



**EL GABINETE DE JAN ŠVANKMAJER.  
FORMAS Y OBJETOS DEL CONOCIMIENTO**

María Gabriela Hernandez Céliz  
Universidad Nacional de Río Negro  
Sede Andina

**Resumen** | Este escrito forma parte de una investigación acerca de los gabinetes de curiosidades como espacio de construcción del conocimiento y como modelo visual, y su relación con el campo artístico contemporáneo. Se realizará una brevísima historia de los gabinetes de curiosidades y un análisis iconográfico de sus representaciones. Luego se ahondará en el cortometraje *The Cabinet of Jan Švankmajer* (1984) de los hermanos Quay, analizada desde los estudios de cultura visual y de cultura material, en cruce con la historia del arte, la semiótica y una aproximación a la epistemología, con especial énfasis en el aspecto objetual que atraviesa a las mencionadas obras. Finalmente, se intentará demostrar que citas, influencias y homenajes incluyen y generan equívocos, al tiempo que construyen nuevas realidades y nuevos espacios del saber.

**Palabras clave** | Gabinetes, iconografía, audiovisual.

**Title** | *Jan Švankmajer's Cabinet. Forms and Objects of Knowledge.*

**Abstract** | *This writing is part of an investigation about the cabinets of curiosities as a space for the construction of knowledge and as a visual model, and its relationship with the contemporary artistic field. It includes a very brief history of the cabinets of curiosities and an iconographic analysis of their representations. We will also delve into the short film The Cabinet of Jan Švankmajer (1984) by the Quay brothers, analyzed from the perspectives*

*of the Visual Culture and Material Culture Studies, in cross-section with Art History, Semiotics and a certain approach to Epistemology, with special emphasis on the objectual aspect that crosses the aforementioned works. Finally, we will try to show that quotes, influences and tributes imply as well as they give rise to misunderstandings, while they articulate new realities and spaces for knowledge.*

**Key words** || *Cabinets, iconography, audiovisual.*

---

El análisis que se desarrollará a continuación surge de la convocatoria a participar de un simposio que llevaba por subtítulo «artes en relación», y es esta idea la que nos impulsó a seleccionar un cierto *corpus* que nos permitiera mostrar y demostrar las relaciones existentes entre nuestra contemporaneidad artística y el complejo pasado al que recurrentemente hacen referencia sus obras, así como evidenciar el diálogo entre diversos lenguajes artísticos y el sistema transpositivo propuesto por los artistas.

La construcción del mencionado *corpus* sumaba como ingrediente la necesidad de reconocer en las piezas a analizar la emergencia del concepto «gabinetes de curiosidades»—campo de investigación que nos ocupa en la actualidad—, surgiendo de dicha búsqueda dos cortometrajes animados: *The Cabinet of Jan Švankmajer* (1984, 13:38 min.) de los hermanos Quay e *Historia Naturae* (1967, 8:37 min.) del animador checo Jan Švankmajer —el mismo al que hace referencia el título del primer cortometraje—, en los que podía observarse un cierto aire de familia con la imagen mental construida en torno a la idea «gabinete de curiosidades», al tiempo que se reconocía que podían exceder al fenómeno comúnmente englobado bajo dicho concepto. Debemos aclarar que en el texto que desarrollaremos a continuación sólo nos detendremos en el primero de los cortometrajes mencionados y su relación con el campo de las curiosidades.

### *El campo de las curiosidades*

En el contexto de previas etapas de investigación hallamos una noción que amplía lo restrictiva que pudiera resultar la categoría *gabinete de curiosidades* para el análisis de los distintos fenómenos que —desde nuestra contemporaneidad— asociamos a ella. Los autores alemanes Dietz y Nutz sugieren el uso de «*field of curiosité*», traducible como «campo de las curiosidades» —siguiendo a Pierre Bourdieu—, para aludir explícitamente a un tipo de coleccionismo propio del siglo XVIII ilustrado, y el entramado social implícito en dicha práctica —vinculado al campo del conocimiento, la posición social y el intercambio de bienes, entre otras cuestiones. Entendemos y proponemos que bajo este concepto *paraguas* bien podrían ubicarse una serie de coleccionismos que tanto incluirían a las colecciones renacentistas, los *studiolos* manieristas, las colecciones científicas de los siglos XVIII y XIX, diversas manifestaciones artístico-objetuales de los siglos XX y XXI, así como las colecciones visuales actuales presentes en las comunidades digitales Pinterest o Instagram. Asimismo reconocemos que esta propuesta cobra sentido por el uso dado al concepto en el contexto hispano-parlante, así como al anglo-parlante, pero que no se ajustaría necesariamente a las versiones alemanas —mucho más variadas y descriptivas, tal como mencionaremos en la siguiente sección.

¿Cuáles podrían ser, entonces, los fenómenos colocados bajo este concepto *paraguas*? ¿Qué nos permitiría reconocerlos como pertenecientes al «campo de las curiosidades»?

A los fines de generar un marco común diremos que el objeto de referencia de lo que habitualmente se menciona como «gabinete de curiosidades», se presentaría bajo diversas configuraciones, evidenciando a nuestro criterio —de modo tentativo—, cuatro dimensiones: una dimensión histórica, una comunicativa, una dimensión sensorial —con predominancia de lo visual y táctil— y una dimensión artística. La complejidad de este campo ha generado en las últimas décadas múltiples acercamientos y análisis, pero creemos útil para el desarrollo de nuestra historia reseñar brevemente una cronología del campo de las curiosidades, así como acotados acercamientos a las restantes dimensiones.

En cuanto a la dimensión histórica, Alberto Castán y Delia Sagaste (252) resumen una cronología de los gabinetes en la que reconocen al menos tres etapas. Una primera etapa en el contexto del manierismo italiano, donde los gabinetes, para dichos autores, «se presentan como metáfora de un saber basado en el establecimiento de similitudes entre el abundante y dispar material expuesto, fundamentado en la comparación y la analogía, que el visitante establecía entre unos y otros objetos». Agregamos que el carácter singular de los objetos seleccionados también influía al momento de su adquisición y posterior exposición. En la segunda etapa propuesta, los gabinetes se transforman, conformando lo que comúnmente se denomina «gabinete ilustrado» y que los autores interpretan como consecuencia de la popularización de la Historia Natural,

el desarrollo del proyecto enciclopedista y el auge de las nuevas exploraciones científicas y comerciales. En este caso, el criterio de selección de las piezas se habría basado principalmente en su potencial para representar una parcela especializada de conocimiento. Esta etapa se desarrollaría a lo largo de los siglos XVII y XVIII. En la tercera etapa, los gabinetes tenderían a desaparecer dando lugar a los museos monográficos que hoy conocemos –de Ciencias Naturales, de Bellas Artes, de Etnografía, Arqueología, etc.—, principalmente durante el siglo XIX, en el contexto europeo así como —agregamos— americano.

