

La colección como práctica artística

Una aproximación

a los procesos artísticos y
comportamientos coleccionísticos
desde la experiencia personal

Nerea de Diego Murillo

2016



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

La colección como práctica artística.

Una aproximación a los procesos artísticos y comportamientos
coleccionísticos desde la experiencia personal

Doctoranda

Nerea de Diego Murillo

Directores

Jabier Moreno Martínez

Maite Garbayo Maeztu

Investigación y Creación en Arte

Facultad de Bellas Artes

Euskal Herriko Unibertsitatea-Universidad del País Vasco

2016



Índice

Introducción 9

COMIENZO: LA COLECCIÓN 17

Capítulo I 21

Sobre coleccionar: nociones y significados 23

1. Sistema de valores 25

2. Acumulación 30

3. Serie 32

4. Búsqueda 36

5. Pasión 39

6. El otro lado 42

7. La reliquia, el suvenir, el *kitsch* 47

8. Coleccionador colectivo 55

CONTINUACIÓN: IMÁGENES Y OBJETOS 61

Capítulo II 65

Colección y práctica artística 67

1. Convergencias: archivo, atlas, lista, comisariado 71

a. Archivo como práctica artística 72

b. Atlas como práctica artística 75

c. Lista como práctica artística 78

d. Comisariado como práctica artística 81

2. Arte modesto 85

3. Aportaciones del acto de coleccionar a la práctica artística 90

a. Hiperabundancia de información 91

b. Montaje, experiencia y contexto 94

c. Coleccionar como sistema 96

d. Artista y colección: conexiones 105

PARÉNTESIS: IMPOSIBILIDAD DE MOSTRAR 113

Capítulo III	117
La colección como obra: FoodCultura	119
1. Un gran almacén	119
2. Coleccionador	122
3. Metodología	124
4. FoodCultura	126
a. La colección como proyecto artístico: casos concretos	131
CONCLUSIÓN: PUESTA EN ESCENA DE COLECCIÓN	143
Referencias bibliográficas	151
Agradecimientos	163
Anexo	
Entrevista a Miralda	165

Introducción

El **punto de partida** de esta investigación es una colección de imágenes y artefactos que comencé hace veinte años. Esta colección integra, por un lado, fotografías de lo que he denominado “altares populares marianos” y por otro, pequeños objetos tipo souvenir de la virgen María. Desde el año 1996, guiada por una voluntad de búsqueda en ocasiones obsesiva, recolecto estos objetos en rastros y mercadillos de segunda mano y fotografío los altares dedicados a María que voy encontrando en calles, carreteras, casas o comercios.

Se trata de una colección abierta, en proceso continuo, quizá sesgada, y que en ningún caso pretende inventariar todos los fenómenos de un lugar, un tiempo o una determinada tipología. Una creación totalmente subjetiva fundamentada exclusivamente en mis deseos y recorridos y en el azar que hace que determinados artefactos se pongan en mi camino.

Hay, por lo tanto, una motivación vital y emocional que es el motor de este trabajo y que me ha ayudado a reflexionar sobre mi propia práctica artística y a enriquecerla. Sin embargo, soy consciente de que intentar desentrañar, desde mi propia subjetividad, la multiplicidad de razones, connotaciones y aceptaciones que se agolpan tras la representación de la virgen María podría, muy probablemente, acabar con “la ceguera inicial” —que diría Mieke Bal¹—, que ésta me suscita. Consiguientemente, el objetivo no es ahondar en las razones y los porqués de la temática de la colección; no trato de analizar mi propia práctica desde la perspectiva de la crítica o la historia del arte; sino, más bien, de ahondar en los métodos y en el cómo con el fin de que me pueda servir para avanzar en el desarrollo de mi producción artística.

Las páginas del presente trabajo se centran en la parte metodológica que rodea a la colección como práctica artística, partiendo de mi propia colección y experiencia. Su desarrollo se relata de modo muy descriptivo y visual, intercalado con el resto de capítulos.

Objetivos y cuestiones

Coleccionar es un impulso, tal y como lo conocemos hoy en día, propio de la modernidad. En el arte del siglo XX y especialmente a partir de los años 60, la colección se aparece como una actitud;

¹ Para Bal en la colección hay un principio ciego, un no saber que es condición imprescindible para que ésta se pueda desarrollar con el entusiasmo que le caracteriza. Solo se puede dar cuenta de ese entusiasmo con distancia y retrospectivamente (1998).

numerosas prácticas artísticas tienen a la colección como método, como tema o como recurso. En la actualidad, la colección se constituye como detonante de ciertos procesos creativos y por ende como producción artística en sí misma.

El principal **objetivo** de esta investigación es preguntarnos sobre el valor de la colección en el arte, tratando de establecer unas estructuras comunes a la práctica coleccionadora en el arte contemporáneo. Por ello, las **cuestiones** iniciales parten todas ellas de ambos conceptos: colección y hacer artístico.

¿Qué conexiones se pueden establecer entre el acto de coleccionar y el hecho artístico? ¿Qué es lo que ofrece el impulso de coleccionar al artista? ¿Es posible establecer diferencias entre el artista que colecciona y otros coleccionistas? ¿Qué es lo que hace de la colección una estrategia recurrente en el arte contemporáneo? ¿Es el acto de coleccionar objetos una metodología de trabajo explícitamente diferenciada respecto de otras formas de hacer en el arte? ¿Qué es lo que aporta el acto de coleccionar a la práctica artística? ¿Por qué puede llegar a ser la colección un proceso interesante, atractivo y significativo para los artistas? ¿Y para mí, como artista? ¿Cómo afecta el devenir de la colección en el proceso artístico personal? ¿Es posible pautar o reflexionar sobre esta relación entre colección y obra plástica? ¿Cómo se opera con lo coleccionado durante el proceso de creación hasta la consecución de la obra final? Y por último, en relación a mi propio trabajo, ¿cómo integro mi colección con mis modos de hacer y con mi obra personal?

El **objeto de estudio** es la relación entre mi trabajo personal, la colección y el hecho de que ésta se manifieste de diversos modos. Para ejemplificarlo analizo el proyecto *FoodCultura* del artista Antoni Miralda. Se puede considerar el *FoodCultura* como un paradigma de la colección como práctica artística, ya que no se trata de un proyecto anecdótico dentro de su obra. Por el contrario, el acto de coleccionar supone para Miralda una actitud vital. El recoger objetos sucede antes que la obra; él es un coleccionador que se fascina con los objetos y que ha encauzado este hecho hacia sus procesos más profesionales. Miralda no deja de coleccionar y el *FoodCultura*, que se alimenta con los ítems coleccionados, es un proyecto complejo: un archivo y una colección; pero sobre todo un proceso que muta, se adapta y se colectiviza desde los modos de hacer de Miralda.

De este modo, se tratará de aplicar las cuestiones planteadas en el inicio de esta tesis a sus procesos para, de un modo implícito, poder extrapolar sus modos de producción a otros procesos artísticos vinculados al acto de coleccionar y especialmente para ponerlos en relación con mi trabajo plástico y visual desarrollado desde la práctica. Por ello, mi propia obra atraviesa todo el corpus de la tesis, relacionándose con todos sus apartados; pero adquiere especial relevancia en relación al trabajo de Miralda.

Metodología

No resulta fácil establecer metodologías concisas en la labor artística, especialmente porque existen tantas como sujetos. Partiendo de esta premisa, he tratado de encontrar un equilibrio entre el análisis de ciertas nociones teóricas en torno a la colección, el estudio de prácticas artísticas que se relacionan con el coleccionar y la autoobservación de mi propia práctica.

Se ha partido de una disección de lo que significa coleccionar, enumerando unos conceptos que subyacen en la colección pero que sobre todo generan una estructura de pensamiento particular. Son parámetros subjetivos y se han elegido de modo que se pudieran relacionar con la colección como práctica artística y con mi obra más personal.

Aunque existen cantidad de referencias sobre el coleccionismo y sus hábitos, sobre todo en lengua inglesa, no abundan las publicaciones que los relacionan con la práctica artística. La mayoría de ellos aborda el tema desde el análisis de colecciones de arte, bien de museos o coleccionistas concretos. No siendo éste el tema que nos ocupa los textos consultados se reducen considerablemente.

Walter Benjamin es un autor al que cito a lo largo de toda la investigación en relación a sus múltiples reflexiones en torno a la colección desarrolladas en varios de sus escritos, especialmente en el breve texto "Desembalando mi biblioteca" (1931) y en el capítulo "El coleccionista" del *Libro de los pasajes*, publicación póstuma de 1982. También han sido útiles en este sentido las interpretaciones actuales de su pensamiento en relación al coleccionismo realizadas por Silvana Rabinovich, María Esperanza Belforte y María Cristina Ares, recogidas en un artículo y en dos actas de un congreso celebrado en 2010 sobre este autor en Buenos Aires.

Una de las fuentes más antiguas es *Children's collecting activity related to social factors*, de Walter Durost, que data de 1932 y es una de las primeras disertaciones sobre la psicología del coleccionismo. *El sistema de los objetos* de Jean Baudrillard (1969) es otra referencia relevante en la materia, que analiza, desde la filosofía, las relaciones de los objetos con las personas y dedica una parte del texto a la colección. Otra autora a la que he recurrido con frecuencia es la poeta y crítica literaria Susan Stewart, quién en *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (1984) reflexiona sobre las diferencias y conexiones entre la colección y el souvenir a través de las narrativas que éstos generan. La museóloga Susan Pearce ha publicado varios libros sobre el coleccionismo y los museos, de los cuales ha resultado útil un tratado que analiza los hábitos coleccionísticos de la sociedad británica en la actualidad (1998); sobre todo para contrastar datos más teóricos, y en ocasiones elucubradores, con una práctica real.

Las aportaciones de Jacques Derrida en torno al archivo relatadas en la conferencia de 1995 *Mal De Archivo: Una Impresión Freudiana* resultaron muy clarificadoras en una primera fase de planteamiento general de esta tesis, ya que ayudaron a comenzar a establecer su estructura. *El Coleccionista Apasionado. Una Historia Íntima* publicado por el historiador alemán Philipp Blom en 2003 pero traducido al castellano diez años después es principalmente un compendio de anécdotas y personajes coleccionadores a lo largo de la historia pero también ofrece puntos de vista y reflexiones

interesantes que han resultado útiles. También el psicoanalista argentino Gerard Wajcman publicó en 2011 una breve pero intensa recopilación de pensamientos y anotaciones sobre la colección. Los ensayos consultados sobre la colección se completan principalmente con artículos del antropólogo e historiador James Clifford, el también antropólogo William Pietz, el historiador Krzysztof Pomian, el filósofo, antropólogo y sociólogo Bruno Latour y la historiadora de arte Ondina Rodríguez Briceño. Asimismo se han consultado aportaciones de Susan Sontag, especialmente su novela *El amante del volcán* (1992). También han resultado especialmente clarificadores, por abordar el tema desde una visión más actualizada y crítica desde una perspectiva de género, sendos artículos de la crítica literaria Naomi Schor y de la teórica cultural Mieke Bal.

Conforme el interés se focaliza en la confluencia de la colección con la práctica artística la literatura se reduce drásticamente, por ello se han procurado consultar todas las aportaciones, especialmente en lengua castellana, por pequeñas que estén fueran.

Sin duda los escritos de Georges Didi-Huberman en torno al atlas de Aby Warburg han sido de gran utilidad, pero también un pequeño ensayo en torno al exvoto recientemente traducido al castellano. Del mismo modo, son largamente citados *El Reino Artificial. Sobre La Experiencia Kitsch* (2005) y otros textos, en relación al desarrollo histórico de las cámaras de maravillas y al souvenir de la investigadora e historiadora cultural Celeste Olalquiaga. *Tener lo que falta* e *Historia de las cosas sin historia* de la investigadora y crítica Estrella de Diego, *El coleccionismo considerado como una de las bellas artes* del historiador del arte José María Parreño, *Coleccionismo y genealogía de la intimidad* del doctor en filosofía Adolfo Vásquez Rocca son cuatro breves investigaciones que han ayudado, sobre todo, en el planteamiento de conceptos. Resulta imprescindible citar el catálogo de la exposición de 1998 *Deep Storage* que cuenta con un gran número de textos, clasificados y ordenados por temas y/o nociones relacionadas todas ellas con coleccionar, almacenar y archivar en el arte; entre los autores referenciados se encuentran Benjamin Buchloh, Susan Buck-Morss, Stefan Iglhaut, Ingrid Schaffner, Berohart Schwenk, Susan Stewart y Mathias Winzen.

Desde un punto de vista más referencial, Anna María Guasch posee una vasta trayectoria investigando las prácticas de arte y archivo y en el año 2011 publicó un completo compendio de artistas y teóricos que han abordado el tema. Asimismo Ivette Sánchez hace lo propio con el coleccionismo y la literatura, compilando, además, algunas aproximaciones al coleccionismo desde la psicología.

Salvo las que investigan ciertas colecciones de arte desde una perspectiva historicista, no he hallado ninguna tesis doctoral que aborde el tema. De todos modos hay tres tesis académicas que he encontrado y consultado: un Trabajo Fin de Grado de la Universidad de Sudáfrica de Ann Lee Thomas titulado *The Artist's Role as Collector of Memory and Self* del año 2009; un Trabajo Fin de Máster de la Universidad de Nueva York de Antonia Lant, *The Archive, the Collection, the Museum* del 2005 y otro de la Universidad Politécnica de Valencia de Clara Iris Ramos, *Listar el arte. El vértigo de las enumeraciones lingüísticas en la producción artística contemporánea* del año 2012.

Con el fin de profundizar en el concepto de arte modesto, acuñado por el artista Hervé Di Rosa, y la relación que éste guarda con las colecciones realicé una estancia para consultar los fondos bibliográficos del Museo Internacional de Arte Modesto (MIAM) en Seté, Francia. Los cuadernos que durante varios años publicó *la Association d'Art Modeste* recogen aportaciones que resultan de especial interés al estar escritas desde la experiencia más práctica. El único documento en castellano sobre el MIAM y el arte modesto es un artículo del comisario e historiador Iñaki Herranz, de 2009.

Conforme la investigación avanzaba he ido referenciando proyectos de artistas que ejemplifican aquellos conceptos que se tratan en la misma, especialmente todos aquellos relacionados con los procesos de producción. Para ello he procurado dar la mayor importancia posible a los testimonios de los propios autores, para lo que me he servido, en ocasiones, de citas de terceros y en otras, las menos, de comunicaciones personales. He utilizado estas entrevistas para tratar de estipular como afecta el acto de coleccionar a los procesos artísticos.

En cuanto a los procesos del *FoodCultura*, estos se abordan principalmente a partir de una entrevista al artista, a partir de cuyos testimonios se va generando un relato sobre qué es el *FoodCultura* y su relación con la colección. Para ello han sido de gran ayuda algunos textos clave sobre su obra, como los recogidos en el catálogo de la exposición *De gustibus non disputandum*, realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2010 del que extraigo aportaciones de Manuel Borja-Villel, Cecilia Novero, Celeste Olalquiaga y Néstor García Canclini principalmente. Además he utilizado otras contribuciones de José María Martí Pons y de Antoni Mercader. De la mayoría de ellos extraigo testimonios, ya que Miralda es una persona elocuente y es sin duda quien mejor puede ayudar a desentrañar qué es y qué supone el *FoodCultura* respecto a las prácticas coleccionadoras. También he obtenido información muy valiosa de algunos documentos inéditos, como el *manifiesto FoodCultura* creado por Valentín Roma o un dossier interno sobre los fundamentos actuales del *FoodCultura*.

Las imágenes que jalonan el texto han sido seleccionadas, en la mayoría de los casos, con la intención de que funcionen de modo autónomo, como un texto más, aportando información desde otros puntos de vista y no reiterando lo ya dicho. También hay una parte de imágenes que sirven para ilustrar mi propio proceso de trabajo con la colección. Además la tesis se complementa con un segundo volumen que recoge todos los ítems de la colección hasta el momento de su publicación.

En cuanto a la bibliografía, se referencian exclusivamente aquellas fuentes que se citan a lo largo del texto, aunque ha habido, como es natural, muchas más obras consultadas. Asimismo, para facilitar la lectura, he optado por no señalar la página en las citas de artículos, capítulos de libro y textos breves y hacerlo únicamente en los libros enteros.

Estructura

Considero importante señalar que la noción de coleccionismo que recojo a lo largo de toda la investigación se enmarca, sobre todo, en el coleccionismo de objetos sin valor. Me interesa la colección unida a lo barato, al producto de masas; un modo de enfrentarla más trivial y menos ambicioso que aquella que se presenta como fenómeno de acumulación patrimonial, unida al poder adquisitivo, a la conquista y a la posesión.

En el primer capítulo se da cuenta de los significados de coleccionar, a través del análisis de distintos autores. Sin embargo no son los autores lo que se analizan sino una serie de conceptos que estimo forman parte de la construcción de una noción de colección en base a los parámetros que a mí me interesan.

Por lo tanto, aunque el marco teórico que compone el primer capítulo tiene una base teórica relativa a la propia retórica del coleccionismo de un modo general, no es un tratado sobre coleccionismo, ya que los apartados que he abordado en el mismo son aquellos que he considerado se relacionan estrechamente con la noción de colección como práctica artística.

En **el segundo capítulo** se trata, de un modo explícito, la práctica artística en su relación con la colección. El capítulo entero es principalmente referencial, ya que trata de construir una base conceptual ejemplificándola con proyectos artísticos que considero referentes respecto al tema. Al mismo tiempo trato de establecer cuáles son las aportaciones de la colección a la práctica artística y de generar una clasificación sobre cómo se produce el encuentro entre ambas.

Cabe mencionar que la investigación no pretende abarcar todas las posibilidades de ser de la colección en el arte, no se trata, en ningún caso, de enumerar todos los artistas que se acercan a la colección de un modo u otro, sino, más bien, de aportar referencias plásticas y visuales, así como testimonios sobre los propios procesos que den cuenta de aquello que aporta el acto de coleccionar a la práctica artística.

