


# As coleções portáteis de Joseph Cornell

Paula Mermelstein Costa<sup>1</sup>

 0000-0002-5938-4366

*Como citar:*

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 18, 2024. **Atas do XVIII Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 18, 2024.

DOI: 10.20396/eha.18.2024.11791

## Resumo

Este artigo investiga o caráter ambíguo e a importância da noção de coleção na obra do artista estadunidense Joseph Cornell, atuante em meados do século XX. O texto observa a dualidade frequentemente presente em suas *assemblages*, confeccionadas em formato de caixas, em particular entre elementos das chamadas alta e baixa cultura, e as relaciona a certas estratégias do movimento surrealista e dos gabinetes de curiosidades dos séculos XVI e XVIII.

**Palavras-chave:** Joseph Cornell. Coleção. Gabinete de curiosidades. Surrealismo.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Nascido no estado de Nova York, da onde praticamente nunca saiu<sup>2</sup>, a figura do artista Joseph Cornell (1903-1972) se coloca de forma ambígua na trajetória da vanguarda do país. A começar, devido a seus hábitos reclusos, é com frequência considerado um artista *outsider*, apesar de ter conexões significativas com o meio artístico da época, tendo exibido diferentes trabalhos em exposições importantes - entre estas, a histórica *Fantastic Art, Dada, Surrealism* que aconteceu no MoMa em 1936 - de exercer, ainda hoje, uma influência considerável na arte estadunidense. Simultaneamente inovador e antiquado, sua obra reflete essa ambiguidade, se utilizando ao mesmo tempo de técnicas de colagem e de um imaginário renascentista, do documento e da ficção, de referências da alta e baixa cultura, da ciência e da arte.

Seus trabalhos mais conhecidos são suas *assemblages* de objetos compostas dentro de caixas que, de forma lúdica e nostálgica, trazem referências de temas tão diversos quanto astronomia, história natural e balé. Antes de transformar o sentido desses objetos por meio de novas associações, entretanto, podemos dizer que o trabalho de Cornell era, sobretudo, o de um colecionador. O artista acumulava todo tipo de objeto e efêmera encontrados em mercados de pulga e brechós em seu ateliê no porão de sua casa, para depois utilizá-los em suas caixas.

Enquanto o arranjo de elementos díspares em um só trabalho aproxima a prática de Cornell da colagem ou da *assemblage*, esse acúmulo prévio de objetos encontrados, com frequência de teor romântico ou contexto científico, a aproxima da ideia surrealista do *objet trouvé*. De fato, a prática artística de Cornell como um todo costuma ser relacionada ao surrealismo, apesar dele nunca haver se associado oficialmente a esse ou qualquer outro movimento. De todo modo, ainda que já fosse um colecionador antes de se tornar artista, o contato de Cornell com o livro-colagem *A Mulher de 100 Cabeças*, de Max Ernst, foi decisivo para elaborar seu próprio sentido de *assemblage*<sup>3</sup>.

Margaret Iversen define o *objet trouvé* como “essencialmente singular ou insubstituível e tanto perdido quanto encontrado”<sup>4</sup>. Esse objeto seria encontrado “como que por acaso”<sup>5</sup>, considerando que, para André Breton, o “acaso seria a forma tomada pela realidade externa quando essa traça um caminho no inconsciente humano”<sup>6</sup>. Katherine Conley, em um artigo que relaciona a prática de coleção do líder

---

<sup>2</sup> Cornell estudou durante alguns anos na Philips Academy, em Massachusetts, fora isso passou sua vida inteira sem sair de Nova York.

<sup>3</sup> JACKSON, Sarah Kathryn. **Performing Joseph Cornell's chronotopes of assemblage**. Tese (Doutorado em Filosofia). Department of Communication Studies, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical Collage. Baton Rouge, 2014. Disponível em: [https://repository.lsu.edu/gradschool\\_dissertations/3574](https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/3574). Acesso em 20/11/24. p.11.

<sup>4</sup> IVERSEN, Margaret. Ready-made, Found Object, Photograph. **Art Journal**, vol. 63, no. 2, verão, pp. 44-57, 2004. p.50, tradução nossa.

<sup>5</sup> Ibidem, p.49.

<sup>6</sup> BRETON apud IVERSEN, ibidem.

surrealista com a de Cornell, afirma que “Breton se identificava intimamente com o [aspecto] fantasmagórico que encontrava nas coisas” por acreditar que “abrigavam impulsos ocultos, memórias semelhantes aos traços de sonho que os seres humanos carregam em suas mentes inconscientes.”<sup>7</sup>. Breton não foi o único a associar o gesto colecionador ao inconsciente; o encontro com o *objet trouvé* é semelhante à relação descrita por Walter Benjamin entre um colecionador e seus objetos: “é isso [...] que se passa com o grande colecionador em relação às coisas. Elas vão de encontro a ele.”<sup>8</sup>.