De todas maneras, vale aclarar que en el habla común, el concepto «gabinete de curiosidades» parece referir principalmente a una diversidad de propuestas vinculadas al coleccionismo de objetos diversos y disímiles, con una importante cuota de excentricidad y con énfasis en su faceta exhibitiva. A pesar del dicho énfasis en este aspecto en particular, los autores consultados reconocen en general que los «gabinetes» tendrían un origen común en la expansión del conocimiento acaecida durante el período renacentista –por lo tanto, levemente anterior al manierismo propuesto por Castán y Sagaste—, durante el cual los gabinetes pasaron de ser una simple acumulación de piezas –generalmente en manos privadas y ligados a la nobleza o a la alta burguesía— a demandar un cierto orden y clasificación. Estas colecciones más tarde se dividirían, dando lugar a las que serían, según su denominación en alemán, las *Kunstkammer*, *Schatzkammer*, *Rüstkammer* y entre las que las *Wunderkammer* sólo serían una opción posible.<sup>1</sup>

A pesar de las numerosas referencias históricas que mencionan a estos gabinetes, pocos han llegado a nuestros días en su forma original, punto de partida de los museos monográficos modernos ya referidos. A esta carencia debemos agregar la utilización difusa del concepto «gabinete

---

<sup>1</sup> Es decir: gabinetes o cámaras –habitaciones— de arte; gabinetes de tesoros; gabinetes de historia; y cámara de maravillas, respectivamente. Esta tipificación está tomada de «History of the *Wunderkammer* (cabinet of curiosities)», que formaba parte de los textos curatoriales realizados con ocasión de la exposición del artista Mark Dion, «Tate Thames Dig» (1999).<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/mark-dion-tate-thames-dig/wunderkammen> (02/07/17) (se respeta el orden dado por el autor del texto).

Salvo indicación contraria, las traducciones anteriores y a continuación presentes en este texto son propias.

de curiosidades» en inglés,<sup>2</sup> francés y –sin duda– español, aunque al momento de realizar un análisis histórico más preciso suele recurrirse a la mención de las «cámaras de maravillas»<sup>3</sup> o a la versión alemana *Kunst und Wunderkammer* [cámara de arte y de maravillas].

En cuanto al registro visual, la iconografía histórica de los gabinetes de curiosidades a primera vista parece conservarse en algunos grabados de época, principalmente en la forma de frontispicios, es decir, imágenes que generalmente ilustraban las primeras páginas de libros de ciencias o catálogos escritos en referencia a las colecciones que les daban origen.

Famosas son, en orden cronológico, las imágenes del gabinete de Ferrante Imperato (Nápoles, 1599); Basilius Besler (Nuremberg, 1616); Francesco Calzolari (hay referencias a su gabinete de Ulises Aldrovandi en 1554, aunque su obra recién fuera publicada en 1622); Ole Worm (Amsterdam, 1655); Ferdinando Cospi (Bologna, 1677); Vincent Levinus (Amsterdam, 1706-15); y Albertus Seba (Amsterdam, 1734). Si tenemos en cuenta que las colecciones originales no han llegado hasta nuestros días, o que han llegado bajo otras formas, bien podríamos suponer que lo que impregna nuestra memoria sean sus representaciones, más que los gabinetes en sí.

#### *Textos y paratextos de las imágenes*

Un somero análisis de los frontispicios antes mencionados y los textos vinculados a ellos arroja la inexistencia de referencias explícitas a ser representaciones de «gabinetes de curiosidades» o al carácter de «raro» o «extraño» de las piezas en ellos contenidas, aunque en ocasiones se alude a la singularidad de lo catalogado.

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, en la reseña del libro compilado por Arthur MacGregor (2015), *The Cobbe Cabinet of Curiosities : an Anglo-Irish Country House Museum*, Dora Thornton utiliza los términos «collection», «private collection» y «The Cobbe ark», evocando los gabinetes de curiosidades como un fenómeno propio del siglo XVIII y del contexto de familias aristocráticas y de la alta burguesía europeas. Por ejemplo, en la presentación del Programa «*Opening the Cabinet of Curiosities*» del Victoria & Albert Museum en Londres (2017), que aborda tanto el coleccionismo privado y público, como el origen de los museos y galerías. Véase <https://www.vam.ac.uk/research/projects/opening-the-cabinet-of-curiosities#overview> (14/11/18)

<sup>3</sup> Un ejemplo significativo es el catálogo de la exposición *Historias Naturales*, realizada en el Museo Nacional del Prado, España, en 2014. El curador Miguel Ángel Blanco menciona el gabinete de historia natural de Carlos III, y resume una historia conducente a la afirmación «los gabinetes de maravillas son los antecedentes de los museos» (18); asimismo se refiere a las cámaras de maravillas, museos y colecciones en relación con John Dee (1565-1595), poseedor de un «gabinete de curiosidades».



Figura 1

El grabado reconocido como la representación más antigua de un gabinete es el perteneciente al frontispicio de *Dell'Historia Naturalle* (1599), que analizaremos a continuación. Con disposición central la cartela presente en la imagen (fig. 1) correspondiente al catálogo de la colección de Ferrante Imperato —boticario— claramente indica ser el *Ritratto del Museo di Ferrante Imperato* [Retrato del Museo de Ferrante Imperato]. Diversos autores vinculados a la Museografía mencionan como origen histórico de los Museos el Museion de Alejandría (c. 280 AC), recuperándose como concepto en el contexto del coleccionismo renacentista (de Clerq, 58), principalmente vinculado a las dimensiones que fueron adquiriendo y a la necesidad de que fueran cuidadas, catalogadas y estudiadas por personal especializado (Baratas Díaz y González Bueno 10).