Me interesa *el artista como coleccionista* y no el coleccionista de obras de arte. Esto es, no el estado de post producción de la obra, como dispositivo de valor e intercambio en el mercado, sino la colección en el propio proceso creativo, como elemento, materia prima, de la producción o preproducción. No son objeto de interés, por tanto, para esta investigación, ni la relevancia de las colecciones en el ámbito económico, ni su valor patrimonial, histórico o cultural.

La colección y los modos de hacer en torno a ésta de Miralda se recogen en **el tercer capítulo**, en el que trato de profundizar en quién es el artista como coleccionador, cuáles son las metodologías que persigue a través del *FoodCultura* y sobre todo qué es el proyecto *FoodCultura*.

El proyecto de Miralda tiene, además, una conexión con mi labor más personal y el análisis de su práctica supone una oportunidad de ordenar la mía propia. El Capítulo del *FoodCultura* sirve, en cierto modo, de puente entre la teoría de los dos capítulos anteriores y mi propia praxis, el análisis de la figura de un artista como Miralda y las aportaciones que ha realizado desde la práctica del

coleccionismo a los procesos artísticos me sirven para cerrar y concluir las cuestiones iniciales de este trabajo y dar paso así a las conclusiones concernientes a mi obra más plástica.

Narración

Los tres capítulos centrales están intercalados con el relato de mi propia colección. La inclusión de una parte de producción personal desde la práctica artística contribuye a ampliar el campo de conocimiento desde una perspectiva subjetiva que, precisamente por eso, la hace única en su modo de relacionarse con el tema.

Para Mieke Bal (1994) la colección, como la narrativa, encierra en sí misma una paradoja, ya que se trata en ambos casos de objetos subjetivados: “coleccionar como un proceso consistente en la confrontación entre objetos y agencia subjetiva informada por una actitud”. Por tanto, la actitud del sujeto resulta imprescindible para generar la narrativa, que está, casi siempre, relacionada con la cronología. La pregunta entonces sería ¿dónde comienza la colección?²

Bal continúa diciendo que el primer objeto no es colección, ya que es necesaria la narrativa manipulada en perspectiva para crear el principio. Esto es, solo desde la distancia que nos ofrece el devenir del tiempo podemos tomar consciencia para construir la narrativa de la colección. La narración personal que se entrelaza en este trabajo, y que funciona como una segunda capa de lectura, es por tanto una trama creada de modo retrospectivo. El evento inicial, que fue en su momento arbitrario y contingente, se ha manipulado en la narrativa de la secuencia de eventos para pasar de ser el registro accidental del primer altar al comienzo de la colección. Ese primer registro, por lo tanto “es un significado, no un acto” (Bal 1998), ya que la colección se hace colección cuando una serie de objetos, antes sueltos, se convierten en una secuencia significativa.

Para que esta toma de conciencia “de que la colección se ha convertido en algo notorio” ocurra, es necesario que haya una distancia suficiente. Incluso, continúa Bal, es precondition que exista una ceguera inicial, o al menos un no saber qué hacemos o hacia dónde vamos. La construcción de la narración de mi colección se ha desarrollado de manera paralela al transcurso teórico de esta tesis. Ambas se han retroalimentado y lo continúan haciendo hasta el último momento. Dice Mieke Bal (1998) que la motivación es el motor de la narrativa de la colección, y la consecución de este trabajo ha contribuido en ese sentido, motivando la parte más práctica a la investigación teórica y viceversa.

2 Interrogante que de modo similar también se cuestiona Derrida (ver p. 58)

COMIENZO: LA COLECCIÓN

“Comienza a saber lo que no sabía entonces, a saber, su pulsión”

Jacques Derrida (1995:104)



El inicio de una colección suele ser pasional, espontáneo y, a menudo, accidental; “pre-saber borroso y subjetivo” diría Derrida (1995:37).

Según recuerdo todo empieza en un lugar, en el lugar de esta imagen. La fotografía fue tomada en una calle del centro de Bolonia, Italia, con una cámara automática cargada con un rollo de diapositivas en el invierno de 1996. Por entonces yo vivía en

esa ciudad y paseaba con cierta regularidad por los porches que jalonan la mayoría de las calles boloñesas. El motivo que aparece en esta imagen se encontraba en un rincón, en un porche, en una calle poco transitada. Saqué la fotografía de noche.

Desde el principio hay una intención consciente de capturar ese lugar, de registrarlo para guardarlo, para hacerlo desplegable y accesible a posteriori. Sin embargo, el primer objeto no es colección, advierte Mieke Bal, ya que es necesaria una perspectiva para manipular la narrativa y crear el inicio. El primer evento, la captura de esta fotografía, es arbitrario en relación a la trama. "Solo retrospectivamente, a través de una manipulación narrativa de la secuencia de eventos puede la accidental adquisición del primer objeto convertirse en el principio de la colección" (Bal 1994).

Tomé la fotografía porque había algo en la disposición de esos elementos que me atraía especialmente —el principio es un significado, no un acto (Bal 1994)—. Entonces probablemente no intenté verbalizarlo; pero sí abrió una brecha, un intersticio por el que se coló la potencia de lo que al poco se convirtió en colección y ahora deviene investigación.



Hay una imagen pintada, quizás una pintura al fresco; se conserva en muy mal estado y apenas se puede atisbar qué es lo que representa. En una mirada más aguda se observa lo que parecen cabezas de personas con un halo de santidad. Se trata de una representación de la Virgen María con el niño Jesús en brazos. Hay otra figura que no identifico¹. La pintura está encuadrada por un marco azul, también muy envejecido, y tiene en la parte superior, presumiblemente para iluminar

¹ Dado que su identificación no resulta trascendente para la presente investigación.

la escena, un farolillo que permanece apagado a pesar de que la fotografía fue tomada de noche. En la parte inferior hay una pequeña repisa cubierta por un tapete blanco ribeteado con un encaje sobre la que reposan tres pequeños adornos florales de procedencia diversa: una planta natural bastante marchita en maceta de plástico, un jarroncito de porcelana con unas florecillas en un papel metalizado de colores y una cestita con flores. Más abajo una firma de grafiti garabateada con spray sobre la pared.



osmos

I

Sobre coleccionar: nociones y significados

El presente capítulo comienza con un breve repaso sobre los **valores** y significados que el coleccionismo ha tenido a lo largo de la historia y sus relaciones con el mercado y la industrialización. A continuación, abordo una serie de nociones que intervienen en la colección y la hacen significativa: la **acumulación**, la **serie**, la **búsqueda** y la **pasión**. En el apartado titulado “**El otro lado**” analizo la relación de la colección con el subconsciente y algunas aportaciones desde la psicología y el psicoanálisis. Se puede considerar que estas nociones son comunes a toda colección, de un modo u otro.

También planteo un acercamiento a otros conceptos que se relacionan con la colección desde una perspectiva mucho más subjetiva. Esto es, que no están presentes en todos los casos, pero sí en los que a mí más me interesan y especialmente en el *FoodCultura* de Antoni Miralda y mi propia colección. Se trata, por un lado, de cómo afectan **la reliquia**, **el souvenir** y **el kitsch** al objeto coleccionado; y por otro, de lo que denomino **colección colectiva**, un término que en un principio puede parecer contradictorio, pero que para los intereses de este trabajo tiene especial relevancia, ya que relaciona el valor del objeto como conformador de identidad con los objetos votivos y las acumulaciones que se generan de forma anónima, espontánea y colectiva.

I Sobre coleccionar: nociones y significados

“Una gran concha espiralada de un molusco fósil de la era secundaria, un polipero ovillado de la misma época, bloques de piritita de hierro de forma caprichosa”.

André Leroi-Gourhan¹

“Todos estos lugares están erizados de ramificaciones sobre el mundo, y cada página tira de tantas conexiones y tarjetas como la parte trasera de un ordenador”.

Bruno Latour (1999)

Coleccionar es un fenómeno, un modo de circulación del conocimiento que permite el despliegue, que lo hace conmensurable. Como argumenta el historiador Krzysztof Pomian (1993), la colección es el producto de un comportamiento *sui generis*, una institución coextensiva al ser humano en el tiempo y en el espacio. Un sistema de objetos colocados juntos que pone en relación, amplifica y reduce. Es materia que se convierte en signo. Es pulsión.

Cuando las sociedades inician el abandono del nomadismo y se producen los primeros asentamientos comienza la acumulación de alimentos pero también el “atesoramiento” de otros bienes. Es el origen de las “sociedades de la acumulación”: los objetos cobran ya un valor más allá de su funcionalidad práctica.

Probablemente en ese mismo periodo surgen los ajuares funerarios, donde el cuerpo es enterrado junto a sus bienes materiales para poder hacer uso de ellos en la otra vida. Esta suerte de ofrendas al muerto, de las cuales encontramos rastros hoy en día, podrían erigirse como las primeras colecciones conocidas, ya que se trata de objetos acumulados con un alto valor subjetivo².

¹ Descripción de objetos hallados en una gruta, presumiblemente pertenecientes al Neanderthal, hace 50.000 años. En *Préhistoire de l'art Occidental*, Paris, Mazenod, 1965, p. 35 citado por Gerard Wajcman (2011:29)

² “Schlosser sitúa en los ajuares funerarios el antecedente primitivo de las colecciones”, Julius von Schlosser (1923) *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Madrid, Akal, 1988, pp. 7–12. citado por Alfredo Aracil (2011). Sin embargo, tal como se relata en la nota al pie anterior, parece ser que hay indicios de agrupaciones de objetos con un carácter estético anteriores.



Orson WELLS. *Citizen Kane*. 1941

Susan Stewart (1998) argumenta que la concepción de la colección como algo subjetivo está relacionada con el antropocentrismo y el nacimiento de la perspectiva en el Renacimiento. Dios deja de ser el centro y el espacio se organiza en torno a un único espectador, o a un único punto de vista: el del coleccionista.

No obstante, la colección, como la entendemos hoy, proviene del siglo XIX, cuando comienza a usarse el término en su acepción actual, y está ligada a la proliferación de objetos fabricados en serie. La reproductibilidad técnica posibilitó una democratización del consumo, los objetos se abarataron y por consiguiente el acceso a los mismos se hizo mucho más fácil. De igual modo, la producción en masa permitió un cambio sistémico en la vinculación de los objetos con las personas y el valor de los objetos se relativizó. En el siglo XX cualquiera puede tener una colección.

Orson Wells retrata en *Ciudadano Kane* al coleccionista arquetípico: Charles Foster Kane es un acaudalado empresario que se refugia en sus posesiones de manera obsesiva. El personaje está basado en William Randolph Hearst, un empresario de la prensa estadounidense sin escrúpulos, ávido y ambicioso coleccionista de arte y antigüedades. Al igual que esta imagen del Kane coleccionista, la mayoría de definiciones de colección de diferentes autores³ obedecen a ejemplos de coleccionistas adinerados, a una idea clásica del coleccionista burgués o aristócrata y, además, hombre.

Pero todas ellas enfatizan la subjetividad del concepto: hay colección cuando el coleccionista cree que la hay. A pesar de lo cual, estudios sociológicos realizados muestran que el hecho de admitir que se colecciona no hace al sujeto verse a sí mismo como coleccionista (Susan Pearce 1998:4). En general existen reticencias entre casi todo el mundo que colecciona a considerarse coleccionista. En mi opinión, esto se debe a que el término está ligado, en el imaginario visual, al poder, al valor económico y/o a la obsesión compulsiva; en definitiva, se acerca a una definición estereotipada de la persona que colecciona. Por ello puede resultar más clarificador—sobre todo al tratar colecciones modestas, como la mayoría de las que se van a tratar en esta investigación— utilizar el término ‘coleccionador’⁴. Ambos términos, coleccionador y coleccionista, referencian a una persona que colecciona, sin embargo, Kane aparece como coleccionista mientras que aquella persona que recoge objetos banales, cotidianos y sin valor económico y los colecciona es coleccionadora.

3 Nicholai Aristides 1988, Walter Durost 1932, Joseph Alsop 1982, Russell Belk 1990 citados por Susan Pearce (1998).

4 Agradezco a Susana Jodrá, artista y profesora del Departamento de Dibujo de la EHU-UPV, que fue quién me apuntó el término, posibilitando una posterior reflexión sobre este tema.

1. Sistema de valores

“Las colecciones son materializaciones de valores”.

Krzysztof Pomian (1993)

“Juego de desplazamientos, de sustituciones, en esa sobrevaloración y ese trasvase de significados”.

Estrella de Diego (1999)

Hay desplegado todo un sistema de valores alrededor de la colección, que se ha ido generando, como historia concentrada en los objetos, a través de los usos que de ésta se han hecho. Como parte de la estructura social, es portadora de significados en una dimensión geográfica, social y económica.

Según relatan M^a Dolores Jiménez Blanco y Cindy Mack en *Buscadores de belleza* (2008), en el inicio de los ajueres funerarios y en épocas posteriores, principalmente hasta el renacimiento, la mayoría de conjuntos de objetos, y los intereses recogidos en éstos, van a vincularse con lo sagrado y van a encontrarse ajenos al concepto de posesión personal.

En la Edad Media las colecciones eran demostrativas del poder de la realeza. Las reliquias —que ya se coleccionaban desde la Antigüedad Clásica— llegaron a ser objeto de todo un intrincado sistema de cultos.

En el Renacimiento, con la aparición de las cámaras de maravillas, se mostraban objetos raros y/o divinos. Las estancias eran microcosmos repletos de elementos en un efecto que intensificaba el volumen y el tacto de los mismos, había una vinculación muy fuerte con la teología enfatizada por el modo revuelto de presentarlas. Con el surgir del Humanismo, en Occidente este valor sacralizante se mitiga y se produce un desplazamiento hacia terrenos más seculares. Los objetos comenzarán a valorarse por su valor estético. No obstante hay un cúmulo de valores políticos, económicos, espirituales y estéticos que convergen. Como dice el etnógrafo William Pietz en sus investigaciones sobre el fetiche (1985), el objeto material posee la capacidad “para encarnar —simultánea y secuencialmente— valores religiosos, comerciales, estéticos y sexuales”.



Ole WORM. *Museum Wormianum*, ca 1655



Großer-Kunstschränk Ausburgo, 1590

Los gabinetes de curiosidades, en los siglos XVII y XVIII van a centrarse en el estudio, las colecciones se sistematizan, se clasifican y se utilizan para la ciencia. Surgen entonces las colecciones naturalistas que pasan a valorarse como fuentes de información. Pero, sobre todo, los gabinetes constituyen un cambio sustancial en la importancia de los dispositivos, ya que incorporan muebles preciosistas, adornados, de roble, lacados, con cajones y estantes. Según Celeste Olalquiaga, estos artefactos otorgan una distancia en aras de diferenciar la razón, produciéndose un desplazamiento del tacto hacia la visión. Los objetos no se pueden alcanzar, si no es a través de la mirada, el cristal media y “sacrifica la inmediatez de la exhibición por la complejidad de las capas de la investigación” (Olalquiaga 2005). También Ann Lee Thomas (2009:51)⁵ argumenta en esta dirección que el vidrio de la vitrina, al negar el tacto, distancia pero anima al mismo tiempo, convierte al espectador en *voyeur* y crea ansiedad. Genera deseo al idealizar el producto y transforma los objetos familiares y alcanzables en lejanos e inalcanzables. Dota al objeto de vida y de muerte, no en vano las reliquias y objetos de culto se amparan tras el cristal. Éste, además, ejerce una relación mística con la naturaleza de los objetos, de veneración, que es la materialización del aura, antaño adscrita a lo sagrado. El placer de la maravilla del ojo sustituye a la proximidad y el tacto (Olalquiaga 2005).

La progresiva aceleración de cambios sociales, económicos y políticos que se produce a partir de la segunda mitad del siglo XIX conlleva una ansiedad colectiva por preservar aquello que desaparece. Coleccionar y acumular se convertirán, entonces, en modos de retener el mundo, que parece desvanecerse más rápido que la memoria.

En el siglo XX, se comienza, desde los propios estamentos del arte, a aceptar como “Arte” las manifestaciones artísticas de otras culturas. De este modo la colección adquiere un carácter autosuficiente, basado sobre todo en el componente estético y pasando por alto el propio proceso de construcción y los factores económicos, históricos y políticos que la constituyen. Pero estos factores resultan una parte fundamental para tratar de entender la magnitud del fenómeno. El antropólogo e historiador James Clifford (1993) define la identidad como el hecho de tener una cultura, elegir y conservar una propiedad colectiva. En ese sentido se le presupone “un trabajo previo de recolección, de recogida de posesiones de acuerdo con sistemas de valores y significados arbitrarios”. De este modo, el sistema que conforma la identidad no es natural ni inocente, ya que implica una selección y recolección previa. Estas formas de recolección, desarrolladas en torno al yo y al grupo, parecen ser universales, aunque no se realicen del mismo modo en todas las culturas, “la recogida de un mundo material, la demarcación de un territorio



ARMAN. Sans titre - accumulation de masques africains dans un boîte de plexiglas, 1996

⁵ Se trata de un Trabajo Fin de Grado sobre el artista como coleccionista de memoria, que cito, dada la escasez de referencias bibliográficas sobre el tema.

subjetivo que no resulte ajeno” son una constante⁶. Aunque cambian con el desarrollo de la historia, obedecen a reglas rígidas y no se hace fácil escapar a ellas, a lo sumo se puede intentar transgredirlas.

Los niños coleccionan y Walter Benjamin compara el estado del niño coleccionista con un estado primitivo del ser humano, un momento que está como huella de lo desaparecido y en el que el valor de las cosas era dado por su significado humano (Belforte 2010). El niño no tiene historia, experimenta lo nuevo cada vez escapando a las garras del mito. Pero a medida que colecciona se va creando su identidad individual, que forma parte de su colectividad y el mito acabará por atraparlo, a no ser que consiga “entrar furtivamente en sus zonas prohibidas” (Clifford 1993).

Coleccionar es un acto social e individual dotado de valor estético, histórico, antropológico, ético e incluso pedagógico. El coleccionismo ligado a la posesión ególatra, tanto de objetos, como de cultura, como de identidad es una variante propia de la cultura occidental. Una muestra de ello son las colecciones de artefactos *exóticos* de otras culturas. Occidente se ha presentado —y representado— como coleccionista de culturas otras, al tener la colección implícito un halo de extravagancia, la cultura propia del coleccionista se presenta como auténtica frente a la cultura coleccionada, la del otro. El coleccionismo pasa entonces a ser parte de la creación de la identidad, sobre todo de la identidad occidental⁷. A ser una estrategia para el despliegue de la identidad.