Outra aproximação que podemos fazer a partir da obra de Cornell se encontra bem mais distante na linha do tempo, nas coleções pré-museológicas chamadas de gabinetes de curiosidades, ou *wunderkammer*, que prosperaram entre os séculos XVI e XVII. Os objetos expostos nesses gabinetes não se restringiam a obras de arte, mas abrangiam animais exóticos, conchas, pedras preciosas; toda sorte de objetos “curiosos”, como o nome já sugere, ou “maravilhosos”, como indicado no nome em alemão. A disposição dos objetos aqui, diferente do museu moderno, não se preocupava tanto por catalogar os itens mostrados, mas funcionava com frequência de maneira evocativa, como se constituísse uma espécie de espetáculo, em que o objetivo era menos aquele de instruir o espectador do que de impressioná-lo.

Podemos dizer que os primeiros gabinetes de curiosidades surgem de ímpetos semelhantes àqueles que levaram a pintura a ser compreendida como uma arte autônoma no Renascimento. O ato de colecionar objetos, assim como aquele de forjar uma imagem, pode ser compreendido como uma forma de afirmação, ou domínio, do sujeito humanista sobre o mundo; um ímpeto por *conter* o mundo. Martin Heidegger vai dizer que esse sujeito humanista transformava o mundo em imagem, e ao transformá-lo em imagem, reforçava sua própria soberania enquanto sujeito, enquanto observador e conhecedor desse mundo<sup>9</sup>. Então, quanto mais o mundo era transformado em imagem, mais o sujeito se reforçava enquanto sujeito.

Tanto esse novo tipo de pintura quanto o gabinete de curiosidades forneceriam uma versão portátil desse mundo dominado: a pintura de cavalete, com suas técnicas realistas e dramáticas, apartada de murais ou iluminuras, como uma “janela para o mundo”, e o gabinete de curiosidades, através de uma seleção heterogênea de amostras de objetos. Não por acaso, o surgimento de ambos é concomitante, também às Grandes Navegações e à “descoberta” do chamado Novo Mundo.

---

<sup>7</sup> CONLEY, Katherine. Collecting Ghostly Things: André Breton and Joseph Cornell. *Modernism/ Modernity*, v. 24, n.2, 2017. Disponível: <https://www.doi.org/10.1353/mod.2017.0021>. p.263, tradução nossa.

<sup>8</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p.240.

<sup>9</sup> HEIDEGGER apud FOSTER, Hal. Antinomias da História da Arte. Em: *Design e crime: e Outras Diatribes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016. p.108.

No Cofre Verde de Dresden (*Grünes Gewölbe*), por exemplo, os tesouros de Augusto II, eleitor da Saxônia e rei da Polônia, são uma demonstração da extensão e opulência do poderio do monarca, cuja apresentação foi cuidadosamente elaborada como um espetáculo. Considerado um dos museus mais antigos do mundo, o Cofre Verde era uma câmara privada de tesouros da realeza até ser transformado por Augusto II, em 1729, em um espaço “público”<sup>10</sup> de exibição. O novo Cofre foi projetado pelo próprio monarca, de modo a cada cômodo apresentar uma unidade estética e material própria, e da visita ser planejada em um sequenciamento teatral.

Entre os itens do Cofre, não há separação clara entre natureza e cultura, ciência e arte, artes decorativas e belas artes. Os objetos não são divididos em períodos históricos, marcas estilísticas ou delimitações geográficas, mas reunidos de acordo com seu material e apresentados como conjuntos, de acordo com as cores das paredes, com os adornos das molduras dos espelhos e estantes expositoras. O maravilhoso caminha lado a lado ao curioso, bizarro ou exótico, de modo que encontramos ali itens como uma pequena escultura de gêmeos siameses feita em madre pérola, côcos de Seicheles ou ovos de avestruz. Em alguns casos, o exotismo provém do próprio material, como nos objetos em âmbar ou marfim, em outros, materiais considerados nobres como prata, ouro ou porcelana reproduzem formas de animais exóticos em molheiras ou conjuntos de chá.