El segundo caso elegido corresponde al frontispicio de Basilius Besler (1616). En esta oportunidad el texto se observa impreso sobre un telón o cortina ubicado en el fondo de la habitación del coleccionista donde puede leerse: *Fasciculus rariorum et aspectu dignorum varii generis* [Archivo

singular y vista confiable de varios tipos], correspondiente al título de su catálogo, haciendo por lo tanto énfasis en su carácter de archivo o carpeta de publicación periódica [*fasciculus*], dado el formato bajo el que se lo presenta.<sup>4</sup>

La siguiente imagen correspondiente al catálogo de la colección de Francesco Calzolari (farmacéutico, 1622),<sup>5</sup> si bien no incluye cartela o cartel, sabemos que corresponde al *Musaeum Franc. Calceolari*, escrito por Benedicto Ceruto y Andrea Chiocco, texto encargado por su nieto, años después de la muerte del farmacéutico —Calzolari muere hacia 1600 (Sánchez Almazán 24), y la imagen corresponde a la segunda edición de 1622. Sin embargo, Daniela Bleichmar incluye en su análisis la imagen de uno de los ejemplares originales del catálogo, perteneciente a The Getty Research Institute, y en el borde superior de su marco puede leerse, casi completamente, la leyenda *Spectator oculos inserito Calceolari Musaei admiranda contemplator et volup animo tuo* [Ver por dentro el Museo Calzolari va a complacer a tu corazón]. Por lo tanto, encontramos que la definición asociada a la imagen es, nuevamente la de ser un «museo».

Probablemente la imagen más conocida sea la del frontispicio del catálogo del gabinete de Ole Worm (Amsterdam, 1655). En ella, el grabador aprovecha la representación de una mesa para utilizarla a modo de cartel. Allí puede leerse *Musei Wormiani Historia* [Historia del Museo de Worm] *Lugduni Batavorum, ex officina Elseviriorum. Acad. Typog. 1655* (el nombre del editor, la imprenta y el año de edición). Examinar el ejemplar nos permite observar que éste sería el comienzo del título del catálogo: *Museum Wormianum, seu, Historia rerum rariorum: tam naturalium, quam artificialium, tam domesticarum, quam exoticarum, quae Hafniae Danorum in aedibus authoris servantur* (en referencia a las palabras finales *Hafniae*, Copenhague en latín, y luego: «en casa observa el autor», Worm). Por lo tanto, nuevamente la obra nos reenvía a la idea de colección como museo, aunque su subtítulo *Rerum rariorum*, señalaría la singularidad de lo catalogado.

Otra de las ilustraciones más difundidas ilustra el Museo Cospiano (Bolonia, 1677, cinco volúmenes). Si bien no se incluye en la imagen texto alguno, sabemos que forma parte del escrito descriptivo de la colección de Ferdinando Cospi, quien fue un noble coleccionista boloñés.

En la carátula del ejemplar puede leerse: *Museo Cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua Patria dall'illustrissimo Signor Ferdinando Cospi*, lo que establece una relación entre dicha colección y la de Ulises Aldrovandi, naturalista forjador del célebre Jardín Botánico de Bologna.

---

<sup>4</sup> Las imágenes pueden encontrarse en el Archivo documental de la Universidad de Estrasburgo, Francia. <http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/ref/collection/coll13/id/13207> (22/10/18).

<sup>5</sup> Museo de Historia en Kassel, Alemania. <http://www.museumsgeschichte.uni-kassel.de/vor-dem-museum/> (22/10/18).

En el caso del frontispicio —*Theatrum Naturae Mirandum*— el título del catálogo de Vincent Levinus (fig. 2) —diseñador y mercader de textiles, holandés—, «*Wondertooneel der nature*» (1705) en neerlandés, refiere la colección como un «Teatro de las maravillas naturales». Si bien en diversos textos se hace mención a una concepción de los gabinetes como *Theatrum mundi* y *Theatrum Naturalis*, entre los casos que hemos examinado ésta sería la primer referencia concreta, evidenciada en el título mismo del volumen.

Al revisar el interior de esta obra encontramos que una de sus páginas explicita la calidad de la colección de Levinus como *uitmuntend kabinet* [gabinete excelente] en neerlandés.

En uno de los textos visualmente más atractivos, el perteneciente al gabinete de Albertus Seba, publicado bajo el título *Locupletissimi Rerum Naturalium Thesauri* [El más completo Tesoro de cosas naturales], observamos que el énfasis está puesto en la calidad de lo ofrecido (el más completo en tal sentido). Debíamos tener en cuenta que Seba tuvo ocasión de vender sus colecciones incluso al zar de Rusia, Pedro el Grande, ávido coleccionista relacionado, a su vez, con infinidad de coleccionistas de su época. Revisando el ejemplar de Seba, en una página interior podemos observar la utilización del término neerlandés *Schat-kamer* [Cámara del Tesoro] *van natuurlyke zaken* [de cosas naturales].



Figura 2



Este somero repaso por los registros visuales a los que podemos acceder en la actualidad, nos permite observar que, si bien se señala la singular calidad de los objetos reseñados, recién en el siglo XVII aparece el carácter de maravilla asociada a su presentación, aunque debemos aclarar que referido a la Naturaleza: es la naturaleza la que nos maravilla, más allá de su singularidad o no. En general —tal como lo señala Bert Van de Roemer (2014)—, se reconoce que estas colecciones, cada vez más especializadas, excedían la idea de acumulación desordenada y que la intencionalidad subyacente era la de dar cuenta de un orden divino conformando un microcosmos que reflejara el macrocosmos exterior y, por lo tanto, la obra de Dios.

En ninguno de los ejemplos analizados las colecciones son presentadas en primera instancia como gabinetes, y mucho menos como gabinetes de curiosidades —lo que en neerlandés podría haberse presentado como un *curio kabinet*, en latín como *curiositatibus distrahitur ex arca*, en alemán *Kuriositätenkabinett* y, en italiano, *gabinetto di curiosità*—, aunque la referencia a los gabinetes —ya sean de la naturaleza, de objetos singulares, o calificados de excelentes— puede encontrarse en alguna de las páginas interiores de los libros y catálogos analizados. Asimismo, en ninguna de las imágenes que inauguran la lectura, el paratexto refiere al hecho de ser representación de un gabinete.