Para Mieke Bal (1994), la naturaleza narrativa del fetichismo es una motivación para el coleccionismo. En el deseo de extender los límites del yo, lo que coleccionamos es la alteridad cultural, el otro; de este modo la colección se convierte en una forma de subordinación, apropiación y de-personificación. Esta jugada paradójica de dominación, que depende de la “*alterización*”⁸ de la alteridad es lo que define el fetichismo. Por lo tanto, para Bal, el impulso de coleccionar vendría a ser una mezcla de capitalismo e individualismo mezclados con modos alternativos de existencia psicológica e histórica.

El coleccionismo de objetos industriales, reproducibles y creados para tal efecto es un modo de introducir el deseo en un campo donde aparentemente no existía. La colección es la forma más abstracta de consumo (Stewart 1984: 165).

⁶ No es universal por el contrario la reciprocidad entre riqueza e identidad (Clifford 1993).

⁷ Por otro lado, aunque manteniendo una clara relación, el modelo occidental valora especialmente y dota de sentido a las grandes colecciones de arte, donde en muchas ocasiones prima un factor financiero y por ende político, desplegándose relaciones de poder. El sentido de la exhibición y circulación de artefactos funciona aquí como el eje de la economía neoliberal. A este respecto existe mucha literatura que no se detalla por no ser el objeto de la presente investigación.

⁸ Bal utiliza el término “alterización” entrecomillado para referirse tanto a la inserción del objeto en otro contexto que no es el suyo como a la apropiación del otro por el coleccionista a través del objeto de la colección.



J.G HINZ Cabinet des curiosités, 1666

Los objetos industriales nacen con el afán de cubrir necesidades y, según el psicoanalista Gerard Wajcman (2011:55), el coleccionarlos les añade un extra, los sublima, les dota de un aura, para el que los objetos de reproducción masiva no estaban destinados en un principio. La mayor disponibilidad de los objetos, que son ahora susceptibles de ser coleccionados incluso por aquellos que los producen, va acompañada de una pérdida de autenticidad que alimenta la avidez por coleccionar lo único, lo real y lo raro. Por ello, muchos coleccionistas buscan ediciones limitadas o primeras ediciones, objetos con defectos, etc.

Para Marx, la propiedad privada hace que los objetos existan cuando los tenemos, cuando existen para nosotros como capital o cuando los utilizamos. El sentido del tener aliena a otros sentidos tales como el físico o el espiritual⁹. Walter Benjamin, a propósito del coleccionista Eduard Fuchs, decía que “su verdadero fuerte lo constituyen sus atisbos de cosas despreciadas, apócrifas. El camino hacia ellas, del cual el marxismo apenas le indicó más que el comienzo, tuvo que abrirlo como coleccionista” (1937:134). Como al personaje retratado por Benjamin, me interesa ese modelo positivo de coleccionismo, que sería el que libera al objeto de su funcionalidad (incluyendo el valor de uso pero, sobre todo, el valor de cambio), el que se “comporta humanamente con la cosa” (Benjamin 1982:227).

Jean Baudrillard en *El sistema de los objetos* apunta incluso a que el coleccionismo —que ha estado históricamente ligado a lo oculto, a los templos, fetiches y amuletos— podría llegar a ser hoy en día, en estos tiempos agnósticos y carentes de ideologías claras, una especie de sustituto de la religión, una “mitología cotidiana que absorbe la angustia del tiempo y de la muerte” (1969:110). Por el momento ya es un sistema de valores donde el sujeto intenta hacerse real, objetivarse simbólicamente a través de la acumulación reiterada de objetos.

Como dice Estrella de Diego, coleccionar es acumular pero también es jerarquizar y completar; “construir historia colectiva” al fin y al cabo. Asimismo puede ser un proceso de aprendizaje, “para desvelar lo que las cosas callan” en el cual resulte inútil clasificarlas y jerarquizarlas. El objeto como “parte infranqueable del pasado-del transcurso”, como testigo. En una sociedad definida por la sobresaturación de bienes materiales, donde tenemos de todo, ¿qué sentido cobra el coleccionar artefactos? ¿Tiene algún fin el tratar de preservar, de archivar? El objeto se puede llegar a convertir en una especie de proyección de nosotros mismos, ya que a pesar de tenerlo todo, o más bien precisamente por tenerlo todo, no poseemos nada, ya que “carecemos de la noción del transcurso”. Es como casarse por poderes, poseemos los objetos pero no su memoria (de Diego 1993). No sucedía así antes de que la industrialización facilitara la fabricación en serie de objetos, —“la producción masiva estandarizada”— y la fácil adquisición de éstos; en la

⁹ *El materialismo Histórico I*, de Karl Marx citado por Benjamin (1982:227)

Edad Media en los testamentos se referían todos y cada uno de los bienes que poseía el muerto, aperos, menaje, vestidos, etc. Los objetos significaban, por lo que no resultaba tan necesario encontrar esa significación en colecciones (Benjamin 1982:228). La relación con los bienes ha cambiado, ahora más que nunca tenemos una relación alienada con los objetos donde éstos no se acumulan, no se traspasan sino que se sustituyen —o se acumulan en los vertederos— creando objetos sin huella, sin memoria. Ésta puede ser una de las razones del auge del coleccionismo. A través de su presencia material, los objetos de la colección re-presentan momentos, experiencias y conexiones. El coleccionista establece relaciones de semejanza entre él y el objeto, relaciones que parecen de otro tiempo.

2. Acumulación

“Al coleccionista no se le toma en serio más que cuando las cantidades que baraja se vuelven impresionantes”.

Krzysztof Pomian (1993)

Se puede definir ‘colección’ como una forma de acumulación; sin embargo, el mero hecho de acumular no es coleccionar, ya que en la simple acumulación no hay una conciencia del coleccionar. Acumular es amontonar, almacenar. La colección tiene un fin, un criterio, implica escoger. Los objetos se reúnen con un sentido, aunque éste permanezca oculto, es el propio sujeto coleccionador el que otorga este sentido a los objetos. El acumulador sin criterio, que junta objetos de manera caótica, al que interesa la masa por encima de lo singular, se aproxima más al *síndrome de Diógenes*, según el psiquiatra Richard Phillips (1962) “es más pasivo y menos sistemático que el coleccionista”. La colección, por el contrario, dota de valor a cada uno de sus ítems aun “sin dejar de remitir los unos a los otros” (Baudrillard 1969:118).

Coleccionar no es reunir a secas, los mecanismos de la colección operan en la ambivalencia, tienen algo de mentira y falsedad, de secreto y verdad¹⁰. Para trascender la simple acumulación, los objetos de la colección necesitan que el coleccionador los dote de un valor, de un significado. Para Ana María Guasch (2008), el sujeto, en ese hacer que es coleccionar, genera una práctica axiológica, relacionada con los valores y significados que él mismo proyecta en el objeto. La colección, en su intención, está conectada con la cultura. Hay una voluntad de seleccionar, de clasificar, que se impone al desorden, a la obsesión e incluso al afán fetichizador propio de la experiencia del coleccionista. La acumulación puede ayudar a formar la identidad pero la colección ayuda también a ejercer un control sobre el mundo exterior (Bal 1994). En un proceso cercano a la búsqueda de sentido la colección necesita de un orden para no ser solo reunión, un orden que puede narrar, fragmentar la narración o desatender la linealidad del relato, pero ordenación al fin (Rodríguez Briceño 2004).

Si volvemos al retrato del coleccionista en *Ciudadano Kane*¹¹, se introduce el concepto de acaparamiento, el de la colección avara, que todo lo quiere para

¹⁰ No puede haber archivo del secreto (Derrida 1995:77).

¹¹ página 524

sí. Cuando la cantidad está por encima de todo lo demás, generalmente ligada a la economía y al capital¹²; pero también al deseo, que es en sí mismo algo coleccionista, ya que siempre es deseo de otra cosa (Wajcman 2011:33). El psicólogo Walter Durost (1932:10) advierte de que si para el poseedor el valor predominante del objeto o la idea es intrínseco, esto es, valorado por su uso, propósito primario, o por su cualidad estética placentera u otro valor inherente al objeto devengado de éste por cualquier circunstancia de costumbre, uso o habito, eso no es una colección. Esto es, la colección que solamente obedece a motivos económicos o hedonísticos, aquella donde prima el valor de cambio o el puro placer, no es considerada por Durost como colección. No podría estar más de acuerdo, al menos en lo que al objeto de esta investigación se refiere, ya que en ningún caso me interesa analizar la acumulación de bienes valorados por su cotización. El concepto de colección que relato se aproxima más a lo que Susan Stewart entiende como la anticolección, aquella compuesta por cosas efímeras y sin valor. Ya que ésta, en su negación de los valores de lo antiguo y de lo clásico como formas transcendentales, enfatiza, por un lado, los aspectos formales y materiales mediante la disposición de los elementos. Y por otro lado, la serialidad, la novedad y la abstracción como características dominantes de la economía de mercado (Stewart 1984:167).

¹² “El capitalismo pasó gradualmente de las formas primitivas de acumulación a otras cada vez más complejas, hasta desembocar en la época del capital financiero y el imperialismo mundial”. Paz, Octavio *El laberinto de la soledad* (1950:212)



Liev SCHREIBER. *Everything is illuminated*. 2005.

3. Serie

“Un objeto solo le parecía bello e importante si se multiplicaba”.

Dorothee Selz (2010)

“La colección se conecta con un mundo que sin ella permanece incomprendible”.

Bruno Latour (1999)

La colección parte de la secuencia, la necesita para ser¹³. Una colección considera las cosas como fragmentos de una totalidad. El objeto del coleccionismo es la serie. No hay colección sin técnica de repetición, ésta cobra sentido a través de la pluralidad. Como describe Susan Sontag en *El amante del volcán*, “el coleccionista monógamo no existe” (1992:39), se hace necesario el número, el conjunto que permite poner a los distintos elementos de la colección en relación unos con otros. En la colección los objetos se encuentran en un discurso latente, el de la pertenencia a la serie, frente al discurso manifiesto, el de su practicidad de objeto singular. “Uno solo no basta”, es necesaria la sucesión de objetos, en el límite de la serie total; El objeto es entonces símbolo, pero no de algún valor específico, sino de la serie, del conjunto del que forma parte (Baudrillard 1969:98–105).

Normalmente la motivación serial sustituye a la motivación temática, llega a ser más fuerte la necesidad de agrandar la serie que el interés por una pieza en particular, aun cuando existe un umbral indeterminado a partir del cual la cantidad puede ceder el paso a la selectividad (Baudrillard 1969:118). La seriación también hace que prevalezca el interés por la forma sobre el valor de los objetos coleccionados, por lo que apunta Susan Stewart que la colección representa la estetización del valor de uso (1984:151).

La colección es, en potencia, inacabable. Aspira al infinito, se sabe cuándo empieza, pero no tiene un final concreto, siempre necesita más, es inacabable porque es proceso. Una colección, a la que no se añade nada más, está en realidad

¹³ No obstante la noción de esta idea de seriación es potencialmente muy extensa y depende de la subjetividad del coleccionista.

muerta¹⁴. Derrida (1995:75) dice del archivo que no se cierra jamás sino que se abre desde el porvenir. La colección nunca llega a estar completa, siempre es susceptible de aceptar un elemento más, tiene por ello, como describe Sontag, una tendencia al exceso, al empacho y a la profusión (1992:39).

El coleccionismo manifiesta la diversidad en la unidad: objetos de un mismo tipo que a su vez son diferentes entre ellos. Construcción en la que cada pliegue remite a otro pliegue. Coleccionar viene a ser desplegar esa diversidad generando, tal como apunta la ensayista Beatriz Sarlo (2009), una “particular ilusión de sintaxis” entre las partes. La colección no unifica sino que especifica a través de los detalles. Las diferencias entre los elementos operan como “un nudo de vías de comunicación a través del cual se posibilita un orden variable” (Guasch 2011:114).

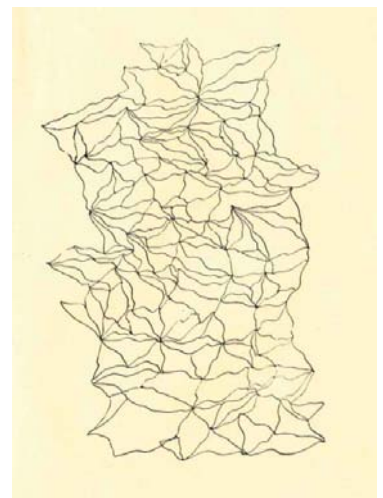
Ya Durost la definió con absoluta precisión: una colección “constituye un todo que es mayor que la suma de sus partes” (1932). Las conexiones, por venir, que se generan entre las partes multiplican, amplían, tanto a través de lo presente como de lo ausente, lo escondido, lo no contado. La colección articula lo múltiple y la serie con lo único y original. Lo diferente dentro de la serie es lo que la pone en valor, la imperfección de la multiplicidad. El objeto fuera de serie (Wajcman 2011:56–65).

Un único ítem ni conforma la colección ni conforma un significado por sí mismo, el significado de la colección está precisamente en la dialéctica de la parte y el todo. Al igual que, como ya apuntó Eisenstein, un plano en una película construye totalidad a través del montaje al relacionarse con un todo como elemento singular, un único objeto necesita de la totalidad de la colección para singularizarse.

La colección es poner en relación entre sí a objetos que de otro modo no se relacionarían. Dolfi Trost ideó una de las muchas técnicas de creación de los surrealistas: la *grafomanía entópica*, que consiste en señalar todas las impurezas de una hoja de papel y marcar a su vez las conexiones entre éstas. Las posibilidades de unir los puntos —conjunto de singularidades— son casi infinitas, siendo las impurezas un componente ya dado, en este caso por el azar, los conectores que genera el sujeto son una posibilidad entre tantas otras. Es el sujeto, al crear las relaciones entre las partes, el que dota de singularidad al todo. La colección de impurezas abre un sinfín de posibles.

No hay colección si todos los elementos son exactamente iguales, sin diferencia entre ellos; sin embargo, cuanto más parecidos son los objetos entre ellos, más nos obligan a tratar de distinguirlos. Del mismo modo que la divergencia, aunque pequeña, entre los elementos amplía la mirada, su disposición

14 “There is just one thing: a collection to which there are no new additions is really dead” dice Freud en una carta (Forrester 1994)



Dolfi TROST. *Grafomanía entópica*, 1945



Allister LEE. *Black marker.*, 2011

sincrónica, donde todos son presentados al mismo tiempo, hace que puedan ser leídos y releídos en múltiples direcciones.

Pomian (1993) argumenta el carácter subsidiario de la colección, ya que permite llegar, a través de su análisis, a resolver enigmas relacionados con otras cosas. Una vez más podemos decir que abre, despliega significados, crea redes. “El principal papel [de la colección], en el que se injertan todos los demás, es el vínculo entre lo visible y lo invisible”.

Bruno Latour (1999) entiende las bibliotecas “como el nudo de una vasta red donde no circulan ni signos ni materias, sino materias convirtiéndose en signos”. El autor conecta y compara bibliotecas, laboratorios y colecciones definiéndolos como curvadores del espacio y el tiempo, que sirven de receptáculo provisional, de transformadores y agitadores de flujos. La colección entonces no está aislada sino que es parte de una red o incluso “la punta de un vasto triangulo” que permite establecer relaciones, traducir la información pasándola de un lugar a otro, ir, volver y amplificar.

La información no es un signo, sino una relación establecida entre dos lugares, el primero convertido en periferia y el segundo en centro, que se da con la condición de que entre los dos circule un vehículo al que se suele llamar forma pero que, para insistir en su aspecto material, yo llamo inscripción. (Latour, Hermant 1999).

La colección permite la comparación, porque es cantidad, pero también reduce porque descontextualiza al objeto de su lugar, —el naturalista extrae al pájaro de su hábitat y por lo tanto hay una pérdida significativa— pero sobre esa pérdida hay una ganancia, ya que las posibilidades de intertextualidad que ofrece la colección al poner múltiples elementos en relación amplifican. Sirve de mediación “con el fin de ajustar las relaciones múltiples entre el trabajo de reducción y el trabajo de ampliación”¹⁵. Walter Benjamin también apunta en ese sentido al relatar que la colección hace presentes las cosas plantándolas en nuestro espacio, trayendo el objeto a nuestro contexto en lugar de trasladar al sujeto al del objeto (1982:225), y en ese “hacer presente” se pierde un contexto y se gana otro. Naomi Schor lo define como la metonimia del origen que es reemplazada por la metonimia artificial de la colección (1994). Los objetos en la colección se relacionan en la inutilidad que les supone la pérdida.

La cantidad o “numerización” ofrece a cada inscripción el poder de todos los demás, y ese poder le es dado precisamente por pertenecer a la red. Latour

¹⁵ “La pérdida considerable de cada inscripción aislada en relación con lo que representa se ve cien veces recompensada por la plusvalía de informaciones que le otorga su compatibilidad con las otras inscripciones” (Latour, Hermant 1999).

(1999) ilustra este hecho a través del atlas, como volumen que permite sostener la tierra entre las manos al materializar esas relaciones de fuerzas. El mapa reduce en cuanto que *no es el territorio* pero el atlas amplifica en cuanto que es un conjunto de mapas que hace posible la comparación y la relación. Las colecciones son redes de transformación que circulan en continuo y en los dos sentidos. Es precisamente la circulación la que permite verificar, asegurar y comprobar los fenómenos, en definitiva, generar conocimiento. El fenómeno, entonces, no ocurriría ni dentro ni fuera de la colección sino que estaría compuesto por la red de transformaciones que ocurren en ésta.

A este respecto, Mieke Bal argumenta que cada vez que se inserta un ítem a la colección se ejerce una violencia sobre los objetos, ya que las relaciones existentes entre ellos se modifican con la nueva adquisición. No solo cambia el contexto del objeto incorporado sino las conexiones que se generan respecto a los otros, de modo que “la trama se rehace cada vez”. “Los objetos como cosa permanecen igual pero como signo se convierten en algo radicalmente diferente, desde que son insertados en un sintagma diferente” (1994).