Considerando que essa abertura do Cofre acontece no século XVIII, algumas décadas antes da publicação da enciclopédia de Denis Diderot e da abertura do Museu do Louvre, é interessante observar como não há uma preocupação muito grande com a catalogação ou classificação desses objetos. A opulência monárquica e exuberante do Cofre Verde - assim como de boa parte da arquitetura de Dresden no período - se identifica ainda com o período Barroco, mesmo que um Barroco tardio: observamos tanto um impulso de dominação, com objetos trazidos de lugares ditos exóticos, quanto de ostentação, com a presença abundante de metais preciosos.

Assim como o surgimento dos gabinetes de curiosidades é concomitante às “descobertas” de itens ditos exóticos vindos do Novo Mundo, as caixas de Joseph Cornell também costumam se referir a elementos e figuras distantes tanto no espaço quanto no tempo. Há certas semelhanças em sua obra - que, talvez, mais do que antiquada, seja anacrônica - com esse agrupamento estranho de objetos dos gabinetes de curiosidades, assim como com o intuito da pintura renascentista de tornar o mundo portátil. Entretanto, diferente da ambição totalizante e proto-imperialista de colecionadores como Augusto II, suas caixas são trabalhadas em uma escala reduzida, tanto literal quanto metaforicamente:

---

<sup>10</sup> Evidentemente que esse público era muito restrito, mas a atitude ainda era inovadora para os padrões da época.

há algo de íntimo, secreto e mesmo infantil nas montagens e dispositivos expostos, uma nostalgia lúdica que se refere a viagens nunca feitas, a ídolos nunca conhecidos, associações improváveis ou impossíveis. E diferente do ímpeto ilusionista e linear das imagens renascentistas, os elementos dessas caixas vão ser menos narrativos do que evocativos, estabelecendo relações por meio de associações inusitadas, em uma estrutura que dialoga muito mais com a colagem moderna.

Escrevendo sobre Walter Benjamin que, além de teorizar sobre o assunto, foi um notável colecionador e apreciador de coisas pequenas, a escritora argentina Maria Negroni comenta o seguinte:

Talvez o traço mais nítido de toda coleção seja este: nela, o que se busca é um confinamento, uma proteção, um lugar de devaneio: um desses lugares que - como o museu, a biblioteca, o gabinete e o poema - permitem abrigar descobertas, raridades, peças únicas, isto é, supostos vestígios de uma experiência autêntica. Eis aqui um palco propício à acumulação e à privacidade, simultaneamente viciado no infinitamente ínfimo e no infinitamente inapreensível, com o qual o eu quantifica seu desejo, ordena-o, manipula e carrega de sentido.<sup>11</sup>

De acordo com Negroni, Benjamin atenta-se menos pelo gesto organizador e catalogador da coleção, e mais por seu ímpeto acumulativo, seu impulso de guardar aquilo que é, ao mesmo tempo, “infinitamente ínfimo” e “infinitamente inapreensível”. A coleção em questão, aqui, é de caráter orgânico, e seu propósito é menos utilitário do que instintivo, seu interesse residindo mais no potencial evocativo e mesmo enigmático dos objetos colecionados do que em proporcionar seu esclarecimento e ordem. Ao ínfimo e inapreensível, poderia se acrescentar o “fragmentário”, condição necessária tanto à coleção como um todo, que almeja este “lugar de devaneio” mencionado por Negroni, quanto ao objeto colecionado em particular.

Em uma das primeiras caixas de Cornell, apresentada em 1936 na exposição *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, intitulada *Cabinet of Natural History* (1934-40), a associação ao gabinete de curiosidades é evidente desde o título. O trabalho consiste em uma caixa de madeira contendo diversos vidrinhos com conteúdos e etiquetas variadas. Um dos vidrinhos contém algodão e algumas bolinhas coloridas, e está etiquetado como “granizo arco-íris” (no original, *arc-en-ciel grêle*). Outro vidrinho, que contém um pouco de tinta preta, diz “fotografia da sombra” (no original, *photographie de l'ombre*).

Como nos gabinetes de curiosidade, esses objetos - ou fragmentos de objetos - nos transportam para outras instâncias; seu material - ou ao menos aquele indicado na legenda - e aquilo que ele evoca é de maior importância, nesse sentido, esses vidrinhos estão mais próximos dos objetos em âmbar ou ovos

---

<sup>11</sup> NEGRONI, María. *A arte do erro*. Trad. Ayélen Medail e Diogo Cardoso. São Paulo: 100 cabeças, 2022. p.24.

de avestruz do Cofre Verde do que quadros em um museu do séc.XIX ou XX. Mas enquanto os gabinetes de curiosidades mostravam “descobertas, raridades, peças únicas,” os de Cornell mostram objetos banais do cotidiano, ressignificados pelos sentidos lúdicos, e mesmo poéticos, de suas legendas nas etiquetas. Esses não são exatamente “vestígios de uma experiência autêntica”, como dizia Maria Negroni sobre a coleção, mas atuam como se fossem. O teor de curiosidade e maravilhamento persiste na evocação; na distância que estabelecem entre realidade e sonho, ou brincadeira.