Agregamos, entonces, este último frontispicio que da cuenta de otro tipo de gabinetes o cámaras: el correspondiente a la *Rumphii D'Amboinsche rariteitkamer* (Amsterdam, 1705) (fig. 3) o «La cámara de rarezas o de curiosidades de Ambois» (Isla de Indonesia) de [Georg Eberhard] Rumphius (8). El frontispicio es obra de la imaginación, más que una representación del gabinete de Rumphius. El espacio destinado a su colección probablemente se pareciera más a la segunda imagen (fig. 4) en la que se retrata al autor, teniendo en cuenta que vivió sus últimos años — hasta su fallecimiento en 1702— como empleado de la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales en Ambois (Müsch, 14) y no en un edificio de reminiscencias clásicas, como el frontispicio parece sugerir.

Si bien su obra más completa corresponde a un Herbario de Ambois, «La cámara de rarezas...» es básicamente un texto (de 500 páginas) dedicado a la descripción de cangrejos y caracoles marinos, singulares principalmente por su procedencia exótica, más que por ser ejemplares únicos o extraños.



Figura 3



Figura 4

### *El modelo visual de los gabinetes (y del conocimiento)*

En consideración de nuestro interés por analizar los gabinetes como modelos visuales, y la relación que estos mantienen con nuestro presente, el camino recorrido hasta aquí deviene una serie de grabados pertenecientes a ediciones que son a la vez catálogo de colección y reflexión erudita, forma de atención visual y textual, con explícitas concepciones sobre el mundo y los contextos socio-históricos.

De tal serie podemos provisoriamente extraer una conclusión centrándonos, en este apartado, en lo atinente a los espacios —reales o simbólicos— por ellos representados.

En las primeras cinco representaciones, la imagen muestra una habitación o cámara, con estanterías, cajones o nichos dispuestos sobre las paredes, laterales o posteriores. La cuarta pared es sustituida por el recorte de la pirámide visual albertiana. Las paredes fugan hacia un punto central y el universo de objetos y fragmentos se exhibe bajo diversas clasificaciones, según puede leerse en las etiquetas o carteles: *Conchyliia, Fructus, Lapides* en el *Fasciculus* de Besler;<sup>6</sup> *Metal, Metalia, Mineralia, Lapides, Sulphura, Cochilae, Turbinata, Conchilia, Mariana, Ligna, Corteces, Animaliumpartes, Varia, Salia, Terre, Radices* en el Museo Wormiano; *Artiset Naturae, Machinamenta Antiquitatis* en un friso continuo en la parte superior del mueble que organiza el espacio en el Museo Cospiano. No todos los objetos expuestos presentan rótulos, algunos se representan inclasificados pero dispuestos para la observación del visitante o estudioso. Los objetos, animales, obras de arte, herramientas, armas, antigüedades, tanto pueden encontrarse a resguardo en el mobiliario de la sala, como dispuestos sobre paredes y techos. En contadas ocasiones algunas piezas son representadas sobre pedestales. En el caso de los gabinetes de Ferrante Imperato y Francesco Calzolari, las piezas se presentan en orden aunque sin etiquetas o identificación de ninguna clase.

Según se ve en los grabados, todos los espacios representados —o todas las representaciones espaciales— responden a una concepción renacentista de corte clásico, asimilable al concepto del mundo como un teatro (*theatrum mundi*), que presupone un observador único e inmóvil y en el que cada personaje ocupa el lugar que le corresponde (en el mundo). «A partir del *Quattrocento* la metáfora teatral pasó a organizar la forma de entender la existencia (...) El uso de la expresión <teatro> aplicado a los libros servía para referirse a algo dispuesto ante los ojos del lector, de una manera ordenada y que permitía una visión de la propuesta, la introducción obligada de un elemento sensorial» (Ferrer Ventosa 118). El mismo autor menciona que la metáfora del *theatrum mundi* ampliaría su uso

---

<sup>6</sup> Imagen ampliada por el servicio digital de la Österreichische Nationalbibliothek (Biblioteca Nacional de Austria). [http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO\\_%2BZ178517706](http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ178517706) (25/10/18).

durante el siglo XVII, en el contexto del Barroco siendo el destinatario de las *peripecias humanas*, en este caso, el dios cristiano (Ferrer Ventosa 116).

Volvamos pues al análisis de los últimos grabados: los correspondientes a las colecciones de Vincent Levinus (Amsterdam, 1706-15), Albertus Seba (Amsterdam, 1734) y Georg E. Rumphius (Amsterdam, 1705). Aunque las colecciones fueron construidas hacia finales del siglo XVII, las publicaciones pertenecen al siglo subsiguiente. Este pasaje acompaña el desarrollo arquitectónico y pictórico del estilo Barroco, de amplia expansión en el continente y diversidad en las variantes regionales. Cada una de las imágenes muestra rasgos del nuevo estilo, tanto por las nuevas concepciones espaciales —múltiples, expuestos o velados, plantas mixtilíneas, complejas, etc.—, como por la disposición de los personajes e incluso por la convivencia entre la mitología clásica, las alegorías cristianas y las escenificaciones de prácticas científicas.

En los casos de Levinus y su *Theatrum Natura Mirandum*, el espacio de planta mixtilínea plenamente barroca, se expone ante nuestros ojos, superando formas alegóricas, columnas y arcos clásicos. Su colección se encuentra a resguardo en el interior de los distintos muebles dispuestos contra las paredes de la sala. Las esculturas que flanquean la entrada sostienen un par de cajas entomológicas con mariposas —que dieron fama a la colección— y esculturas que representan un explorador, una alegoría de la Naturaleza, una alegoría del Coleccionismo y un marinero, rodeadas de cajas y frascos con ejemplares de serpientes y anuros (Van de Roemer 2014). El arco que enmarca la imagen lleva grabado el título del catálogo, reforzando la idea de la colección de Levinus como un *teatro de las maravillas de la naturaleza*.

El frontispicio de Rumphius exhibe una disposición similar, aunque presenta su *Rariteitkamer* como una sucesión de habitaciones custodiadas por sendas esculturas de orden clásico y arcos romanos ornados de guirnaldas y coronados por una cartela con grutescos. En este espacio conviven tanto figuras alegóricas clásicas como escenas cotidianas, probablemente en referencia a la isla de Ambois. En la estancia intermedia puede verse al mismo Rumphius examinando y clasificando caracoles que, aparentemente, llegan a sus manos recolectados y acarreados por algunos nativos.