4. Búsqueda

“Es la entrada a un rastro. No se paga. Acceso gratis. Gentes desaliñadas. Vulpinas, jaraneras. ¿Por qué entrar? ¿Qué esperas ver? Veo. Compruebo qué hay en el mundo. Lo que ha quedado. Lo desechado. Lo que ya no se valora. Lo que tuvo que ser sacrificado.

Lo que alguien creyó que podía interesar a otro. Pero es basura. Si allí, aquí, ya lo han escudriñado. Pero aquí puede haber algo valioso, aquí. Valioso no es la palabra. Algo que yo quisiera tener. Quisiera rescatar. Algo que me habla. Para mis anhelos. Que hable a, hable de. Ah...”

Susan Sontag (1992:5)

“Las colecciones son, por naturaleza, excluyentes”.

Arthur C. Danto (1991)

“Estas fotografías del Rastro no son ni como las que guardan nuestros padres de parientes y amigos desconocidos, ni siquiera como las que de gentes desconocidas se ven con cierta avidez en los portales de los fotógrafos; son más desconocidas, de muertos completamente perdidos en toda memoria humana”.

Ramón Gómez de la Serna (1915:174–5)

Dice Benjamin (1937:131) que al coleccionista las cosas le asaltan de improviso, que lo normal es que éstos sean guiados por los objetos mismos. Pero creo que para que esto ocurra resulta imprescindible tener una actitud de búsqueda, una cierta mirada especializada, que acaba por encontrar aquello que busca, aunque para ello se deje llevar. “Mis más venerables compras las he efectuado estando de viaje, de pasada” relata Benjamin (1931a).

El *objet trouvé*, el objeto encontrado puede ser un indicio de colección, buscar objetos con ojo cinegético y ponerlos en relación. Deambular, un poco *flâneur*, dejando que el azar guíe nuestros pasos en la búsqueda de hallazgos,

hace de la colección una suerte de juego¹⁶, un “fragmento de vida onírica” (Benjamin 1982:224).

Un concepto de coleccionador en el que el propio proceso, el encuentro, es lo importante. Es este proceso, en el que se recuperan desechos, cosas sin valor, obsoletas, descartables o despreciadas el que me interesa¹⁷. Los objetos de colección han perdido su valor, son objetos inútiles, su valor solo reside en su significado. Significan, representan. Como describe Philipp Blom en *El coleccionista apasionado* (2003:220), “conllevan asociaciones que los hacen valiosos para el coleccionista. Y en cuanto a portadores de significado esa inutilidad es su gran baza”.

Las piezas de una colección se cambian, “se venden y se compran, se roban y son objeto de despojo” (Pomian 1993). La dimensión del desecho está presente siempre en la colección. Rastros, mercadillos y mercados de pulgas son lugares decisivos para el coleccionador, en ellos se produce una elevación del objeto, aun siendo de lo más vulgar; la sublimación del objeto a través de la mirada. “Cuando en un mercado de pulgas el objeto venido a menos alcanza su estado de desecho en una acera es la mirada la que lo rescata” (Wajcman 2011:51).

En Xochimilco, una zona lacustre situada al sur de la Ciudad de México, hay una chinampa¹⁸ conocida como “la isla de las muñecas”. Durante años su único habitante coleccionó muñecos desechados y encontrados en las orillas de los canales o en basureros. Aunque el coleccionador ya no vive, todavía se puede contemplar la instalación que configuran los cientos de muñecas diseminadas por el terreno. Como este, existen múltiples ejemplos de colecciones de desechos instaladas en parajes; sus artífices las conciben a menudo como operaciones de rescate para salvar de la extinción a ciertos objetos desechados o a aquellos que otros no vacilarían en tirar a la basura (Blom 2003:215). El trapero, en una suerte de arqueología urbana, busca entre los restos las basuras de otros; “carga la falta y los excesos de la sociedad que lo margina y reivindica su propio lugar social detritico a través del rescate de la basura”. Comparte con el coleccionista una sensibilidad hacia los objetos en exilio, ambos redimen al objeto de su estado de dispersión para asignarle un marco diferente, junto a otros objetos (Rabinovich 2007). Baudelaire utiliza la metáfora del poeta trapero¹⁹, que pasea de noche por



Isla de las muñecas. Xochimilco.

16 La colección, como el juego, tiene su propio tiempo (Stewart 1984:151).

17 En el otro extremo estaría el coleccionista para quien lo importante es la posesión y el orgullo por poseer. Esta concepción queda reflejada en el personaje del *Primo Pons* de Honoré de Balzac (1847) de quien Walter Benjamin dirá que “el término millonario se le desliza como sinónimo del término coleccionista” (1937:117).

18 Una especie de balsa de tierra flotante utilizada para la agricultura en la zona de la Ciudad de México desde tiempos precolombinos.

19 “Se ve un trapero que llega, meneando la cabeza, tropezando, y arrimándose a los muros como un poeta”. (Baudelaire, 1861:211)

5. Pasión

“En ese acto de tener lo que falta, se instala la patología del coleccionista, la parte más fascinante de toda colección”.

Estrella de Diego (1999)

“Collection is an obsession organized”.

Nicholai Aristides (1988)

Hay colecciones artificiosas, que vienen ya dadas de antemano, como las del álbum de cromos o los coleccionables que venden por fascículos semanales; éstas no cumplen con algunos de los requisitos de una colección ya que tienen un principio y un final predeterminado y el coleccionador se limita a una actitud pasiva. Funcionan más bien como sustitutos²³.

La colección que a mí me interesa es aquella propia y personal, con la que el coleccionista se siente identificado. Forma parte de su yo. No tiene sentido adquirirla entera; la colección, como proceso subjetivo, se va adquiriendo pieza a pieza, se degusta. La búsqueda de objetos canaliza una pasión que actúa como una varita mágica y permite descubrir nuevas fuentes (Benjamin 1937:131).

El coleccionista necesita poseer, su relación con los objetos es de posesión, pero es una posesión no solo física. Tiene una relación personal con el objeto, de fascinación. Coleccionar conlleva una implicación emocional, “es una suerte de deseo insaciable” (Sontag 1992:105). El interés, la sublimación diría Baudrillard (1969:100), de la colección no es la propia naturaleza de los objetos recopilados sino el fanatismo, la pasión que el coleccionista proyecta sobre la misma. “Fiebre animal del coleccionista”, como la describe Dorothee Selz (2010), ansiedad provocada por el impulso de archivar, que se ve reforzada por la satisfacción postergada siempre a la siguiente conquista.

²³ Ya en el siglo XIX se fabricaban industrialmente objetos de coleccionismo, concretamente tazas (Benjamin 1982:224). Isabel Pinillos define como colección pasiva aquella que se adquiere ya realizada: fascículos etc. (Pinillos Costa 2007). Blom (2014:220) describe la edición de coleccionista —el objeto utilitario no concebido para ser utilizado— como la apoteosis del consumo.

La colección es pulsión. “Es un material concentrado que estimula constantemente, que sobreexcita” (Sontag 1992:39). Nace de un impulso por poseer, tiene un sujeto, un yo que colecciona, que posee esos objetos del deseo. Baudrillard (1969:97) describe al objeto amado como “todo lo que es la causa, el sujeto de una pasión”, por ello la colección para ser necesita de objetos, pero también de deseo.

El objeto de deseo transforma a la persona en un coleccionista impulsivo e incluso obsesivo.

Toda colección, en su principio, es un acto deliberado y libre, de pura libertad, de puro deseo. Es decir, realizado bajo la coacción, bajo la férula tiránica del objeto. Nada menos libre que un coleccionista, se lo percibe a simple vista. (Wajcman 2011:32).

Honoré de Balzac en su novela *El Primo Pons* (1847) describe al coleccionista como alguien que más que poseer se siente él mismo poseído por la urgencia de llegar a conseguir esos objetos. Por esto mismo a menudo se considera al coleccionista como un ser frívolo, y al coleccionismo como un entretenimiento narcisista (Pomian 1993). Incluso se distingue entre el coleccionista obsesivo, caracterizado a menudo como maníaco, cuya colección es caótica y puede ser secreta y el coleccionista reflexivo, que entiende, clasifica su colección e incluso la dota de un componente pedagógico, filantrópico y por consiguiente de exhibición. Se desprende, por lo tanto, que hay una relación desviada, primaria, cercana al fetichismo en el primer ejemplo. Y es que sucede que el coleccionismo, que comparte muchas características con el fetichismo, tiene también mucho de zona tabú o camino prohibido.



Greg GARCÍA. *My name is Earl*, 2006. Capítulo 14.

En la literatura sobre coleccionismo a menudo parece que el sujeto coleccionador se deba situar en uno de estos dos frentes, a menudo mitificados: el coleccionista obseso, dispuesto a cualquier cosa por conseguir aquellos ítems que desea para su colección, o el intelectual, que, con un objetivo aleccionador, no deja de ser una variante del primero, ya que la aparente filantropía suele enmascarar un narcisismo que se hace patente en la necesidad de mostrar al mundo lo que ha sido capaz de atesorar. Sin embargo, en mi propia experiencia y en la de aquellos artistas que he analizado y/o entrevistado, el acto de coleccionar se desenvuelve de un modo mucho más mundano. Hay una pasión que guía la colección, sin duda, pero ni es tiránica ni compulsiva, sino que se desarrolla como una actividad más, que no acapara ni todas nuestras pulsiones ni todos nuestros pensamientos.

Aun así, y quizás por eso, los motivos de la colección permanecen la mayoría de las veces ocultos al coleccionista. Se trata de un impulso no racional que se aloja en las áreas más misteriosas del cerebro. Los coleccionadores que he entrevistado —y

yo misma— tan solo somos capaces de esbozar vagas razones en torno a nuestra manía, sí de relacionar aquello que nos atrae o fascina pero sin argumentaciones. El objeto de deseo conduce, a través de la alteridad, a zonas prohibidas de uno mismo (Clifford 1993). Es precisamente esta definición de colección como pulsión no racional lo que la hace frágil, ya que está constantemente amenazada por el mundo real, no pasional (Rodríguez Briceño 2004).

6. El otro lado

“Las historias de las colecciones empiezan por un principio ciego, por una falta visual”.

Mieke Bal (1994)

“Esa oscura manía que nos impulsa tanto a reunir una colección como a llevar un diario”.

Italo Calvino (1984:17)

La acumulación, la serie, tiene algo de juego y, como el juego, parece ser esencial para el desarrollo humano. El juego, por su calidad emocional de fabricar fantasías y situaciones, se constituye, junto con el acto de coleccionar, en representación simbólica del mundo. Ambos, juego y colección, comparten la repetición, la sublimación, la afuncionalidad, así como la pura finalidad. Además, parten de una situación de abundancia y tienen efectos catárquicos (Pearce 1998:50–53). Son una paradoja entre la pasión y la razón. Tienen también su tiempo propio, ya que la colección anula el tiempo, su tiempo no es el tiempo real, la organización de la colección sustituye al tiempo. A pesar de todo esto el tiempo y el mundo reales se perfilan detrás de la colección, poniéndola en una frágil estabilidad (Baudrillard 1969:109).

Estrella de Diego (1993) apunta la aparente contradicción que se da entre el tiempo pausado que necesita el coleccionismo —como algo no útil— y la frecuencia con que éste se produce en una sociedad contemporánea desprovista de tiempo. Esto, continúa, “podría estar unido a la concepción fragmentaria del mundo... que recuerda a la idea de la colección como ente cambiante, jamás completo, definido a partir de lo que falta”.

La colección es una extensión del yo, una puerta lateral que nos conecta con nuestras pasiones. Un lugar para abrir y un tiempo por venir. La fotografía accede, para Benjamin, a nuestro inconsciente óptico de modo análogo al acceso que procura el psicoanálisis al inconsciente pulsional (Benjamin 1931b:67). También la colección, como la fotografía, puede funcionar como imagen de acceso, ya que nos introduce en un universo que de otro modo permanece oculto. Italo Calvino señala que “la fascinación de una colección reside en lo que revela y en lo que oculta del impulso secreto que la ha motivado” (1984:17).

Este mostrarnos *el otro lado*, aquello que no percibimos de manera consciente, al menos en una primera impresión, puede funcionar también como forma de afrontar el final. Para Baudrillard, la colección forma, entre el sujeto y el mundo, “una pantalla discontinua, clasificable, reversible, repetitiva a voluntad” que se constituye en una franja del mundo que nos ayuda, como los objetos insertos en series mentales, a dominarlo, nos sustrae de la angustia. Así, la colección, como acumulación de objetos y de imágenes, es necesaria para la psique puesto que ayuda a resolver “la irreversibilidad del nacimiento hacia la muerte”, rebasando “simbólicamente, la existencia real en la que el acontecimiento irreversible se le escapa” (1969:107–110).

Regresemos, una vez más, a la imagen de *Ciudadano Kane* como ilustración de esta paradoja que alberga el coleccionar. La acumulación de objetos, de pasado, le sirve a Kane para sosegar la ansiedad que le produce la pérdida. La disponibilidad material que trata de copar el tiempo que fue, para en realidad, protegernos de un porvenir incierto frente a la no disponibilidad de futuro²⁴.

Precisamente por esta capacidad de la colección para acceder al subconsciente, ésta no es indiferente para el psicoanálisis. Freud y otros seguidores, buscan el origen de la acción de coleccionar en la experiencia del infante de controlar las heces y, en cierto modo, amontonarlas. Esto condicionará la vida adulta y el modo de guardar. Por ello el coleccionismo es habitual en la infancia y la vejez —en las fases del *tipo anal retentivo*²⁵—. Para Lacan hay en la colección una sublimación, una satisfacción facilitada por el encuentro con lo real²⁶. Muensterberger argumenta que el coleccionismo logra erigir una barrera entre el yo y el trauma por la separación de la madre, de modo que las cosas sustituyen a las personas, autoafirmando y saciando al sujeto (Ivette Sánchez 1999:54)²⁷. Para Benjamin, revisado por Naomi Schor (1994), se trata también de una forma de psicoterapia, una anamnesis curadora para recuperar la presencia materna, la plenitud de la infancia, o en última instancia, para recuperarse a sí mismo.

Baudrillard (1969:99) sitúa al coleccionista principalmente en la infancia (entre los siete y los doce años) y a partir de los cuarenta. Hace coincidir la edad sexual

24 Coleccionar alberga otras dos paradojas, para Mathias Winzen (1998), la segunda es que la singularidad del objeto se produce al relacionarse con otros (página 32); y la tercera la pérdida-ganancia de contexto que supone la colección (página 34).

25 Relacionado con el placer sexual del control del esfínter y por ello con la neurosis obsesiva.

26 Lo ilustra a través de la colección de cajas de cerillas de Jacques Prevert (Seminario VII, *La ética del psicoanálisis*, 1973), un objeto modesto, en una época de privaciones, del que es posible obtener un episodio de felicidad a través de un encuentro con lo real, con la cosa.

27 La ausencia de la madre es a menudo una explicación recurrente al acto de coleccionar, los objetos restituyen esa pérdida. Pero Naomi Schor (1994) nos advierte de que en estos casos siempre se refieren a colecciones originales, únicas, auráticas. Este no es el único modo de coleccionar ni el que me interesa para el desarrollo de este trabajo.

genital activa con la ausencia de hábitos coleccionísticos, de manera que el coleccionismo vendría a suplir la ausencia de sexo reproductivo. Pero mientras el acto de coleccionar aparece en el niño como una fase corriente del desarrollo, no todos los adultos lo hacen.

Para Freud el deseo está ligado al inconsciente y relacionado con etapas represivas o traumáticas particularmente de la infancia temprana. El objeto de deseo, representa una imagen simbólica ligada a la satisfacción. El poder asignado por el sujeto a esa imagen le hace creer que él mismo lo tiene, esto es la fascinación. Los poderes o valores que se transfieren al objeto no son fáciles de expresar de otro modo; así, el objeto se convierte en un sustituto simbólico imprescindible, cuya posesión ayuda a superar estados de angustia, ansiedad o incertidumbre.

Las colecciones infantiles se ven como pequeños rituales que ayudan a la construcción de un mundo propio, rodeado de conjuntos de objetos conocidos y ordenados. Los niños, al coleccionar, como al dibujar, se apropian, aprehenden los objetos que les rodean. Se aprende así, puesto que no se puede tener todo, a reglamentar el deseo a través de la selección, el ordenamiento y la clasificación. También a través de la instauración de un mundo privado del que la autoridad paterna, lo establecido, queda excluido se pone en valor el desarrollo subjetivo. En el proceso de separación de la madre, donde aparecen los miedos sociales y los rechazos a la norma, el infante se sublima a través de los objetos resignificados. Al fin y al cabo la colección es un conjunto de objetos que, sobrevalorados, adquieren una significación otra. Y esta resignificación permite al sujeto desarrollarse en torno a sí mismo (de Diego 1999).

El coleccionismo es un acto infantil, relacionado con el juego, y en este sentido parece innegable la regresión que experimenta el adulto en el hecho de coleccionar, Walter Benjamin relata así la experiencia del *niño desordenado*:

Cada piedra que encuentra, cada flor arrancada y cada mariposa capturada son ya, para él, el inicio de una colección, y todo cuanto posee constituye una colección sola y única. En él revela esta pasión su verdadero rostro, esa severa mirada india que sigue ardiendo en los anticuarios, investigadores y bibliófilos, solo que con un brillo turbio y maniático. (1928:55).

○

Hay una tendencia generalizada en la mayoría de los análisis del coleccionismo desde el psicoanálisis a perpetuar el mito del coleccionista —que podría encarnarse perfectamente en *Ciudadano Kane* o en muchas otras imágenes—



Annette MESSEGER *Album-collection*
n°47, *petites pratiques quotidiennes*, 1973

como un hombre²⁸, neurótico, traumatado, incapaz de relacionarse con las personas²⁹, con carencias afectivas, que se busca a sí mismo en los objetos —casi siempre únicos y originales— que colecciona. El mito igualmente alimenta la idea del coleccionista-fetichista, que reviste a los objetos de deseo sexual. Además, aunque esto no concierne directamente al psicoanálisis, el coleccionista se presenta caprichoso y con un alto poder adquisitivo. O pobre, rozando entonces el *síndrome de Diógenes*.

