llamado Florimond Robertet, *sieur* de Alluye y tesorero de Carlos VIII, Luis XII y Francisco I de Francia, muerto en 1532³⁴.

Dejando de lado (por ahora) el tremendo interés que tiene la invención en sí misma, aquí nos basta con la imagen literaria de la viuda de Robertet componiendo de su mano la lista de bienes que poseía su marido (de los que casi ninguno se conservaba en 1650), y relatando (esto es lo mejor) la procedencia y las adherencias emocionales que tenía cada uno de los objetos: anillos, esculturas, pinturas, etc. Así estaban, entre otros numerosos ejemplos, *trois gros diamens que je veux que l'on n'estime jamais, parce que comme sont estes les Roys Charles VIII, Louis XII et François I à présent reigning qui les ont dones à seu mon mary, je les tiens d'un prix inestimable*³⁵, o, nada menos, *une Pierre d'aymant, que l'on a trouvée dans son propre rocher, faite come un coeur, et ce qui est d'admirable, c'est que sur ses deux costez, il y a des veynes qui ont la forme d'une aisle d'oyseau aussi bien figurée que si c'estoit un peintre qui l'eut peincte, et cependant ça esté l'heureux hazard de la nature*

appelée la chambre aux Meubles: [...] Un grand tableau et sept petitz de thoilte, où sont figurez plusieurs personajes." Aunque este último "viel personnage" podría ser interpretado como un retrato, pienso que el desconocimiento del sujeto hace más probable que se trate de un tema alegórico. A. M. Boislisle, *Histoire de la maison de Nicolay...*, p. 218 y ss.

³⁴ Publicado (otorgándole veracidad) por E. Grézy, "Inventaire des objets d'art composant la succession de Florimond Robertet, ministre de François I, dressé para sa vent, le 4e tour d'août 1532; precede d'une notice par...". *Mémoires de la société imperiale des antiquaires de France*, 1868, 30, 10, pp. 1-66.

³⁵ E. Grézy, "Inventaire des objets d'art..." , p. 22.

qui l'a voulu ainsi, laquelle, comme toute merveilleuse qu'elle est en ses effects, a esté devineresse qu'il nastroit un Robertet qui auroit un coeur capable d'attirer les coeurs d'assier et de fer; ce furent les considerations que j'eus quand l'on en fit présent à mon espoux, de la bonté duquel je ne pouvois doubter, puis que cette Pierre d'aymant que tous les aymans ensemble, et s'il y a deux aisles dessus au lieu de n'y en avoir qu'une, c'est que l'union sçachant bien que nos deux cœurs de luy et de moy ne seroient qu'un mesme coeur, elle voulut doubler l'aisle de mon Robertet pour me donner moyen de porter mon amitié en tous les Linux où il pouseroit la sienne³⁶.

Para la viuda, para Chesnau en realidad, todas estas piezas eran soportes para la memoria (*despertadores del recuerdo* les llamaría algún autor español coetáneo). Según esta lectura, todos estos objetos, todas estas invenciones tan primorosamente fabricadas, funcionaban como retratos de una galería, o como eslabones de la cadena genealógica. A falta de objetos, a falta de blasones, a falta de retratos conservados ciento veinte años después, esa falsa descripción recién inventada servía para que los Rostaing pudieran *imaginar* el pasado y proyectar *imagen* hacia el futuro.

Aquel *toujours, devant l'image, nous sommes devant du temps* de Didi-Huberman pocas veces es tan claro como cuando un objeto o una imagen colocan a su espectador en una secuencia genealógica³⁷. Pocas veces la acronía es tan evidente como cuando cualquier objeto o cualquier imagen son primariamente interpretados a partir de su condición de puente temporal hacia el pasado y *futur en puissance*³⁸.

³⁶ E. Grésy, "Inventaire des objets d'art...", pp. 24-25.

³⁷ G.Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. París, Les éditions de minuit, 2000, p. 9.

³⁸ G.Didi-Huberman, *Devant le temps...*, p. 221.