El último ejemplo seleccionado, el más tardío —ya a las puertas de lo que en arte va a ser conocido como movimiento Rococó—, pertenece al *Thesauri* de Albertus Seba. En el frontispicio, el propio Seba nos enseña parte de su colección, a la vez que un ejemplar de su *Thesauri*. Detrás del erudito, un cortinado nos separa de sus dominios. Las cortinas son un motivo iconográfico recurrente en el arte barroco, que tanto muestran como velan, compartimentan espacios, y nos recuerdan ser participantes de un *Theatrum mundi*, ante los ojos de Dios. Sin embargo, la falta de profundidad de la habitación, el hecho de que Seba sea el centro de la escena, la elección de los objetos que lo acompañan y dan cuenta de sus saberes, la intimidad

construida en torno a su persona, reflejan una concepción del género retrato propio del movimiento Rococó.

Sólo a los fines de mostrar la pervivencia del modelo visual observado en Levinus y Rumphius agregamos un último ejemplar, el del tratado de Frederik Ruysch (anatomista neerlandés): *Alle de ontleed genees en heelkundige*, publicado en 1744. El autor es parte de la historia de otros gabinetes mayormente especializados en anatomía, publicados bajo la definición de *Thesaurus anatomicus* o *Museum anatomicum Ruyschianum*.

### *Algunos gabinetes contemporáneos*

Ahora bien, tras la precedente introducción que persigue poner en cuestión la noción misma de *gabinetes de curiosidades* y sus referentes visuales, nos detendremos ahora a examinar las obras de animación seleccionadas y que, como se señaló desde un principio—están en el origen de nuestra investigación actual.

El título del primer cortometraje de los hermanos Quay —*El gabinete de Jan Švankmajer*—(del cual sólo analizaremos aquí los ocho minutos iniciales), establece un vínculo directo con el autor del segundo cortometraje, el reconocido animador checo Jan Švankmajer. El mencionado título funcionaría a la manera de una clave de lectura que tanto parece guiarnos como confundirnos. A poco de comenzar, el gabinete se presenta como un *atelier*—traducible, ciertamente, como taller—, por lo que nuestra interpretación de la historia participa de la tensión que suscita el interés por ver el espacio donde transitan los personajes, así como el taller —o «gabinete» en el título original en inglés— donde Švankmajer trabaja ¿Sería entonces, el taller de Švankmajer, literal o metafóricamente un gabinete de curiosidades?

Si bien es evidente el homenaje a Švankmajer realizado por los hermanos Quay, a continuación intentaremos desgranar parte de la compleja trama que une a ambas obras, abarcando tanto las citas textuales y visuales como algunas leyendas, rumores e incluso errores de interpretación de hechos históricos, los que finalmente terminan por enriquecer los cortos de referencia.

«Praga, ss. XVI y XXI, en simultáneo». Tal es la introducción dada por los autores a *El Gabinete de Jan Švankmajer*, situándonos espacialmente mediante la utilización de un mapa de Praga: punto de simultaneidad temporal, tal como se indica. Teniendo en cuenta el gabinete previsto en el título debiéramos entender que no estamos ingresando a nuestro elusivo gabinete de curiosidades sino al lugar de trabajo de Švankmajer, el que nos será develado a continuación. Y es allí donde ingresa un niño —bajo la forma de un muñeco—, cuya curiosidad nos introduce en el mundo del

animador checo.<sup>7</sup> Los sucesivos espacios en los que transcurre la acción se presentan como ámbitos de creatividad, homenajes, misterios, ironías y también como espacios de producción de conocimiento.

Como puede observarse, la obra ha sido realizada en gran parte mediante la técnica de *stop motion*, mostrándose en las escenas iniciales la participación de, al menos, un animador. En el pequeño escenario su mano se hace visible, a la manera de dios creador, que otorga vida al primer personaje. Luego reconoceremos que los personajes son sólo dos: Jan Švankmajer y el niño.

La primera imagen nos muestra un escenario o cubo escenográfico cuyas paredes se componen de una sucesión casi infinita de cajones y en el centro de la escena creemos reconocer un atril. Inmediatamente vemos el título: «El gabinete de Jan Švankmajer. El alquimista de películas de Praga». En este punto, un paneo excesivamente rápido sobre el estante de una biblioteca deja ver los lomos de variados libros en los que podemos leer sólo si pudiéramos detener la proyección por un tiempo suficiente una serie de nombres de escritores, artistas e, incluso, un emperador: Teige, Ellenberger, Poe, Verlag Lambert Schnai, Lautreamont, [Vitězslav] Nezval, Kafka, Rudolf II, Lewis Carroll, Breton, Arcimboldo. Avanzada la historia veremos nuevamente estos libros, aunque guardados entonces en el interior de un cajón.

El siguiente separador de escenas es un cartel con fondo negro y letras blancas, donde conviven dos tipografías: de molde mayúscula para el inglés y cursiva para el francés: «*Prelude/ Portrait of Švankmajer/ (à la Arcimboldo)*». La siguiente imagen toma la forma de lo que parece ser un afiche con un hueco central que, luego, se oculta a la vista por medio de un personaje tridimensional conformado por la suma de diversos fragmentos de objetos, despojos no casuales. El análisis de dicho personaje podría hacernos pensar en una forma alegórica o quizá una creación perteneciente al universo iconográfico de los animadores estadounidenses, aunque no deja de ser reconocible como una cita visual que nos remite explícitamente a la obra pictórica *El Bibliotecario* del pintor protegido por Rudolf II, Giuseppe Arcimboldo (1566). Mediante un recurso de *rewind* (retroceso de la imagen), el hueco del afiche se corrige, y se ve en el centro un retrato del verdadero Jan Švankmajer. Aparece nuevamente nuestro Švankmajer/ bibliotecario y su silueta ahora más pequeña, lo que nos permite reconocer lo que antes aparentaba ser un afiche, semejante a la etiqueta de un carrete de película.

La próxima escena, precedida por el intertítulo «*Pins for loose geographies*» [alfileres por una geografía perdida], presenta mapas, distancias, alfileres y una referencia a encontrarse «entre París y Praga». Se señala, con una pluma, la ubicación del *atelier* de Švankmajer.

---

<sup>7</sup> El empleo de piezas semejantes es una característica inconfundible de las animaciones de los hermanos Quay como, por ejemplo, en *Street of Crocodiles* (1986) o *Stille Nacht I (Dramolet)* (1988).