Este mito hace impensable el acto de coleccionar para las mujeres, para las clases sociales medias e incluso para las personas en edades intermedias. Tal como Susan Sontag argumenta en la novela *El amante del Volcán*:

Los grandes coleccionistas no son mujeres, como tampoco lo son los grandes chistosos. Coleccionar, como contar chistes, implica estar en un mundo donde circulan objetos ya fabricados, donde se compite por ellos, se trasmiten. Esto presupone la pertenencia segura, plena, a un mundo así. A las mujeres se las prepara para ser jugadoras suplentes o marginales en dicho mundo, como en tantos otros, para competir en pos de la aprobación, no para competir entre sí. (1992:72).

Sontag se refiere a los *grandes* coleccionistas y es que históricamente los “grandes personajes” los que la historia con mayúsculas ha recordado casi siempre han sido y siguen siendo hombres, ya sean éstos coleccionistas, artistas o psicoanalistas.

Creo necesario acabar con ese mito en el que, como relata Schor (1994), el coleccionista de Baudrillard es neurótico y el de Benjamin infantil—amén de que el de Stewart es un consumista del capitalismo—. Por supuesto que hay algo de todos ellos en el coleccionismo, pero en la reducción al estereotipo que suponen estas operaciones se dejan fuera muchos matices que marcan una diferencia importante en el modo en como percibimos a la persona que colecciona.

Sería necesario, apunta Susan Pearce, hacer una revisión crítica, desde una perspectiva de género³⁰, de todas las teorías que comparan el acto de coleccionar con la falta de actividad sexual, con el fetichismo y el objeto de

28 Baudrillard compara el placer del coleccionista con el del harem. El coleccionista paradigmático sería aquel cuya extrema ansiedad por la castración le lleva a una necesidad patológica de secuestrar al objeto amado u objetos amados, que representan el falo. Esto lleva, irremediablemente, a considerar al coleccionista como hombre y a excluir a la mujer de tal práctica (Schor 1994).

29 También Baudrillard apunta a que resulta más complicado relacionarse con las personas que con los objetos (o con las mascotas), ya que se minimizan los conflictos (1969:101–102). Al margen de que la relación con los objetos puede resultar compleja y con alta capacidad de afectación, lo que el autor está subrayando es la incapacidad del coleccionista de relacionarse en sociedad.

30 En *Collecting in Contemporary Practice*. 1998:150. También Naomi Schor apunta en esta misma dirección (1994).

deseo, con la etapa erótico anal y casi siempre incidiendo en la perversión de estos actos. Además de perpetuar el mito, denota la tendencia extendida de presuponer solo a los coleccionistas hombres. Nada más lejos de la realidad, ya que estudios realizados sobre el coleccionismo en la actualidad en Gran Bretaña (Pearce 1998:126) demuestran que no hay una diferencia muy significativa entre los hábitos coleccionísticos entre sexos³¹ y en cualquier caso las mujeres son, estadísticamente, un poco más coleccionistas³² que los hombres. Por lo tanto, se puede concluir fácilmente que estas tendencias ligadas al coleccionismo son, cuando menos, parciales y no se corresponden con la totalidad de la población coleccionadora³³.

Por último considero también importante subrayar que no todos los coleccionismos son sistemáticos o neuróticos, ni se colecciona siempre para suplir carencias. “*Coleccionista* no es un diagnóstico” escribe Wajcman (2011:35). El coleccionismo como “pasión rayana en lo maniaco” (Benjamin 1937:134) que roza la excentricidad puede resultar muy atractivo para la literatura, sin embargo encuestas recientes demuestran que un tercio de la población de Gran Bretaña (Pearce 1998) colecciona, por lo que parece desproporcionado que todas esas personas acusen un comportamiento “desajustado”. Coleccionar es una actividad mucho más corriente de lo que quisiéramos creer, quizás una necesidad de desarrollo, de aprendizaje. La colección crea también lazos sociales y colectividad en contraposición al personaje extravagante, un poco perturbado y asocial que colecciona en solitario y que encarna el mito del coleccionista. Desde esta investigación me interesa hablar de coleccionadores y coleccionadoras, de personas que recolectan elementos sin valor aparente, cosas triviales, y sobre todo, que perciben la colección como una estrategia más para construirse conocimiento, bien sea a través del juego, el disfrute, la autoconsciencia, la reflexión o el análisis.

31 Sí que se hallan diferencias en el tipo de objetos coleccionados, obedeciendo éstos a los estereotipos de género propios de la cultura occidental (Pearce 1998:134).

32 Ya a comienzos del siglo XX, en pleno auge de la tarjeta postal, se definía su coleccionismo como femenino. Aunque el coleccionismo se teoriza generalmente como una actividad masculina, la postal constituye una excepción (Schor 1994).

33 A pesar de que el perfil de coleccionista que aborda no es el objeto de interés de esta investigación si se desea profundizar en este concepto de la colección desde una perspectiva de género resulta imprescindible la aportación de Donna Haraway. En *El patriarcado del osito Teddy* disecciona el Museo Americano de Historia Natural y presenta el museo y la colección de animales embalsamados que lo componen como una epistemología masculinista de la ciencia: una tecnología visual que produce, entre otras cosas, género. A través de la omnipresente e incuestionable especialización sexual de las funciones que se le otorga a cada miembro de “la familia” animal, la colección representa una naturaleza perfecta y armónica que perpetúa la idea de unidad natural judeo-cristiana, donde no hay cabida para los animales solitarios, jóvenes, viejos o enfermos. La cámara y el reportaje de naturaleza se constituyen como seguidores de este mecanismo, en el que imagen y realidad se definen mutuamente y en el que la realidad ansía convertirse en imagen, por su propia seguridad. Donna Haraway. 1985 *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el Jardín del Edén*, Barcelona. Sans Soleil. 2015

7. La reliquia, el souvenir, el *kitsch*

“No hay colección que no sea. Hasta cierto punto, un relicario en el que se conservan fragmentos de un ámbito que está fuera de nuestro alcance”.

Philipp Blom (2003:189)

El objeto existe en una relación simbólica con el coleccionista. Los valores pasionales se superponen al objeto o se disuelven en él de modo que es posible tomar conciencia del yo a través del objeto. La cosa no tiene valor per se, pero es un rastro lleno de significado que deviene metáfora, el objeto entonces se vuelve significativo porque opera dentro de un sistema de símbolos y de valores (Clifford 1993). Es la metáfora, y no el significado, lo que otorga valor al objeto. Lacan dice de Freud que no era coleccionista, porque precisamente lo que le interesaba del objeto era solamente la huella dejada, el significado. El coleccionista —del que Lacan decía de sí mismo que era “un poco”— se fascina por el significante en sí mismo, atiende al objeto como “pedazo de real, eso que el lenguaje no puede absorber o transmitir enteramente” (Wajcman 2011:18). Esto es lo que diferencia al coleccionista del que acumula o reúne. No todo el que posee muchos libros o los lee es coleccionista de libros, hace falta una relación de fascinación con el propio artefacto más allá de sus significados.

Según el psicoanalista francés Henri Codet el coleccionista busca en el objeto criterios de rareza, singularidad, antigüedad, autenticidad o calidad³⁴. Sin embargo todos estos atributos hacen una referencia muy vaga al objeto; ya que son extremadamente relativos. El objeto en sí mismo no es etnográfico o artístico, sino que hay objetos mirados de manera etnográfica, estética o histórica. Además el mismo objeto puede ser mirado desde diversos puntos de vista. Tras ser coleccionados, los objetos pueden emanar una suerte de potencia mágica que los relaciona con los fetiches, amuletos, reliquias y otras creencias animistas. Los niños, por ejemplo, otorgan al objeto un “valor puramente afectivo y mágico” (Belforte 2010). Hay algo en el propio objeto que nos atrapa, incluso, o más aun, cuando se trata de cosas despreciadas, apócrifas o poco estimadas. Se antoja interesante pensar en un retorno a la atracción por los objetos, “una vuelta al fetiche”, donde prevalezca la fascinación, la perturbación y la fijación por el objeto más allá de ser un mero signo o representación.



Sigmund FREUD. Fotografía de parte de su colección en su estudio. Maresfield Gardens Freud Museum, London.

34 Henri Codet, 1921, *Essai sur le collectionnisme*, citado por Aracil (2011)

“Vistos en su resistencia a ser clasificados, nos podrían recordar nuestra falta de dominio sobre nosotros mismos, los artificios que empleamos para reunir a nuestro alrededor un mundo” (Clifford 1993).

- *Reliquia*

“Ni siquiera un escéptico puede sustraerse a la fascinación de estos cartílagos anónimos y amarillentos, místicamente repugnantes, patéticos y misteriosos; esos vestidos hechos jirones de quién sabe qué época, desteñidos, descoloridos, deshilachados, a veces enrollados en una ampolla como un misterioso manuscrito en la botella, materias a menudo desmenuzadas, que se confunden con la tela y el metal o el hueso que le sirven de soporte”.

Humberto Eco (2011)

Para Blom es difícil evadir la atracción que ejercen sobre nosotros aquellos objetos que parecen contener el pasado. Tener una moneda romana en la mano conlleva “la inmediatez del tacto preservado a lo largo de los siglos”. Pero sobre todo, hay pocas personas inmunes a la forma más antigua de práctica religiosa, a saber, el culto a los antepasados: “Ninguna cantidad de racionalismo ateo ha sido capaz de erradicarlo por completo” (Blom 2003:201). Esto se encuentra en la raíz del coleccionismo, que es a fin de cuentas un modo de eludir a la muerte. Para Blom la reliquia también apela a la dialéctica del coleccionismo: debemos matar al objeto coleccionado (literal o metafóricamente), pero en cierto modo este permanece más vivo que nunca en nuestras manos. Religión y colección cumplen una misma función, la de trascendencia: “las reliquias, tanto las seculares como las sagradas, nos permiten sacar provecho de un poder y un ámbito que de otro modo permanecen cerrados para nosotros” (Blom 2003:205).

Celeste Olalquiaga analiza el devenir de las cámaras de maravillas en su libro *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch*: en el ocaso de la Edad Media, conforme iban llegando a occidente curiosidades y maravillas exóticas de otros mundos, la iglesia se fue apropiando rápidamente del asombro que causaban incluyéndolas como milagrosas. A las *mirabilia naturalia* se le atribuyeron significados religiosos, originados por la mezcla entre lo desconocido y lo mitológico, que se convirtieron “en parte de su carga anecdótica, subordinando el simbolismo a la espectacularidad y a las mil posibilidades de un universo todavía repleto de significados ocultos” (2007:160). La exhibición de reliquias era común, en determinadas fechas y siempre en círculos elitistas y meramente masculinos. Estos vestigios relacionados con mitos, héroes y santos se guardaban y exhibían en los relicarios, recipientes preciosos que muy a menudo eran *mirabilia naturalia* — ramas de coral, huevos de avestruz, conchas extravagantes—. Existía por tanto una



Juan Luis MORAZA. MA (non é) DONNA, 1993

proximidad física entre reliquia y maravilla orgánica que posibilitó que la materia orgánica adquiriera, por contacto, un aura de sacralidad ajena a la iglesia³⁵ y se convirtiera en “objeto cultural que era visto como artificio” (2007:156).

Esto es, aquello que ha sido creado por la naturaleza adquiere un estatus similar al de aquello realizado por el ser humano. No importa si se trata de tallar esculturas o recopilar conchas, ambos objetos tienen valor cultural.

Se produce de este modo el inicio de un proceso de “laicización de las reliquias y sacralización de los objetos”³⁶ que en adelante será característico de la colección. Los objetos de una colección, reliquias del mundo, nos conectan con algo lejano o desconocido.

35 Esto mismo ocurre hoy en día con los souvenirs devocionales, que parece adquieren un halo de sacralidad por simple contacto o por tratarse de representaciones de algo sagrado (Olalquiaga 2007:156).

36 Adalgisa Lugli citada por Celeste Olalquiaga (2007:160)

- *Suvenir*

“Cada objeto de colección es un rastro, una huella del gusto, [...] donde han quedado registrados gran parte de nuestros juicios”.

Ondina Rodríguez Briceño (2004)

En la Instalación *La Alhambra sobrevivió* (1995–2001), Rogelio López Cuenca — Malaga, 1959— utiliza la estética propia de la tienda de suvenires y presenta una estancia repleta de objetos turísticos relacionados con el enclave granadino. El objeto, encarnado en souvenir, permite al turista apropiarse, consumir y domesticar al “otro” cultural (Stewart 1984:146). La instalación de López Cuenca pone en relación el patrimonio de Granada con el visitante y nos recuerda, precisamente, que es el turista el que crea la Alhambra a través de su mirada. Para funcionar como souvenir —para ser huella o recuerdo de la Alhambra, en este caso— éste necesita ser retirado de su contexto, que es la tienda en Granada, pero al mismo tiempo necesita restituirse en un nuevo contexto imaginario, una narrativa ensimismada que posibilite al poseedor ser turista de su propia vida. El contexto del souvenir, es por tanto el del desplazamiento del ensimismamiento; mediante la mirada el recuerdo se va tejiendo alrededor de las baratijas, al mismo tiempo que disipa información contradictoria. La Alhambra representada en los suvenires poco tiene de “auténtica”, existe inventada por la ideología³⁷.

El souvenir habla a través de un lenguaje de pertenencia sobre el contexto de origen, no es un objeto de valor o necesidad, sino un objeto del que deriva una demanda de nostalgia (Stewart 1984:145). El todo es sustituido por una parte. El souvenir, como la colección, es siempre incompleto por definición. El objeto es metonímico para con la escena de su apropiación original en cuanto a que es una muestra de ese todo pero funciona como el todo. Además, se mantiene siempre parcial en el sentido de que necesita del sujeto para completar su significado, para articular el juego del deseo. La narrativa del souvenir es la del poseedor, está ligada a los lugares y experiencias de éste, que no están en venta, no tienen un valor por sí mismos. El souvenir necesita un contacto, una experiencia directa con su referente. Éste es el que lo autentifica. Posibilita una transformación del pasado en presente. Por el contrario la colección no es muestra sino ejemplo, no es metonimia sino metáfora (Stewart 1984:151).



Rogelio LÓPEZ CUENCA. *La Alhambra sobrevivió*. 1995-2001

37 “Todos los souvenir son souvenir de una naturaleza que ha sido inventada por la ideología” (Stewart 1984:150).

El souvenir pone de relieve la capacidad del objeto para ser trazo, rastro de la experiencia, cuerpo que ha estado allí. Y esta experiencia es atravesada por la nostalgia, que necesita de la distancia, el desplazamiento que le otorga el souvenir. El valor de uso del souvenir es satisfacer el deseo de nostalgia y para ello el referente debe permanecer inalcanzable. Por lo tanto, el souvenir tiene, dice el museógrafo Benoît Decron, una función memorial; funciona como un pequeño monumento y resuena también en el relicario, donde se confunden el placer y lo mortificante. En el elemento decorativo que es el souvenir, el dominio religioso cede el paso a aquel más secular, la recreación (2002). Como la reliquia, “colma el poder fetichístico de la imagen del deseo: en este caso, sentirse por encima de la muerte” (Olalquiaga 2007:56). Evoca, detona e integra la muerte, la pérdida en la vida.

Celeste Olalquiaga refiere en *El reino artificial. La experiencia Kitsch* (2007:57–63) que para Benjamin hay dos formas de percibir los acontecimientos de una época: Una forma consciente, que él llama reminiscencia, donde los acontecimientos son percibidos como un todo continuo, un tiempo convencional. Y una forma inconsciente, o remembranza, que se centra en la intensidad del momento vivido, se nutre de recuerdos penetrantes y fragmentarios. La remembranza, que salta del hecho inmediato hasta la dimensión asociada que éste oculta, está obsesionada por la pérdida y la muerte. El souvenir viene a ser la remembranza pero pasada por el tamiz del mercado, convertida en bien de consumo, y este hecho dificulta el poder evocador y mágico de la remembranza, que antes de la modernidad se conseguía a través de la reliquia. La industrialización convierte a las remembranzas en objetos “muertos” carentes de carga mística, reliquias seculares sometidas al contaminante contacto del mundo. Finalmente, la modernidad asestó a las remembranzas un tercer golpe mortal³⁸: “la reproducción mecánica, y los escombros que quedaron tras ese terrible tormenta eléctrica no son otra cosa sino el *kitsch*”.

³⁸ Los otros dos serían la muerte implícita en la reliquia y la industrialización que la despoja de la sacralidad (Olalquiaga 2007:63).

- *Kitsch*

“Si coleccionar es un arte (y puede serlo) entonces el *kitsch* no se limita a juntar enanos de jardín”.

Philipp Blom (2003:214)

Siguiendo con Olalquiaga, la modernidad da lugar a dos fenómenos, en apariencia contradictorios, conectados con el fetichismo de la mercancía: por un lado, la idea de novedad, orientada al futuro y fundamental para mantener la producción en serie. Por otro lado, la glorificación del pasado, al percibir en éste una dimensión metafísica ahora perdida, que hace surgir el aura preindustrial. El souvenir relaciona esta paradoja de ruptura y continuidad, al intentar retener el halo encantado congelándolo en infinitas copias:

Como recuerdo convertido en mercancía el souvenir apenas podía superar la distancia aureática entre un observador y una remembranza prisionera, su dispersión en millares de copias proporcionó el puente necesario para un consumo plural y subjetivo. En otras palabras, una vez destruido el halo de exclusividad que el souvenir había inicialmente reforzado, los fragmentos del aura fueron puestos a la venta, y la posesión personal se convirtió en una experiencia fetichista de la pérdida. (2007:67).

Estos fragmentos, residuo y ruina de los sueños de trascendencia propios de la modernidad, son el *kitsch*. “Resto cargado simultáneamente de esperanza y de imposibilidad”. En el *kitsch* ya no hay distancia sagrada, el valor de culto³⁹ pasa a fundamentarse en la proximidad perceptual (Olalquiaga 2007:67 y 72).