Em outra caixa, *L’Égypte de Mlle. Cleo de Merode*. (1940), imaginários mais definidos são evocados a partir desta relação entre palavra e objeto. Trata-se também de uma caixa de madeira, neste caso, contendo doze vidrinhos com diferentes materiais dentro. Na parte interna de sua tampa aberta, lemos (em francês) as palavras que dão título à obra: “O Egito de Mlle. Cléo de Merode – curso elementar de história natural”.

Já em um primeiro momento, temos estas três instâncias evocadas pelo título: Egito, Cléo de Merode e história natural. Um lugar, uma figura e uma disciplina, que a princípio não teriam nada a ver um com o outro. Cléo de Merode (1875-1966), uma dançarina francesa da Belle Époque, considerada uma das primeiras celebridades modernas, nunca foi ao Egito. No entanto, algumas das apresentações mais famosas da dançarina foram justamente aquelas que ela fez para a Exposição Universal de Paris, em 1900, com danças de Java e do Camboja. Poderíamos supor, então, que a associação ao Egito se dê por essa linha orientalista. Outra interpretação possível é ainda mais direta: a semelhança do nome de Cléo, e em certo sentido também da própria figura da dançarina, um *sex symbol* de sua época, com Cleópatra.

E quanto ao “curso elementar de história natural”? A associação mais evidente aqui parece ser a do próprio objeto, a caixa com vidrinhos contendo diferentes materiais - areia, moedas, bolinhas e vidro são alguns deles -, que poderia ser uma caixa de amostras coletadas por um historiador natural. Nós temos aqui então, referências históricas, geográficas, culturais, científicas, mas tudo isso encorpado em um pequeno objeto de culto pessoal, uma espécie de brinquedo, composto por associações imaginárias e materiais baratos como lantejoulas e contas de pérola de imitação. Um dos vidrinhos contém um pequeno busto de uma mulher em papel, parcialmente encoberto por areia e etiquetado como “Cléo de Merode” e “esfinge”. Este vidrinho específico parece nos apontar para o fato de que a caixa tem, além de seu sentido lúdico, um sentido hermético; assim como a esfinge, ela propõe uma espécie de enigma a ser decifrado.

Em outra caixa, parte de sua série *Soap Bubbles Sets*, duas instâncias a princípio distintas são aproximadas: o lúdico e o científico. A obra em questão, considerada sua primeira caixa<sup>12</sup>, concluída em 1936, é apresentada de forma vertical, com seu conteúdo exposto através de um vidro, e é composta por uma gravura da lua e diferentes objetos esféricos que remete tanto às bolhas de sabão do título quanto a corpos celestes. Outra imagem em menor escala mostra uma torre inclinada com um planeta anelado flutuando próximo. A cena parece se referir ao experimento relacionado à gravidade feito por Galileu, quando jogou bolas do alto da torre de Pisa, assim como ao fato do astrônomo ter sido o primeiro a ter visto Saturno em um telescópio.

O cachimbo pode apontar tanto para seu uso mais corriqueiro, o de fumar, quanto a um cachimbo de soprar bolhas de sabão. Também uma bola dentro de uma taça de vidro pode ser fruto de um experimento científico tanto quanto de uma brincadeira. As associações parecem caminhar sempre nos dois sentidos: podemos olhar para os astros com um olhar lúdico, assim como podemos olhar para as bolhas de sabão como um fenômeno físico. Ainda que estejamos olhando para objetos inanimados, inertes por trás de uma vitrine, tudo na caixa indica movimento, seja esse o dos maiores astros ou menores esferas, o da gravidade que puxa para baixo ou o da bolha de sabão que flutua para cima.

Esta sugestão de movimento está presente em duas outras obras, onde o lúdico também é um tema central. A primeira faz parte da série *Medici Slot Machine* (1942-1952), onde retratos de crianças da família Médici, conhecida por seu mecenato no período Renascentista, ou simplesmente retratos renascentistas de crianças, são colocados em dispositivos que se assemelham a caça-níqueis. O trabalho em questão, concluído em 1943, contém uma reprodução de *Retrato de um Menino* (c.1500), feito por Pinturicchio, centralizada no fundo da caixa envidraçada. A figura é envolta por tiras com pequenas imagens da mesma pintura que se revezam com números. Em um pequeno nicho na parte inferior da obra, há bolas de gude e pequenos cubos de papel.