Un nuevo cartel con la inscripción «*Atelier of Švankmajer XVIth and XXth century simultaneously. An unexpected visitor*» inaugura la acción. Las primeras imágenes refuerzan el carácter Checo de la locación: Supraphon (discográfica checa cuya casa central se encuentra en Praga), *Rudé Právo* (periódico del partido comunista) y Metro. La línea superior de un trolebús puede verse desde el interior del *atelier*, en cuya pared aparece proyectada una imagen en colores de uno de los cuadros de Arcimboldo titulado: *Vertumnus* o *Rodolfo II como Vertumnus* (1590). La escena se completa con la aparición de otros cuadros del mismo Arcimboldo: *Verano* (1563), *Agua* (1566), *Invierno* (1563) y *Fuego* (1566), sobre un fondo en el que se ven las líneas negras propias de las imágenes realizadas mediante diversas técnicas de grabado —aguafuertes o xilografías—, por ejemplo. Esta secuencia centrada en cuadros del pintor italiano, en el contexto del *atelier* de Švankmajer, alude al conocido interés de su dueño por la obra de Arcimboldo.

Aquí, debemos detenernos para comentar que Giuseppe Arcimboldo trabajó en Praga entre 1583 y 1587 (Ferino-Pagden 6), al servicio de Rudolf II, a quien retrató en el *Vertumnus* ya mencionado. Recordemos que Rudolph II —quien gobernó entre 1576 y 1612— es reconocido por la historia como un entusiasta del conocimiento, un coleccionista de lo exótico pero también de lo extraño, interesado en la historia natural pero también en la astrología, la numerología y otros saberes cabalísticos, principalmente en la Alquimia. De hecho, continúa la línea establecida por su padre, Maximiliano II, a cuyo interés por las ciencias debe, en primera instancia, el comienzo de su Gabinete/Cámara de Curiosidades en Viena. Este afán lleva a Maximiliano II a reunir a su alrededor tanto a catedráticos como a artesanos y artistas, entre los que se encontraba Arcimboldo. Una de sus representaciones, *Invierno*, muestra en el manto del personaje una ornamentación con forma de M parcial, que sería similar a la utilizada en la vestimenta de Maximiliano II (DaCosta Kaufmann 55), por lo que la imagen puede ser entendida también como un retrato de dicho emperador. A su muerte, su hijo hereda tanto el imperio como el gabinete y al artista, trasladándolos en 1583 a una nueva localización: Praga.

Y es allí donde encontramos a Švankmajer. Sabemos del interés del animador checo por la figura de Rudolf II. En el cortometraje se sitúa a su taller cerca de la localización del castillo, la zona de Hradčany. La *Kunstkammer* del castillo es un fantasma que sobrevuela Praga. A la muerte de Rudolf II, sucesivos saqueos —en 1648, principalmente a manos de los suecos— desperdigan su legado. Obras como el *Vertumnus* se encuentran actualmente en territorio sueco, mientras que otras obras pertenecen a colecciones de Inglaterra y España. Parte del legado pictórico del artista se preservó gracias a un oportuno traslado a Viena. Švankmajer no pudo observar la Cámara archiducal en su esplendor. Y, aunque hubiera vivido en la época de Rudolf II, las posibilidades de hacerlo hubieran sido escasas: sus puertas sólo se abrían para la gloria del Archiduque y para el asombro

de los visitantes encumbrados. Por la diversidad y número de posesiones, ¿sería éste el «gabinete de curiosidades» que ronda nuestra imaginación y la del animador checo y sus colegas estadounidenses?

Desgraciadamente no existe ningún catálogo o frontispicio que nos permita recorrerla. Sabemos de su esplendor principalmente por las descripciones realizadas por enviados reales, diplomáticos y nobles. Una pobre idea podrían darnos tanto la imagen del proyecto atribuido a la *Kunstkammer* de su padre —donde se menciona el destino previsto para los distintos gabinetes/muebles—, como el escueto inventario realizado apresuradamente por sus súbditos poco antes de los saqueos ya mencionados.

Pero regresemos al cortometraje. La cámara se sitúa nuevamente en el salón presidido por el *Vertumnus* que pierde su color original, como si fuera él mismo un fantasma, hasta transformarse en un duplicado de la imagen, pero ahora en blanco y negro. La cámara se acerca y encontramos a Švankmajer/Bibliotecario, con una bolsa entre sus brazos y diversos objetos. Ingresa un niño —con la forma de un muñeco antiguo— que descubre su cabeza sacándose un gorrito hecho con papel. Deposita el gorro sobre un cubo, apoya su cabeza sobre la mesa dejando salir de su interior diversos juguetes. El Švankmajer/Bibliotecario le muestra un panel óptico con tres de las imágenes de Arcimboldo —también en blanco y negro— que giran hasta desaparecer, transformándose el artefacto, luego, en un pequeño escenario del que surge una silla.

Al cambiar la escena, un nuevo cartel nos promete «*Pursuit of the object*» [Búsqueda del objeto]. Una esfera de cristal permite ver deformada la ortogonalidad propia de los cajones, al tiempo que invierte la imagen y desdibuja las etiquetas. El Švankmajer/Bibliotecario busca algo en los cajones mientras que algunos de ellos se abren solos. Un cajón con formas que sugieren vegetales lleva el cartel «*Elementa*» y, al abrirse repetidas veces, muestra un contenido mutable: podemos ver huesos pero también los mismos libros de la escena inicial. Finalmente aparece en él una colección de figuras geométricas.

Si nos remitimos a los frontispicios antes analizados, tanto la escena como los objetos en ella dispuestos nos recuerdan al *Theatrum Natura Mirandum* de Vincent Levinus, así como también a algunas imágenes del interior de su catálogo donde las representaciones hacen especial énfasis en el orden de los anaqueles, gabinetes y cajones, los espacios de exposiciones de los objetos y el acceso al conocimiento gracias esa cierta disposición visual de los elementos de su interés.

Continuando con la escena del cortometraje, un nuevo cartel nos muestra finalmente las palabras tan ansiadas: «*The Wunderkammer*», en inglés y alemán en el original. Aquí aparecen cajones, anaqueles, huesos, puertas, una ventana por la que ingresa la luz. Esta cámara está presidida por dos esqueletos, aparentemente de pájaros. El niño simplemente los mira, sin interactuar con este ámbito.



La siguiente escena, «*The child's diving of the object*» [El buceo del objeto por parte del niño], muestra al niño más interesado en la habitación anterior, aquella en la que se disponían infinidad de cajones. Vemos su intento de abrir uno de ellos, así como la necesidad de pedir ayuda pues el mismo resulta tener un tamaño excesivo. Luego de solicitar con insistencia la ayuda de Švankmajer/Bibliotecario, se devela la existencia de cajones laterales, que albergan dentro de sí otros cajones más pequeños, en el que se han dispuesto ordenadamente piedras de formas y tamaños semejantes.