Para Susan Stewart la saturación de la materialidad elude el valor de uso. La colección de objetos *kitsch* es metaconsumo, “*display* irónico de sobrematerialidad”, articulada por la constante autoproducción de la cultura popular (1984:167–168). Además, dice Blom, es esencialmente doméstico y domestica todo lo que toca (Blom 2003:213).

En nuestros tiempos complejos se ha puesto de moda coleccionar objetos kitsch para demostrar superioridad sonriendo ante la ingenuidad de otras

³⁹ Además del valor de uso y del valor de cambio de los objetos Walter Benjamin habla del valor de culto, como la relación tradicional con los objetos en la cual estos quedan imbuidos de una cualidad sagrada, característico de culturas con una visión del mundo mágica o teocéntrica (1936).



Rogelio LÓPEZ CUENCA. *Casi de todo Picasso*, 2010

épocas y otras clases sociales, involucrados a medias y tanto más aliviados por haber dominado su atractivo. No obstante, el kitsch tiene un poder que es más fuerte que cualquier otro: del mismo modo en que convierte el amor en una visión demasiado encantadora para que la sucia realidad la estropee, suya es la singular proeza de matar la muerte. (Blom 2003:214).

El *kitsch*, por tanto, reduce el mundo a un tamaño privado aunque se aprehende en el nivel de la identidad colectiva. Para Stewart se relega a lo femenino, ya que se asocia con una especie de antisujeto. Éste se ve reflejado en lo *kitsch* como lo impersonal, aquello que está fuera del sujeto, algo no auténtico, la imitación, lo superficial, lo no productivo, los valores de la cultura del consumo frente al sujeto que sería el productor y lo original. En esta correspondencia, la mujer se presenta únicamente como consumidora (nunca como productora) en una relación puramente material en el ciclo de intercambio, de modo que se invisibiliza su labor. Esto produce una radical separación entre el sujeto y lo “femenino” (Stewart 1984:168).

O

El souvenir es a menudo un objeto coleccionado, pero se diferencia de éste en que es un objeto para alimentar la nostalgia, fuera de su contexto se amplía toda su potencia y significado. Mientras que en la colección, el objeto fuera de su contexto adquiere otro contexto (Thomas 2009:6). El objeto adquiere más resonancias cuanto más se aleja del valor de uso, en ese camino hacia la abstracción, la colección de objetos *kitsch* se antoja la más polisémica. La dialéctica entre mano y ojo, posesión y trascendencia, que motiva al fetiche depende de esta abstracción (Stewart 1984:163–164).

8. Coleccionador colectivo

“Una aglomeración de numerosas interconexiones, a corto y largo plazo, estructuras e interacciones entre el mayor número posible de sujetos sociales”.

Benjamin Buchloh (1998)

Hay una pared llena de chicles, masticados, chupados, portadores de una parte de la persona, y posteriormente pegados sobre ella⁴⁰. No sabemos cuándo ni cómo comenzó este ritual que lleva a numerosas personas, desconocidas entre sí, al acto de sacar de su boca el chicle —gastado, ensalivado y hecho nuestro— y a presionarlo en ese lugar preciso. Pero parece que la amalgama de gomas de mascar apela a un sentimiento universal de ser parte de algo colectivo. En ese lugar se produce una acumulación anónima de objetos, que lleva a las personas que lo ven a repetir el gesto que antes que ellas han realizado otras muchas. Hay un deseo de ser parte de esa colección de chicles, de participar en la vivencia colectiva.

Los objetos de la colección funcionan como aquellos que están sujetos a la lógica espiritual, al estar liberados de su función utilitaria, de la maldición de ser útiles que les da el mercado, son un escape para la alienación capitalista⁴¹. Pero además, para Baudrillard el objeto equilibra la mente, evitando, incluso, la neurosis:

Los objetos desempeñan un papel regulador en la vida cotidiana, en ellos desaparecen muchas neurosis, se recogen muchas tensiones y energías en duelo, es lo que les da un alma, es lo que hace que sean nuestros, pero también lo que constituye la decoración de una mitología tenaz, el decorado ideal de un equilibrio neurótico. (Baudrillard 1969:102).

Toda producción material o económica es al mismo tiempo producción de sentido o de símbolos⁴². Significante y significado son al mismo tiempo. El objeto tiene la capacidad de encarnar simultáneamente valores religiosos, comerciales, estéticos y sexuales (Pietz 1985). Según interpreta Georges Didi-Huberman en *La imagen*



40 Las imágenes son en Potsdamer Platz, Berlín, y en una parada de autobús de Córdoba pero podrían ser en cualquier otro sitio. Parece ser que el ritual de pegar chicles en paredes se está extendiendo por diversas partes del mundo.

41 Para Benjamin la imposición utilitaria del mundo burgués se opone a la lógica espiritual de la religión (Belforte 2010).

42 Giménez, Gilberto. 1978, *Apuntes para una sociología de las ideologías*, citado por García Canclini (1976:71)



Acumulación de objetos votivos

superviviente (2009:278), también para Aby Warburg la imagen es portadora de poderes tanto psíquicos como plásticos. Es un conjunto de “residuos vitales”, “material sedimentado, impuro y movido de una memoria inconsciente”. La cultura, que está viva, es atravesada por retornos, supervivencias, fantasmas de tiempos otros; la memoria se hace presente a través de imágenes y objetos, a menudo con una retórica primaria y carnal.

Cuando se produce la apropiación de un objeto (o imagen) éste se vuelve sagrado, se transforma en algo temible para lo que es distinto a él, se hace partícipe de sí mismo⁴³. Esta sacralización permite que, al mismo tiempo, cuando un objeto *religioso* se descontextualiza, el poder específico de su sacralidad sea reconducido al terreno general de la estética, ya que el artefacto en sí carece del poder individual y del misterio del que los sujetos le dotan (Clifford 1993). De este modo el amasijo de chicles funciona de igual modo que el amasijo de objetos de culto, ambos son objeto estético y objeto sagrado al mismo tiempo. Dispositivo de almacenamiento de memoria sociocultural, forma portadora de sentimientos, maneras de pensar y concebir la realidad (Guasch 2011:24).

Estas representaciones visuales, al estar constituidas tanto por el valor individual como relacional de cada imagen, no generan una estructura discursiva, sino pensamiento subjetivo y rizomático⁴⁴ activado desde el ahora (Guasch 2011:25). Objetos que encarnan, intensamente y de modo natural, valores sociales significativos para uno o más individuos. No se trata de significantes que apunten más allá de sí mismos, al contrario, actúan como espacio material aglutinador de multiplicidades inconexas en su singularidad (Pietz 1985).

La colección es subjetiva, pero también parece ser universal. Y en esa subjetividad universal se basan los rituales de poner ofrendas, creando, en muchas ocasiones, instalaciones involuntarias y espontáneas; poniendo en escenas domésticas, públicas o privadas, los iconos populares. Estos rituales de colocar objetos a modo de ofrenda en espacios sagrados atraviesan el tiempo y nacen de una actitud instintiva, que comparten civilizaciones muy diferentes entre sí, hacia las fuerzas sobrenaturales. Crisol de sincretismos, los exvotos se muestran, como dice Didi-Huberman en *Exvoto: Imagen, órgano, tiempo* (1998:11), “orgánicos, vulgares y desagradables de contemplar, a la par que abundantes y difusos”.

Las imágenes votivas —que en sus formas más comunes y *fáciles* suelen adoptar la forma de velas, flores, dibujos, notas de agradecimiento o dinero— pueden ser cualquier tipo de objeto que tenga una vinculación especial con la persona

43 Guterman, Norbert y Lefebver, Henri. 1936. *La conscience mystifiée*, p228, citado por Benjamin (1982:228)

44 En el pensamiento rizomático, término acuñado por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1976), los elementos no se disponen de un modo jerárquico sino que son múltiples y se relacionan todos entre ellos, de modo que cualquiera puede afectar en cualquier otro.

que lo deja o con aquella razón por la que es depositada. Pequeños objetos, de apariencia banal, que precisan, por ello, de una mirada sutil y detallista, se acumulan en altares; barrocos, triviales, anónimos, espontáneos, anónimos y populares. Detalles donde la verdad, lejos de posarse, va pasando de uno a otro, y emerge de su contraste (Sarlo 2009).

Para Didi-Huberman (1998:11), la mediocridad estética, estereotipada, con fuerte influencia *kitsch* de las formas votivas las hace no merecedoras del estatus de Arte. Este rechazo estético que generan, como portadoras de mal gusto, forma una pantalla, pero sobre todo pone en crisis el modelo estético normativo del arte y genera un malestar frente a la vulgaridad orgánica de las imágenes votivas.

Los espacios votivos, que se reconocen por la acumulación ornamental de objetos de diversa índole, desaparecen y reaparecen en el tiempo, como síntoma de resistencia a evoluciones estéticas. Producen, de un modo inconsciente y casi siempre anónimo, colecciones colectivas. Artefactos que se acumulan, en un lugar determinado y en un proceso continuo.

Hay algo que fascina en estas acumulaciones anónimas, colecciones de objetos e imágenes que se van posando, capa tras capa, depositados por personas que no se conocen entre sí. Son archivos transgeneracionales de objetos sociales y colectivos, que, en su cualidad de sinécdoque o totalidad destotalizadora⁴⁵, son experimentados por los individuos como algo que verdaderamente encarna valores o virtudes (Pietz 1985).

Hay un altar a la orilla de una pequeña carretera en Dorleta, Gipuzkoa, en el que realicé una inmersión de varios días. Durante los mismos, charlaba con aquellas personas que se paraban a dejar flores u otros objetos. Las preguntas iniciales del proyecto eran quién se encarga de cuidar el altar, quién acostumbra a dejar las ofrendas y con qué propósitos o a través de qué rituales. Las personas que pasaron durante aquellos días por allí me contaron anécdotas y sentimientos que los relacionaban con el altar. Esos testimonios, colados por el tamiz de mi propia subjetividad —ya que solo los registraba mentalmente— son luego presentados en forma de texto, en un video junto a imágenes del lugar. De ese modo, las imágenes y los textos forman un mosaico de intersubjetividades que funciona de modo similar a como lo hacen las propias acumulaciones votivas: conformando un “tejido fenomenológico de la experiencia prerreflexiva inmediata” (Pietz 1985).

Del mismo modo que las acumulaciones votivas, la colección personal puede llegar a desbordarse y tornarse colectiva. El ejemplo de las donaciones a las colecciones institucionales es, quizás, el más conocido, pero el mecanismo

⁴⁵ “Esa cualidad de sinécdoque o totalidad destotalizada que es característica del objeto colectivo material y recurrente” Jean Paul Sartre citado por Pietz (1985).



Muro de las ofrendas. Avignon, Francia



Nerea DE DIEGO. La carretera, 2013

funciona de modo similar en colecciones sin valor y sin institución que las reciba. El estar al corriente de una colección lleva a muchas personas a tratar de participar en ella, contribuir mediante regalos, aportaciones, sugerencias, preguntas... La colección, en última instancia, no la hace una misma, sino que se trata de una estructura conformada por cantidad de sujetos sociales (Buchloh 1998). El coleccionador se hace colectivo.

Como resumen de este primer capítulo, se puede desprender que coleccionar constituye un acto común en el humano, que se ha venido llevando a cabo durante siglos, relacionado con valores estéticos, económicos, políticos o religiosos atribuidos al objeto. Sin embargo, la industrialización cambió, entre otras muchas cosas, el modo de relacionarnos con los objetos, debido principalmente a la sobreabundancia de éstos en relación con épocas anteriores.

Los elementos coleccionados pierden su utilidad y suman significaciones a través del conjunto que los reúne, atendiendo, además, al objeto en su singularidad. El todo y la parte comparten significancia y la despliegan; a través de la mirada del coleccionador.

La pulsión es el motor del acto coleccionístico, que aunque es intencionado guarda en su haber elementos inconscientes en nuestra relación con el objeto de deseo. La colección no termina, ya que en su desarrollo actúa de forma intrínseca el deseo y éste es, como tal, insaciable. La colección es, por tanto, la falta. Es incompleta, abierta, inconclusa y con límites indefinidos, ya que completarla equivale al final. Constituye además un proceso de conocimiento en el que aprehender el mundo que nos rodea y a nosotros mismos, en nuestra interioridad.

Me interesa la colección como recopilación en proceso, que se nos escapa del consciente, que no podemos controlar y en la que las razones de la misma no terminan nunca de desvelarse. Entre otras cosas porque por mucho que ahondemos en ellas, siempre mutan y aparecen otras nuevas. En el despliegue de artefactos que es, la colección adquiere vida propia, que se entrelaza con nuestras fascinaciones pero también con nuestras repulsiones. A menudo, cuanto más feo y hortera me parece un objeto, más grande es la atracción que me suscita, la necesidad de tocarlo, de registrarlo y de ponerlo en relación con los otros.

La colección de bagatelas genera antiolección; es una acción de descolección que cuestiona la colección como ejercicio de poder; y que rescata, de paso, la noción de coleccionadora—tan poco frecuente y ninguneada— frente a la de coleccionista.

CONTINUACIÓN: IMÁGENES Y OBJETOS

“Una vez establecido el inicio, se hace más fácil percibir el desarrollo de la trama de la colección”.

Mieke Bal (1994)

Llegaron más instantáneas de otros altares. Al principio todos de Bolonia, después de otras ciudades italianas. La colección comienza sin una consciencia concreta. La casualidad, el azar y la pulsión provocan que la mirada se fije en un hecho preciso. La colección va emergiendo, tomando forma. Crece el número de imágenes; se multiplican. Despierta la colección consciente y la mirada ya no encuentra sino que busca; y se especializa.



Las imágenes se fueron acumulando y permanecieron a la espera. Se traspasó la frontera italiana. La colección continuó creciendo. España, Francia, Suiza, Portugal, Ecuador, México, Austria... El objeto coleccionado tomó un nombre: altares populares marianos. Más tarde se incorporan los souvenirs, la imagen se torna bulto redondo.

Paulatinamente comencé a dotar de un conato de narratividad a las yuxtaposiciones, aparentemente casuales, que se generan entre imágenes y objetos encontrados, a ponerle nombre al deseo. Nombrar la pulsión. Preguntas sin respuesta. La colección, desde su origen, ha estado ligada a lo oculto de templos, palacios, criptas. Colección oculta.

Vírgenes adoradas en mercados, calles, plazas, hogares, caminos, comercios, montañas. Altarcillos en hogares no-católicos, figuritas de vírgenes siguiendo las

Últimas tendencias del diseño representadas en electrodomésticos y accesorios. Suvenires grotescos —grotesco deriva de gruta, donde se guardaban tesoros y colecciones—; Inmaculadas de plástico con lucecillas y musiquitas; altares de carretera abarrotados de exvotos y ofrendas; grandes ramos de rosas de plástico para adorar a la madre; acumulaciones de objetos votivos emplazados por individuos anónimos. La colección se desborda. Más preguntas. Pocas respuestas.

Siempre la convicción de que se trata de una actividad artística, un proceso reposado, que permanece latente, en espera de ser proyectado. Pero continúa desbordándose y cada vez se hace más difícil contenerlo. Los suvenires se deslizan, desde la estantería inicial donde estaban colocados al principio, hacia suelo y paredes. Las imágenes comienzan a llegar desde otros lugares, enviadas por colaboradores... La colección se colectiviza.

En esta pulsión por la colección de altares populares hay una atracción “por los repositorios de trazos de la memoria colectiva”, como describe el antropólogo Arjun Appadurai (2003), pero sobre todo por el propio proceso colectivo que los genera. Ya en 1960 Stanley Brouwn¹ anunció que todas las zapaterías de Ámsterdam constituían la exposición de su obra, manifestando, así, un interés por las estructuras estéticas colectivas, anónimas y participativas y equiparándolas con instalaciones artísticas.



¹ Stanley Brouwn (1935) es un artista nacido en Surinam y afincado en Ámsterdam.



Fatima

II

Colección y práctica artística

En este capítulo se va a tratar, sobre todo a través de ejemplos, de insertar la práctica artística y analizar de qué modos se relaciona con la colección.

Tras una introducción sobre la importancia del coleccionador —y la intención de este— en la colección, se comienza por analizar ciertas prácticas que convergen con el acto de coleccionar como modo de hacer en el arte, a saber: **el archivo, el atlas, la lista y el comisariado.**

También se introduce el concepto de *arte modesto*, término acuñado por el artista francés Hervé Di Rosa y que guarda una estrecha relación con la colección.

Puesto que no es hasta bien entrada la modernidad que la colección confluye, de un modo explícito, con las prácticas artísticas, se trata también someramente el contexto del arte del siglo XX, y cómo éste, partiendo de la **hiperabundancia de información**, ha propiciado la proliferación de ciertas técnicas relacionadas con la colección. Asimismo trato de establecer ciertos procesos o modos de hacer recurrentes en el arte contemporáneo que se relacionan con el proceso de coleccionar: **el montaje, la experiencia y el contexto.**

Tratando de responder a la cuestión de qué es lo que aporta el acto de coleccionar a los procesos creativos, se establece, bajo el epígrafe de **coleccionar como sistema**, una relación de nociones que intervienen, o son susceptibles de intervenir, de un modo u otro, en las prácticas artísticas desde la práctica coleccionadora: **potencialidad, proceso de reflexión, construcción de pensamiento, estructura, experimentación, caos, autoconsciencia, fracaso, transgresión y deriva.**

Para terminar realizo una categorización de las posibilidades de conexión entre práctica artística y colección; clasificándolas en tres diferentes modos de relacionarse la colección con la obra plástica: **como documentación, insertada en la obra y como obra** propiamente dicha.

II Colección y práctica artística

“En medio de la colección, o circulando entre todos los objetos de la colección, cemento sutil, está el deseo del sujeto supuesto que llaman coleccionista”.

Gerard Wajcman (2011:31)

“La colección solo se cierra con la desaparición del sujeto coleccionista”.