O segundo trabalho também é uma espécie de fliperama, onde no centro temos um retrato fotográfico da atriz hollywoodiana Lauren Bacall. A caixa envidraçada é dividida em vários nichos, alguns com tiras de imagens como na obra anterior, com fotografias de Lauren Bacall em diferentes momentos de sua vida, seu cachorro, e arranha-céus nova-iorquinos. Na parte inferior, também temos um pequeno nicho com um bolinha.

---

<sup>12</sup> A obra foi apresentada na exposição *Fantastic Art, Dada, Surrealism* junto com *Cabinet of Natural History* sob o título de *Elements of Natural Philosophy*. C.f. KWON, Marci. **Enchantments: Joseph Cornell and American Modernism**. Princeton: Princeton University Press, 2021. p.57.

Nas duas obras, o movimento é evocado pela própria estrutura do *pinball*; as caixas apresentam todo um trajeto que seria feito pelas bolinhas que se encontram na parte inferior. Considerando que o fliperama remete, também, a ideia de dinheiro, é interessante pensar nesses dois tipos de riqueza tão distantes temporal e geograficamente: aquela dos Médici na Itália Renascentista, e aquela da Hollywood clássica. Como Cléo de Merode ou mesmo Galileu, temos dois tipos distintos, de diferentes períodos e contextos, de celebridade ou nobreza. Temos também, nas duas, estruturas que remetem tanto à pintura quanto ao cinema. Os dois são, essencialmente, retratos fixos, com as imagens de suas respectivas figuras centralizadas nas caixas, mas apresentam também tiras de imagens miniaturizadas e repetidas dessas figuras, que remetem a tiras de filme. Por um lado, então, temos a inércia do retrato pintado, por outro, o movimento do cinema, e do jogo.

É a dialética entre sonho e realidade que difere as caixas de Cornell dos projetos grandiloquentes com os quais se aproximam, tanto o da pintura de cavalete quanto o do gabinete de curiosidades. Os pequenos mundos que cria não se passam pelo nosso, mas revelam seus materiais precários, sua escala reduzida, suas impossibilidades. Em seu texto “Livros infantis velhos e esquecidos”, Walter Benjamin fala sobre o potencial para “estabelecer uma relação nova e incoerente entre esses restos e materiais residuais” aproveitado pelas crianças, em um trecho que poderia muito bem se referir à obra de Joseph Cornell. Ou ainda, partindo da famosa citação da peça “A Tempestade”, de Shakespeare, poderíamos dizer que Cornell nos revela a matéria de que são feitos os sonhos.

### Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre o brinquedo, a criança e a educação**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CONLEY, Katherine. Collecting Ghostly Things: André Breton and Joseph Cornell. **Modernism/Modernity**, v. 24, n.2, pp.263-282, 2017. Disponível: <https://www.doi.org/10.1353/mod.2017.0021>. Acesso em 01/01/25.

ELSNER, John; CARDINAL, Roger (Eds.). **Cultures of Collecting**. Londres: Reaktion Books, 1997.

FOSTER, Hal. Antinomias da História da Arte. Em: **Design e crime: e Outras Diatribes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016. pp.97-115.

HOVING, Kirsten A. **Joseph Cornell and Astronomy: A Case for the Stars**. Princeton: Princeton University Press, 2009.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JACKSON, Sarah Kathryn. **Performing Joseph Cornell's chronotopes of assemblage**. Tese (Doutorado em Filosofia). Department of Communication Studies, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical Collage. Baton Rouge, 2014. Disponível em: [https://repository.lsu.edu/gradschool\\_dissertations/3574](https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/3574). Acesso em 20/11/24.

IVERSEN, Margaret. Readymade, Found Object, Photograph. **Art Journal**, vol. 63, no. 2, verão, pp. 44-57, 2004.

KWON, Marci. **Enchantments: Joseph Cornell and American Modernism**. Princeton: Princeton University Press, 2021.

MAURIÈS, Patrick. **Cabinets of Curiosities**. Londres: Thames & Hudson, 2002.

NEGRONI, María. **Pequeño mundo ilustrado**. Buenos Aires: Caja Negra, 2021.

NEGRONI, María. **A arte do erro**. Trad. Ayélen Medail e Diogo Cardoso. São Paulo: 100 cabeças, 2022.

SOLOMON, Deborah. Joseph Cornell: Pioneer of assemblage art. **Royal Academy of Arts**, 2015. Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/article/joseph-cornell-shadow-boxes-assemblage-art>. Acesso em 10/11/24.