En este punto debemos poner fin al viaje del niño, que luego de vivir diversas experiencias en las restantes habitaciones del taller —por ejemplo, interactúa con objetos en una «sala de juegos metafísica», realiza una actividad de experimentación táctil y asiste a una lección de animación—, recupera su cabellera con la forma de un pequeño libro (que es la apariencia de la cabellera en el retrato del Bibliotecario de Arcimboldo), no sin antes hacernos pensar en el taller de Švankmajer como un genuino gabinete de curiosidades, donde la curiosidad no implica tanto lo extraño o lo singular sino más bien la necesaria curiosidad vinculada a la construcción del conocimiento.

### *Reflexiones finales y una estética de la muerte*

La investigación que da origen a estas páginas parte, tal como se mencionara, de una indagación acerca de los gabinetes de curiosidades como modelos visuales, y su vínculo con algunas prácticas artísticas de nuestra contemporaneidad.

Iniciado este camino, la diversidad de fenómenos asociados al concepto en cuestión sugirieron la necesidad de identificar y exponer los caracteres comunes y divergentes que acuden a la hora de referir los «gabinetes», fuertemente alusivos al «campo de las curiosidades» y, en consecuencia, íntimamente asociados al mismo, por lo que el «gabinete» deviene aquí un «gabinete de curiosidades».

En el contexto particular de dicha asociación, llamó nuestra atención otra asociación: las de las artes y disciplinas que se entrecruzan y combinan entre sí en los cortometrajes animados de los Hermanos Quay y de Jan Švankmajer, cuyo tratamiento conceptual y estético involucra tanto la pintura como el grabado, las artes como las ciencias e, incluso, la historia.

Para reflexionar en torno de los gabinetes, el recurso bibliográfico de los catálogos y otros documentos históricos nos permitió interpretar qué concepciones llegaron a tener de los primeros sus primeros poseedores. Sin embargo, esto no alcanzó para llegar a comprender y justificar las connotaciones implícitas en el concepto «gabinete de curiosidades» que inspira colecciones y registros de colecciones contemporáneas.

Queda, de momento, fuera de este análisis, el devenir del pensamiento científico- filosófico que acompañó u originó la conformación de los gabinetes referidos.

Nos permitiremos, pues, incorporar a nuestra historia un par de personajes, hasta el momento secundarios. El primero, asiduo visitante de los gabinetes de sus contemporáneos, es el Zar Pedro I de Rusia o Pedro I el Grande, cuyas tendencias occidentalizantes promovieron la creación de academias, la publicación de periódicos y la construcción del primer museo ruso. El segundo personaje es un renombrado anatomista de finales del siglo XVII, Frederik Ruysch (1638-1731), aludido anteriormente al analizar el frontispicio de uno de sus tratados. Ruysch extendió su fama cuando logró desarrollar distintos métodos de conservación de cadáveres, así como de preservación de la sangre, las venas y el color de los cuerpos sin vida. En un texto introductorio a su obra —tal como se halla conservada en el Museo *Kunstkamera* de San Petesburgo desde inicios del siglo XVIII, cuando el mismo Zar se abocó a crear su museo o gabinete imperial— dicha colección anatómica es descrita como posible de ser dividida en tres partes: «preparados didácticos, preparados decorativos y preparados para investigación científica».<sup>8</sup> En el primer caso, se señala, los preparados servían de ejemplo visual para los estudiantes de Ruysch, pudiendo encontrarse, por ejemplo, embriones en distintos estados de desarrollo, además de sujetos con diversas anomalías y deformidades. En otro párrafo se comenta que Ruysch tenía la intención de erradicar la «aversión natural producida por la muerte» enfatizando el carácter transitorio de la vida. Pensando en sus visitantes, algunos de sus preparados incluían objetos o decoraciones (fig. 5), con la intención de hacerlos más atractivos a la vista, contando para esto con la ayuda de su hija.<sup>9</sup> En otros casos, recurría a una disposición de las piezas según métodos que actualmente calificaríamos de *instalacionista* por su concepto escultórico, o incluso *surrealista*, por el encuentro casual de objetos pertenecientes a realidades distantes. Ruysch, además, poseía una colección de animales exóticos y un herbario, dado que su primer título universitario había sido el de farmacéutico que, en la época, exigía profundos conocimientos de herboristería.

---

<sup>8</sup> Véase dicho texto (cuya autoría no es recuperable en castellano) en el «Archivo» del Museo, [http://www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-194-7/978-5-88431-194-7\\_04.pdf](http://www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-194-7/978-5-88431-194-7_04.pdf) (10/02/19).

<sup>9</sup> Véase también «The Embalming Jars of Frederik Ruysch» en *The Public Domain Review*. <https://publicdomainreview.org/collections/the-embalming-jars-of-frederik-ruysch/> (10/2/2019).

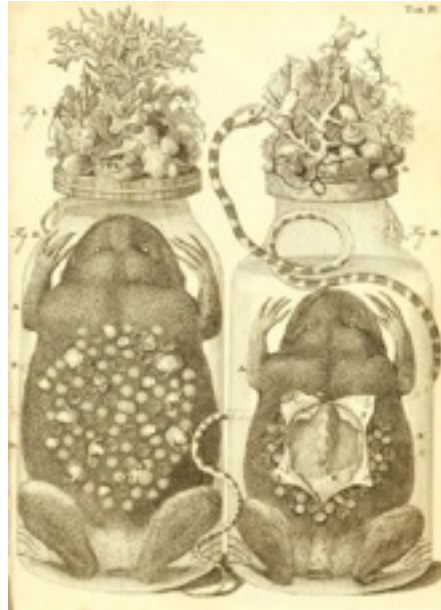


Figura 5

En uno de sus viajes a Amsterdam, Pedro I adquirió la colección de Ruysch, la cual pasó a convivir con un vasto número de ejemplares provenientes de otros orígenes; recordemos que el emperador asimismo adquirió una de las célebres colecciones debidas a Seba. Su *Wunderkammer* cubría diversos aspectos de la existencia humana, del mundo natural y del orden de lo maravilloso y los preparados decorativos de Ruysch — trescientos años después— permanecen intactos en el ya mencionado Museo *Kunstkamera* donde, en consecuencia, permanecen dispuestos a ser objetos de nuestra contemplación e imaginación.