Estrella de Diego (1999)

Baudrillard establece dos modos de relación entre el sujeto y el objeto: el sujeto utiliza los objetos —que son entonces utensilios— o los objetos son poseídos por el sujeto. Utilizar objetos es darles un sentido práctico, dotarlos de una funcionalidad que nos remite al mundo. Por el contrario poseer esos mismos objetos conlleva un sentido más abstracto y subjetivo, donde los objetos dejan de ser máquinas para pasar a ser “objetos puros”. Objetos de colección que el sujeto, en una relación apasionada, necesita poseer (Baudrillard 1969:98). Esto es, para Benjamin (1982:223), la *compleción* que se da cuando “el objeto es liberado de sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes”. El coleccionista despoja a los objetos de su entorno funcional, los posee¹.

La relación del coleccionista con el conjunto de sus objetos “no pone de relieve su valor funcional —su utilidad— ni su destino práctico, sino que los considera y los valora como la escena, el teatro de su destino. El coleccionista se extasía, y en ello encuentra su mayor placer” (Benjamin 1931a), establece una relación particular de posesión al “citar” al objeto fuera de su contexto (que es pasado) y traerlo al contexto del sujeto en donde el objeto se encuentra privado de sus valores (Guasch 2008). El objeto pierde de este modo su estatus ontológico y el sujeto pasa a ser, entonces, el principio de continuidad de la colección. El coleccionista juega el rol de regulador de la ficción, como dice Támara Díaz Bringas (2013), es el que conjuga la producción de sentido. Busca, selecciona, ordena sus

¹ Adolfo Vásquez Rocca (2004) relaciona esta posesión no funcional con el excedente, con la riqueza. Como modos de usar ese excedente enumera el regalo, el desgaste, la destrucción, la eliminación, el trueque o el amontonamiento. En ciertos casos el amontonamiento deviene en colección.

objetos, les *asigna* un lugar, los establece como objetos coleccionados, pero, sobre todo, proyecta sobre ellos.

La colección es lugar de almacenamiento, más que de objetos, de “experiencias, ideas y esperanzas” de quién los reúne (Márquez 2011). De este modo se crea una intersubjetividad, donde los límites entre sujeto y objeto se diluyen. La colección sin coleccionador no es posible, el grupo de objetos necesita del sujeto que los ponga en relación, que les dé sentido (Baudrillard 1969:103). Más aún, la colección pierde su sentido sin su coleccionista, “solo las colecciones privadas rinden plena justicia a los objetos” (Benjamin 1931a). La colección, si se hace pública, “pierde la significación última”, ya que despojada de las pasiones solo los objetos permanecen. El sujeto, pone en valor, subjetiviza la colección; ésta necesita del coleccionador, sin el cual se termina y se muere un poco. Ivette Sánchez lo formula del siguiente modo: “sin la carga personal y emocional, sin el compromiso apasionado del cazador individual y amante de los objetos, la colección muere, se convierte en un montón de quincallería” (1999:110). Toda colección es, por lo tanto, privada por definición, en el sentido de que necesita de un sujeto coleccionador que la dote de sentido.

El objeto es siempre el mismo pero es mirado con otros ojos por el coleccionador, que descifra, construyendo y deshaciendo sus propios sintagmas y paradigmas. “La mirada forma parte de la colección” (Wajcman 2011:39), que funciona como espejo, devolviendo las imágenes que proyectamos en ella, las imágenes deseadas. Igualmente la colección posibilita proyectarnos sobre ella, funciona como totalización de las imágenes de nosotros mismos; dicho de otro modo: nos coleccionamos. La colección es el autoengaño de poseer los significantes y la garantía de que el significado último de estos significantes sea el sujeto mismo (Rodríguez Briceño 2004). Esta reescritura del sujeto contribuye a la autoafirmación.

El coleccionador transforma los objetos en coleccionables al otorgarles valor pero este valor es altamente subjetivo ya que parte del propio sujeto. A su vez, los objetos funcionan como detonantes a través de los cuales el sujeto cree poseer valores (Rodríguez Briceño 2004). En un pequeño folleto que autoedita para felicitar las navidades, Estrada Saladich, empresario catalán, se describe a sí mismo como coleccionista². En la felicitación se define como coleccionista de amigos, de cactus, de piedras, de esculturas monumentales o de perritos de porcelana entre otras cosas. Sostiene además que a lo largo de su vida se ha desprendido de muchas colecciones, regalándolas. Se hace la tópica pregunta de si el coleccionista nace o se hace (otorgando al hecho de coleccionar un estatus creador, implícito en la pregunta) a lo que responde que sin duda se hace, “se forma porque a veces ha visto alguna colección, y sobre todo, y ello sí es imprescindible, porque posee curiosidad, ilusión y optimismo”. Se describe a sí

² Estrada Saladich, 1975. *Colecciones*. Más tarde, a finales de los 70 llegó a fundar un museo de las colecciones en su finca El Pedregal.

mismo como un sujeto apasionado, con ilusión por poseer pero también como un ser desprendido, soñador, que juega, como un niño y disfruta de la vida a través de la experiencia de coleccionar. El empresario — que no hace otra cosa que una campaña de marketing indirecto, felicitando las fiestas, supongo que a clientes y amigos— utiliza su faceta de coleccionista para trasladar ciertos valores, que él mismo ha proyectado sobre sus colecciones. El coleccionismo se presenta de este modo como forma occidental de subjetividad (Clifford 1993) y el coleccionista como un fisonomista de las cosas que crea con ellas un orden mágico (Belforte 2010).

Oskar Alegria (Pamplona-Iruña 1973), un realizador de cine y fotografía principalmente, que se siente más cómodo definiéndose como coleccionista, me relata³ que, entre muchas otras cosas, colecciona libros plateados. Esto es, libros que adquiere no por su contenido sino porque sus cubiertas son de tono blanco metalizado. Ya nos advierte Stewart de que la colección es la estetización del valor de uso. No es representacional, ya que crea un nuevo contexto con lo cotidiano (Stewart 1984:151–2) y el caso de la colección de libros de Alegria es un claro ejemplo de cómo, tal como señala Baudrillard, el interés “formal” reemplaza al interés “real” (1969:154). Para Stewart (1984:157) es la disposición de los elementos, su principio de organización, lo que construye la colección, que recae en la caja, el gabinete, el cubo o la serialidad de los estantes.

Probablemente por ello, una relación del coleccionismo como experiencia estética propia de las sociedades de consumo es el concepto de la casa como lugar de goce. El hogar como generador de intimidad e identidad donde el objeto de colección aparece ligado a la decoración de nuestra casa, contribuyendo a hacer más nuestro ese lugar. La casa es una extensión del sujeto y funciona como la psique respecto a la colección; también es un lugar que registra, conserva y reprime impresiones, significados (los significantes están afuera).

Es en torno a nuestro comportamiento ritual y nostálgico respecto a los objetos en los que nos reconocemos, ante los fetiches que abarrotan nuestra casa, y en los que de algún modo está depositada nuestra memoria, que podemos reconstruir el sentido de nuestra hasta entonces aparentemente dispersa historia y fijar nuestra identidad”. (Vásquez Rocca 2004).

Si en la colección la posesión implica estética, ¿cómo podemos, entonces, diferenciar una colección, llamémosla *amateur*, de otra que obedece a una práctica artística, o incluso que se presenta como obra de arte? En mi opinión no existe ninguna diferencia, salvo la intención⁴. La diferencia no es en ningún caso formal sino conceptual.

³ Alegria, Oskar. Comunicación personal. 25 julio 2015.

⁴ Más adelante se relata el caso de la colección de Ydessa Hendeles, que ilustra una diatriba similar entre artista y comisaria. (página 84)



MIRALDA. Objetos de la colección FoodCultura

Susan Caroselli, una curadora de museos estadounidense especializada en el Renacimiento, posee una colección de unas ciento cincuenta representaciones de *La última cena*, especialmente reproducciones del mural de Da Vinci y de la tabla de Rubens, aunque hay alguna más, pero siempre pertenecientes al Renacimiento y al Barroco. Las imágenes están plasmadas sobre abanicos, bandejas, platos, postales, cuadros, esculturas y objetos de la más diversa índole. A la coleccionadora le interesa ironizar sobre lo que se le ha hecho a una obra de arte. La colección está casi exclusivamente compuesta de donaciones y regalos que familiares y amigos le hacen y acostumbra a mostrarla en su apartamento, en ocasiones señaladas, acompañando cada pieza de una cartela con su ficha técnica, incluyendo el nombre del donante. En ningún caso la artífice de la colección se propone insertarla en el sistema del arte⁵ —si bien alguna vez la ha mostrado en un teatro, acompañando a una representación escénica— e incluso se plantea devolver todas las piezas a sus donantes para acabar con el juego.

Tengo constancia de otra colección de *últimas cenas*, la de Antoni Miralda, cuya colección forma parte de su archivo-proyecto-obra llamado *FoodCultura*. La intención de Miralda no es la de mostrar cómo puede acabar una obra de arte, sino la de recabar diferentes puntos de vista, sociales y culturales, a propósito de la importancia de la comida⁶. Sin embargo, el hecho de que uno sea considerado dentro del sistema del arte y la otra no, no reside en el discurso que pretende construir cada colección, sino, más bien, en la intención con la que lo presenta cada coleccionador. En el primer caso no hay un interés manifiesto en insertarla en una práctica artística, en el segundo se trata de una colección que se encuentra toda ella inmersa en el entramado del proceso productivo del artista, y pasa, por ello, a formar parte del arte.

⁵ La información sobre esta colección proviene de un libro sobre coleccionismo, (Tuchman, Mitch, 1994 *Magnificent Obsessions: Twenty remarkable collectors*, San Francisco: Chronicle Books) que en ningún caso aborda el tema desde una perspectiva artística.

⁶ El FoodCultura y su concepto se desarrolla de modo mucho más detenido en el capítulo “Colección y procesos: Food Cultura” (página 117)

1. Convergencias: archivo, atlas, lista, comisariado

“Todo concepto funciona así: dislocándose siempre porque nunca hace uno consigo mismo”.

Jacques Derrida (1995:92)

A partir del siglo XX principalmente, comienzan a hacerse comunes numerosos métodos y formas de hacer que no se habían contemplado hasta ese momento desde un punto de vista artístico. Muchas de ellas están relacionadas con la colección y no resulta fácil, en ocasiones, establecer unos límites definidos entre unas y otras prácticas.

Podría decirse que en los convulsos años 20, tiempo de revoluciones, se abre una especie de caja de pandora, ya que se dan varias experiencias y sistemas de recopilación de imágenes que no habían ocurrido hasta entonces: Aby Warburg con su atlas, Walter Benjamin con su libro de los pasajes o los poemas de Georges Bataille. También Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Lev Kulechov o Bertold Brecht vierten su operatividad en la construcción de un pensamiento visual a través del montaje. De igual modo, los dadaístas experimentan con el fotomontaje, interesados en la discontinuidad y la fragmentación que este genera; pero considerando el riesgo de acostumbrarnos demasiado a ese shock—y creando por tanto un efecto “despolitizador”— las estrategias *dadá* se decantan hacia la forma del archivo (Buchloh 1998).

Con la modernidad y especialmente a partir de la postmodernidad se multiplican los objetos fabricados y por ende, la necesidad de coleccionar; se produce también una saturación de objetos artísticos, de propuestas y de artistas. Reciclar lo real para el arte surge entonces como una posibilidad frente a la de seguir produciendo (Parreño 1999). En este contexto la colección confluye, en ciertos aspectos, con las prácticas del archivo, el atlas, la lista o el comisariado.

a. Archivo como práctica artística

“A veces el impulso de coleccionar abruma el proceso de archivo”.

Ingrid Schaffner (1998)

La colección confluye con el archivo. En cuanto que acumula, capitaliza, almacena infinidad de capas, de estratos “a la vez superpuestos, sobreimpresos y envueltos los unos en los otros” (Derrida 1995:30). Según una definición genérica, el archivo sería un conjunto de documentos acumulados en un proceso natural por una persona o institución. Es ese proceso natural el que lo diferencia entonces de la colección que se presupone artificial, no natural. Sin embargo, resulta obvio que hay que profundizar más en los significados de natural y artificial en este contexto. Para Michel Foucault lo importante del archivo es lo que falta. Es interesante precisamente por su debilidad, porque está lleno de agujeros. El archivo es algo construido y censurado, está lleno de lagunas. La clasificación es, en sí, una interpretación. El archivo no es neutro ni es un estado edénico del documento. Por lo tanto, no es natural, como no lo es tampoco la colección, que excluye cualquier composición espontánea o azarosa.

El archivo no es el conjunto de documentos, sino “la ley de lo que puede ser dicho” (Foucault 1969:219-20) no es memoria sino construcción de la memoria. Registra acontecimiento pero también lo produce. Historia y memoria se reescriben por igual y el archivo forma parte de esa reescritura. La colección, como forma que adquieren la memoria y el recuerdo, también produce acontecimiento ya que no trata de recuperar la totalidad de los acontecimientos pasados (Ares 2010).

Los objetos antiguos son dotados de un sentido de profundidad por sus coleccionistas, siempre muy preocupados por la historia. La temporalidad es reificada y rescatada para significar origen, belleza y conocimiento. (Clifford 1993).

El coleccionista, en el proceso de poseer, acaba por desposeerse de unos objetos que, guardados en armarios o en cajas, terminan rememorando, siendo recuerdo (de Diego 1993). Pero como dice Benjamin (1931a) esos recuerdos rozan el caos, un caos familiar, con apariencia de orden pero caos al fin. Porque memoria no es igual a recuerdo y coleccionar es otra cosa que acumular recuerdos, “es una forma de recordar mediante la praxis” (1982:223).

Advierte Derrida que “no habría deseo de un archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido”; el archivo trabaja contra sí mismo, la pulsión de destrucción es propia de la pulsión de conservación —esto viene a ser lo que el autor llama el mal de archivo— lo que se archiva se olvida (1995:27). Puesto que el archivo acoge lo que no interesa ya recordar, lo que no queremos o no podemos guardar en la memoria. Archivar como sinónimo de olvidar, de reprimir, aunque lo olvidado siempre puede volver a ser rescatado.

La memoria es inconsciente, aunque piensa que recuerda, recrea. Ya advirtió Freud (1896) que “consciencia y memoria se excluyen entre sí”. Por ello para Derrida el psicoanálisis es una teoría del archivo. La psique funciona como el archivo, aquello que queda registrado, aunque esté oculto, es susceptible de ser recuperado. Lo que es coleccionado por la percepción, tanto consciente como inconsciente, es sistematizado a través de experiencias que pueden ser recordadas o archivadas (Guasch 2011:18).

Por esto, el archivo no es pasado, sino porvenir. Ejercicio de memoria preñado de porvenir. El archivo no responde, pero habla, lo que Derrida (1995:70) llama una “respuesta espectral”. Encarnación de momentos de vida, tiene algo de promesa, de mesianicidad espectral, como la religión. La colección también encarna espectros, residuos, deseos, miedos, fantasmas. Benjamin escribió que los coleccionistas son intérpretes del destino (1982:225) ya que al igual que en el archivo, en el coleccionista el recuerdo consciente se supedita a la memoria inconsciente, memoria que “espera un porvenir que asalta desde un pasado remoto” (Rabinovich 2007).

Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen, una morriña, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico del comienzo absoluto. (Derrida 1995:98).

No obstante el archivo se reduce con demasiada frecuencia a la experiencia de la memoria, al retorno al origen, a lo arcaico, lo arqueológico, a la búsqueda del tiempo perdido (Guasch 2011:165) y se olvida el presente por venir. Para Derrida lo más interesante de la represión es lo que no se llega a reprimir, por lo tanto, lo que no se archiva, lo que queda fuera del archivo, lo que falta de la colección. Se trata de “buscar el archivo allí donde se nos hurta” (1995:69), en el presente.

Tanto en la colección como en el archivo la estructura es espectral, ni presente ni ausente, ni visible ni invisible, “huella que remite siempre a otro con cuya mirada no podríamos cruzar la nuestra” (Derrida 1995:92). Ambos son lo abierto, lo reposicionable, la posibilidad de lectura inagotable, la multiplicidad de recombinaciones y significados posibles.

No hay archivo sin consignación, sin cierta exterioridad. El archivo es lo que nos delimita, como afuera que es, y la cuestión del archivo es “¿dónde comienza el afuera?” (Derrida 1995:16). La colección en cambio es interior, parte de la pulsión



Alphonse BERTILLON. *Les particuliés de la bordure et du lobe*, 1893

del propio coleccionista. Su pregunta, siendo casi la misma, se podría plantear como ¿dónde termina el adentro?

No resulta fácil, en el arte, establecer una línea divisoria entre archivo y colección. Anna María Guasch⁷ alude directamente a ello:

Si el almacenar o coleccionar consiste en asignar un lugar, depositar algo —una cosa, un objeto, una imagen— en un lugar determinado, el concepto de archivo entraña el hecho de consignar. Si bien como señala Derrida, el principio arcóntico del archivo es también un principio de agrupamiento, y el archivo como tal, exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un corpus dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada. (2011:10).

No puedo estar de acuerdo en esta diferenciación ya que se basa en que almacenar o coleccionar consiste en *asignar* un lugar, mientras que archivar entraña *consignar*, o “coordinar un solo *corpus* en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal” (Derrida 1995:11). El principio de consignación se corresponde con el aspecto documental o monumental de la memoria. Pero el mismo Derrida dice que el archivo también implica asignación, necesita del lugar (1995:10). En tanto que la colección, que no es mero almacenaje, necesita también de ese principio de agrupamiento o consignación, “de lo contrario diríamos que se trata de un cúmulo, de una pila, de un farrago, de un revoltijo, de un pastiche, de un batiburrillo o un guisado, de una maraña, de un enredo o un embrollo, no de una colección” (Wajcman 2011:27).

Por tanto, colección y archivo comparten más lugares comunes de los que los separan. La colección almacena memoria y no pretende salvarla, aunque la salve, y el archivo salva memoria y para ello la almacena aunque no sea su propósito. Los dos conceptos se engarzan y comparten territorios constantemente; la diferencia pudiera sustentarse, quizá, en la intencionalidad.

⁷ Guasch (2011:10) basada en Derrida (1995).

b. Atlas como práctica artística

“Puede ser inscripción y escritura a la vez”.