Es probable que gran parte de la idea contemporánea sobre los «gabinetes», en tanto espacios donde predomina lo extraño, junto con lo sorprendente y lo maravilloso, se lo debemos a Ruysch y a su concepción de una colección donde la visualidad era la vía hacia el conocimiento. Su — más o menos voluntaria— búsqueda estética encierra una didáctica que, nuestros ojos un tanto alejados del trascendentalismo barroco, podrían confundir tanto con lo absurdo como con lo morboso, lo abyecto o monstruoso.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Acerca del arte contemporáneo y su relación con lo abyecto, lo monstruoso o mórbido, veáse *Estéticas de lo extremo* editado por Elena Oliveras (2013).

## Bibliografía

Baratas Díaz y González Bueno. «De gabinete a science center: 500 años de coleccionismo en Historia Natural». *Museos y colecciones de Historia Natural. Investigación, educación y difusión*. Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural, Segunda época, Tomo XI, 2013.

Besler, Basil. *Fasciculus rariorum et aspectu dignorum varii generis*. Nuremberg: publicado por el autor, 1616. <http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/ref/collection/coll13/id/13207> (22/10/18).

Bettina Dietz & Thomas Nutz. *Curieuses. The Aesthetics of Curiosity and Elite Lifestyle in Eighteenth-Century Paris*. Munich: Ludwig-Maximilians-Universität, 2005.

Blanco, Miguel Ángel. *Historias Naturales*. Museo Nacional del Prado, España, en 2014.

Bleichmar, Daniela. «Looking at exótica in Baroque Collections: The object, the viewer, and the collection as a space». *The gentleman, the virtuoso, the inquirer: Vincencio Juan de Lastanosa and the Art of Collecting in Early Modern Spain*. Eds. Mar Rey-Bueno y Miguel López-Pérez. Middlesex: Cambridge Scholars, 2008.

Castán, Alberto y Sagaste, Delia. «Todo lo raro y hermoso. Las Cámaras de Maravillas, pervivencia estética y museográfica del modelo». *De las ánforas al museo. Estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*. Ed. Isidro Aguilera Aragón et al. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2015.

Cospi, Ferdinando. *Museo Cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi*. Bologna: Giacomo Monti, 1677. <https://archive.org/details/museocospianoann00lega/page/n5> (21/10/18).

DaCosta Kaufmann, T. *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*. Chicago: U of Chicago P, 2009.

De Clerq, Steven. «Museums as a mirror of society: a darwinian look at the development of museums and collection of science». 2003 UMAC Proceedings. 57 – 65.

Ferino–Pagden, Sylvia. *Arcimboldo: 1526-1593: Nature and Fantasy*. Washington: National Gallery of Art, 2010.

Fernández Riquelme, Sergio. «La construcción histórica y cultural del Imperio ruso. De Pedro el Grande a Alejandro III». *La razón histórica. Revista hispanoamericana de Historia de las Ideas*. 26 (2014): 255-287.

<https://www.revistalarazonhistorica.com/26-15> (15/10/18).

Ferrer Ventosa, Roger. «Como actores en el gran teatro del mundo». *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*. 4 (2017). <https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/INDEX>. (12/10/18).

Imperato, Ferrante. *Historia Naturale*. Venecia: Preflo Combi & La Noù, 1672. [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_KK-N2zlVJW8C/page/n7](https://archive.org/details/bub_gb_KK-N2zlVJW8C/page/n7) (15/9/18).

Levinus, Vincent. *Wondertooneel der nature, geopent in eene korte beschryvinge der hoofddeelen van de byzondere zeldzaamheden daar in begrepen; in orde gebragt en bewaart*. Amsterdam: François Halma, 1705. <https://archive.org/details/Wondertooneelde00Vinc/page/18> (07/9/18).

Müsch, Irmgard. «La colección de ejemplares naturales de Albertus Seba y su inventario de imágenes». *Albertus Seba Cabinet of Natural Curiosities*. Colonia: Taschen Bibliotheca Universalis, 2015.

Olivera, Elena (ed.). *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Emecé, 2013.

Rumphius, Georgius Everhardus. *Rumphi D'Amboinsche rariteitkamer*. Amsterdam: François Halma, 1705. <https://archive.org/details/DAmboinscheRari00Rump/page/n7> (20/10/18).

Ruysch, Frederick. *Thesaurus Animalium Primus*. Amsterdam: Joannem Wolters, 1710. <https://www.biodiversitylibrary.org/item/94885#page/111/mode/1up> (10/2/2019).

Seba, Albertus. *Cabinet of Natural Curiosities*. Colonia: Taschen Bibliotheca Universalis, 2015.

\_\_\_\_\_. *Locupletissimi Rerum Naturalium Thesauri*. Amsterdam: Apud J. Wetstenium, & Gul. Smith, & Janssonio-Waesbergios, 1734.

Van de Roemer, Bert. «Redressing the Balance: Levinus Vincent's Wonder Theatre of Nature». <https://publicdomainreview.org/2014/08/20/redressing-the-balance-levinus-vincents-wonder-theatre-of-nature/>. (21/10/18).

\_\_\_\_\_. «Neat Nature: the relation between nature and art in a dutch cabinet of curiosities from the early eighteenth century». *History of Science*. 42 (2004): 47-84.

Von Schlosser, Julius. *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío* (1928). Madrid: Akal, 1988.

Worm, Oloof. *Museum Wormianum, seu, Historia rerum rariorum: tam naturalium, quam artificialium, tam domesticarum, quam exoticarum, quae Hafniae Danorum in aedibus authoris servantur*. Copenhagen: Lugduni Batavorum, 1655. <https://archive.org/details/MuseumWormianum00Worm/page/n12> (21/10/18).

## Filmografía

*The Cabinet of Jan Svankmajer*. Timothy Quay, Stephen Quay y Keath Griffiths. Atelier Koninck, 1984. Animación, *stop motion*.

*Referencia electrónica* || Hernandez Céliz, María Gabriela. «El Gabinete de Jan Švankmajer. Formas y objetos del conocimiento». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* (2019): 106-127. <http://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/el-gabinete-de-jan-svankmajer-formas-y-objetos-del-conocimiento-136>

*Fecha de recepción:* 18.04.19

*Fecha de evaluación:* 12.06.19

*Fecha de publicación:* 01.11.19