Joan Fontcuberta (2004)

Entre 1925 y 1929, año de su muerte, Aby Warburg realizó su *Atlas Mnemosyne* con imágenes encontradas, un conjunto de impresiones que generan relaciones visuales y donde no hay un discurso inequívoco. Warburg colecciona una memoria social y colectiva, interpretándola a través de la imagen fotográfica. El atlas enfoca las estructuras jerárquicas de la historia del arte, para intentar romper con las convenciones académicas de lo que se clasifica como arte elevado y cultura de masas. Presenta, mediante un mapeo de representaciones como el gesto y la expresión física, un vasto espectro de experiencias y convenciones pictóricas (Buchloh 1998).

En 1923 Warburg definió la finalidad de [su] biblioteca [pero también de su obra en general] en estos términos: “una colección de documentos sobre psicología de los modos de expresión humana”. ¿Qué es, por tanto, la “ciencia sin nombre” inventada por Warburg sino una metamorfosis viva de la historia del arte tradicional —esa aparente historia de objetos— en historia de la psique tal y como la encarnan estilos, formas, “fórmulas de pathos”, símbolos, fantasmas, creencias y, en suma, todo lo que Warburg resumía en el término expresión? (Didi-Huberman 2009:252)

El método de Warburg es colección. Hay un todo subjetivo e inconsciente que se articula a través de las partes. Didi-Huberman dice en una entrevista realizada por Pedro G. Romero (2007) que a los historiadores les resulta más difícil clasificar imágenes que textos (aunque solo sea porque no tienen alfabeto), no hay un criterio, no se puede seguir una crónica lineal, la imagen reúne varios tiempos heterogéneos. Los objetos, como las imágenes, están repletos de significado como efecto de su relación con otros objetos y lenguajes.

Para Aby Warburg toda huella, ya sea interna o externa, sobre un organismo vivo deja una huella mnémica o engrama que es susceptible de ser recuperada. El engrama cultural, como huella o símbolo visual, queda registrado en la memoria de cada cultura (Guasch 2011:24). Forma parte de una memoria activa y colectiva a la vez que residual, como lugar de la memoria que se puede rescatar. La colección, al igual que los engramas culturales de Warburg, es activa en tanto que es forma de recordar mediante la praxis.



Aby WARBURG. *Atlas Mnemosyne*, 1925-29



Bernd and Hilla BECHER. *Water towers*, 1980-89

A partir de los años 60 se multiplican en el arte propuestas que son, en esencia, colecciones de fotografías. Bien sean creadas por el autor de la obra o apropiaciones, siempre comparten una estética seriada, recuerdan al álbum, al libro de texto o de ilustraciones —para Benjamin el Atlas viene a ser una colección de retratos fotográficos en un libro de bolsillo (Buchloh 1998)—. La fotografía aún registra e instantaneidad. Por un lado, ha estado relacionada desde su nacimiento con la memoria; el registro de lugares, personas, circunstancias, objetos o acontecimientos. Por el otro, ofrece la posibilidad de multiplicar cualquier tema de un modo fácil, barato y rápido. La capacidad que ésta ofrece de fragmentar y ordenar la hace especialmente útil para la clasificación. Son muchos los artistas que se valen de la fotografía a la hora de realizar sus colecciones, creando corpus de imágenes sin interesarse por la imagen original, sustituto de la pintura, sino centrándose, sobre todo, en su capacidad de registro pero también de aislar y descontextualizar al objeto. Al fijar el tiempo y el espacio, se produce un desplazamiento del objeto desde su realidad a la subjetividad propia del arte de forma instantánea (Parreño 1999).

Gerard Richter reúne cientos de fotografías en una colección anómica, confrontando el propio medio con una producción fotográfica colectiva que cualquiera ha podido realizar (periodistas, aficionados...) (Buchloh 1998).



Ed RUSCHA. *Páginas de Records*, en el que fotografía sus discos de vinilo con sus correspondientes portadas. 1971. 72 pag.

De un modo más ordenado las imágenes de Bernd & Hilla Becher también aluden a la estructura del álbum. En sus series hay una estricta perspectiva frontal y un enfoque uniforme, que las dota de un estilo documental, como queriendo ocultar la mirada de los autores. Un interés por sacar a flote una especie de memoria colectiva a partir de la repetición, que parece fruto de cierta compulsividad.

Con una estética cercana al lenguaje amateur y a la instantánea Ed Ruscha produce libros como medio masivo y seriado. Son colecciones de imágenes en las que no privilegia ninguna. No hay una narratividad clara, ni acción, solo paisaje desolado que enfatiza la idea de neutralidad y objetividad. Las series secuenciadas nos remiten a su propia experiencia al realizar el viaje o la búsqueda de las imágenes.

A Susan Hiller le interesan las postales por lo que tienen de elemento menor, y por su relación con lo *kitsch*, lo vernáculo o lo popular. Entre 1972 y 1976 realizó la pieza *Dedicated to the unknown artist* (dedicado al artista desconocido), en la que presentaba una colección de 305 postales de mares encrespados rompiendo contra la costa británica. Las postales se mostraban ordenadas sistemáticamente por localización, fecha y contenido del mensaje. La pieza trasciende y desde el año 1982 ha seguido ampliando la colección ahora ya titulada *Rough seas* (*mares bravos*).

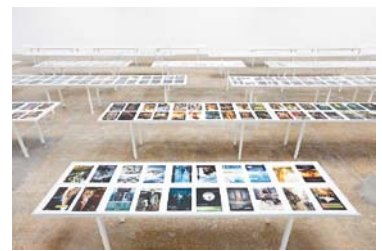


Susan HILLER. *Rough seas*

Fischli & Weiss presentan en la pieza titulada *Sichtbare Welt* (mundo visible) una colección de imágenes de cualquier parte de la tierra fotografiadas durante sus

viajes. Una suerte de visión enciclopédica del mundo que adopta la mirada del turista en un mundo acelerado y saturado por la imagen. Un archivo de fotos de lugares conocidos y archifotografiados como la Torre *Eiffel*, el Coliseo o el puente *The Golden Gate*, junto a otras de calles, atardeceres tropicales, aeropuertos o jardines anónimos y banales. Una lectura personal de la idea de atlas como proceso de documentación de los hechos, lugares y conocimientos de la vida cotidiana.

En estos artistas, y en tantos otros, se puede detectar un uso de la fotografía desde estructuras coleccionísticas. El atlas se configura como un modo de colección. Bien sea en los dispositivos formales, propios de la colección y el archivo, a la hora de poner las imágenes en escena, bien por las yuxtaposiciones que se generan y que enfatizan la construcción de significados, o bien porque la fotografía es utilizada como herramienta para la categorización de objetos, registro de lugares que son el verdadero objeto de la colección.



FISCHLI & WEISS. *Sun Moon and Stars*, 2008

c. Lista como práctica artística

“Citar un texto implica interrumpir su contexto”.

Walter Benjamin (1939:37)

“Hay algo de exultante y aterrador a la vez en la idea de que nada en el mundo sea tan único como para no poder entrar en una lista”.

Georges Perec (1985:119)

El acto de citar ya tiene algo de coleccionar: conato de establecer conexiones entre partes procedentes de distintos contextos que crean a su vez un nuevo contexto de significados compuestos. Las palabras se pueden coleccionar como citas o como listas. En el siglo XX numerosos escritores recopilan, coleccionan textos en cuadernos con la conciencia de que esas notas son parte de la obra.

El Libro de los Pasajes de Walter Benjamin es en sí mismo un compendio, una recolección de citas, de pasajes en torno, precisamente, al concepto de los pasajes comerciales del París del Siglo XIX, y que el propio autor reconoce como una colección de pasajes.

Obra inconclusa, *Passagen-Werk* (1927–1940) es una reunión de centenares de citas, notas autobiográficas, noticias de prensa, fotografías, planos. Benjamin rastreó incansablemente la *Bibliothèque Nationale de France* como un auténtico traperero de citas, haciendo del almacenamiento su razón de ser y arrancando fragmentos de su contexto para disponerlos de una forma nueva, no predefinida “de tal manera que se iluminaran mutuamente” (Sánchez 1999:118). Es un trabajo que nace con vocación de ser incompleto, acumulativo e infinito. La cita cumple una función de extrañamiento y a su vez reproduce experiencia. Muestra en lugar de decir (Belforte 2010). Para Susan Buck-Morss (1998) *El libro de los pasajes* ejemplifica la obsesión del coleccionista, no es un trabajo propio del archivista. Benjamin olvida casi siempre la tesis principal de la obra y su sentido más significativo es provocado, más bien, por los remotos rincones del texto.

La narración lineal se sustituye, abiertamente, por el colapso que generan los fragmentos yuxtapuestos. Desmantela el estatus privilegiado de la unicidad. Las lecturas se multiplican expandiéndose en todas las direcciones. El proyecto nace abierto y no es posible cerrarlo. La idea de coleccionismo subyace al proyecto. El propio Benjamin, además de dedicar un capítulo al propio acto de coleccionar,

describe la obra de este modo: “aquí se contemplan los pasajes de París como si fueran adquisiciones en manos de un coleccionista” (Benjamin 1982:224).

Como la colección, la lista —tal y como sugiere Clara Iris Ramos— es una serie de cosas que se relacionan entre sí y forman un todo. Es una enumeración que remite a algún tipo de orden. La lista, como la colección, siempre es selectiva, no se puede coleccionar ni listar absolutamente todo, aunque todo sea susceptible de ser listado. Todo se puede poner en relación con, y producirá significados nuevos. La lista es secuencial, posee una estructura rítmica, que en cierto modo también posee la colección. En la lista el lector busca inevitablemente similitudes y diferencias, que hacen que el lenguaje se perciba como un *continuum*, una estructura diferente de la de la narración, más parecida por ello a la obra visual. Se despliega el poder de las asociaciones posibles (2012:14).

Hay escritores y artistas que listan nombres, frases, conceptos, etc. La lista puede llegar a ser un género en sí mismo. Al nombrar, se evidencia, se hace visible algo que quizás antes no estaba, y esto puede producir sentido (Ramos 2012:5). Jenny Holzer reunió en *truism* (perogrullada) cerca de 300 slogans o aforismos llenos de lugares comunes y clichés. Inicialmente los introdujo en el espacio público a través de pegatinas, posters y camisetas. Más tarde comenzará a usarlos en dispositivos electrónicos y vallas publicitarias. Al llenar la calle de opiniones contradictorias entre sí, está retando al público a agudizar su percepción buscando sus propias conexiones.

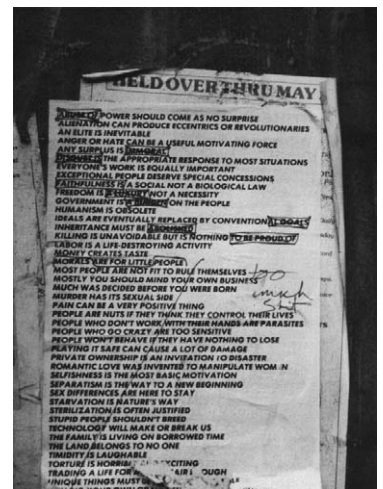
La lista puede obedecer a una necesidad de clasificar, esquematizar y jerarquizar; también a un gusto por el ritmo que otorga la serie formalmente. Pero en la modernidad, además, el listado puede suponer una transgresión, el gusto de deformar, de otorgar a las cosas otros órdenes posibles que quizás no sean los esperados. Como la colección, la lista puede abrir multitud de posibilidades.

El elenco de los animales de “cierta enciclopedia china” titulado *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, narrada por Borges, es una de las listas disyuntivas más conocidas, en ella los animales se dividen en:

- a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas. (Borges 1952).

Para Humberto Eco esta clasificación incongruente confirma la capacidad poética de la lista para transgredir:

La lista consigue su punto de máxima herejía y blasfemia en contra de cada orden lógico preconstituido. De ahí que no existe sólo el gusto del elenco por sí mismo. De este modo, se afirma que la lista no es tan



Jenny HOLZER. *Truism*, 1977-79



Richard SERRA. Verb List Compilation, 1977-78

sólo un dispositivo lúdico, juego literario, sino más bien una forma de conocimiento, o sea de desconocimiento, una crisis del saber establecido. (Eco 2011).

Al contraponer el desorden al orden la lista de Borges nos ilumina sobre otros ordenes posibles y sobre todo, nos desestabiliza en la manera de situar “lo Mismo y lo Otro” (Foucault 1966:2). Foucault, que cita el pasaje en el prefacio de *Las palabras y las cosas*, advierte que la lista expone algo que nos es imposible pensar. Y precisamente al mostrarnos ese pensamiento imposible lo que en realidad nos muestra es el límite del nuestro. La lista, como la colección, es una herramienta, una puerta de acceso al conocimiento, que se cuestiona a sí misma a través de su forma.

d. Comisariado como práctica artística

“El coleccionista es una especie de curador de su colección dotándola de cierta coherencia entre el discurso teórico y la praxis”.

Anna María Guasch (2008)

“Vemos en los cruces irreverentes ocasiones de relativizar los fundamentalismos religiosos, políticos, nacionales, étnicos, artísticos, que absolutizan ciertos patrimonios y discriminan los demás”.

Néstor García Canclini (1990:286)

Coleccionar implica seleccionar, no todo vale. Hay un trabajo, consciente o inconsciente, de decidir que objetos interesan a la colección. Ésta es también la labor del comisario de exposiciones; el curador no crea el objeto propiamente, pero crea la colección de objetos, las posibilidades y relaciones que se generan entre ellos. La selección y argumentación conceptual que de su *colección-exposición* hace el comisario se vuelve más importante que los artistas como individuos y que las piezas en su singularidad. Cuando el artista colecciona hace las veces de comisario, produciéndose una imbricación entre ambas labores. El artista ya no *crea*, sino que selecciona objetos, de modo que el papel del artista se desdibuja. Artista como comisario, comisario como artista. Artista como coleccionista, coleccionista como comisario, comisario como coleccionista, coleccionista como artista. En numerosas ocasiones no es posible establecer unos límites claros, señal de que la creación⁸ no es una actividad ligada en exclusividad al arte y que coleccionar y comisariar son también actos de producción.

Durante 10 años la comisaria y coleccionista de arte Ydessa Hendeles reunió más de tres mil retratos fotográficos de todo el mundo de entre los años 1900 y 1940. En los retratos siempre aparece un oso de peluche. La colección, mostrada bajo el título *Partners (the Teddy Bear Project)* en 2003 por vez primera, genera un lugar entre la realidad y la ficción. Es como un álbum familiar ficticio, donde se mire donde se mire solo se ven ositos. Hay historias de vida en cada fotografía pero el visitante se sorprende buscando el peluche en cada una de ellas, como en un juego de pistas. A través de la figura entrañable del oso se crea un mundo

⁸ Este concepto de creación, en el sentido de crear, como Dios, a partir de la nada y a través de la inspiración es actualmente muy cuestionado. Una concepción moderna que perpetúa el mito del genio y no se corresponde con los mecanismos y procesos de producción artística, donde la documentación, la revisión o la apropiación son fundamentales. Y no son además, exclusividad de los artistas.



Ydessa HENDELES. *Partners (The Teddy Bear Project)*, 2003

de fantasía, una sensación de felicidad, donde todo el mundo tiene un osito. Pero detrás de esa apariencia de documento veraz que ofrece la fotografía, hay una ficción, un montaje que se genera al reunir todos esos retratos con muñecos.

El poder adquisitivo de la comisaria hace que compre las fotos en el portal de internet *eBay*, donde se ha generado un mercado para ello. La exhibición se completa con osos de peluche, que Ydessa lleva más de 20 años coleccionando. Auténticas piezas de coleccionista, algunas de las cuales alcanzan una alta cotización (Varda 2004). Ydessa explica que “los osos de peluche eran para ella como una fiesta de polilla y orina, que acababan en la basura por no poseer valor”⁹. Hay una tensión entre ese oso maloliente de su imaginario y las fortunas que puede llegar a pagar por ellos.

La cineasta Agnès Varda, ella misma también un poco coleccionista y poeta del desecho, realizó una película sobre este proyecto. En ésta, Ydessa comenta que ella crea del mismo modo en que trabaja un artista. ¿Se puede establecer entonces alguna diferencia entre artista y coleccionista?

El museo siempre es un ejercicio de poder desde el momento en que se produce en él una apropiación, selección y situación de objetos (García Canclini 2011:111). Al aislar ciertos objetos de su contexto original y hacerlos museológicos, éstos se rodean de un aura que los transforma en obra de arte. Los proyectos de artistas que trabajan con el museo o la colección de arte nos interpelan precisamente sobre los mecanismos que hacen que un objeto llegue a ser considerado, o no, como Arte. Dice Merleau Ponty (1960:75) que “el Museo convierte esa historicidad secreta, púdica, no deliberada, involuntaria, viva en una palabra, en historia oficial y pomposa”. En otras palabras, el Museo instaura, anula “la vehemencia de la pintura”. Frente a esta unidireccionalidad algunos artistas plantean museos y colecciones de arte como espacios de intercambio, multidireccionales, donde arte se escriba con minúsculas. Lo que García Canclini ha dado en llamar estrategias descoleccionadoras: se pierde el sentido de colección —entendida como colección discriminadora¹⁰—, se desestructura el contexto, las referencias, perdiéndose aquello que promovía desigualdades (García Canclini 1990:286).

En 1965 Claes Oldenburg presentó por primera vez en su apartamento de Nueva York lo que más tarde sería el *Mouse Museum* (1965-77). En un principio lo llamó *Museo de arte popular, Nueva York y consistía en una colección de 385 pequeños*

9 «Partners: Collector and Curator Ydessa Hendeles’ - Haus der Kunst - Absolutearts.com». Consultada 26 de abril de 2013. <http://www.absolutearts.com/artsnews/2003/11/07/31520.html>.

10 Para García Canclini la colección museográfica ha estado ligada a la especialización, al arte culto. Ello conlleva una segregación social, el arte culto, aunque esté en el museo público, es para la clase culta, que sabe relacionarse con él. En el otro lado está el folklore, el llamado arte popular, que —aunque ligado al pueblo en la producción— nació del coleccionismo, de esos coleccionistas que coleccionaban los objetos exóticos de los otros. Cada vez más estas categorías se desvanecen mezclándose con lo masivo; en una combinación de lo culto con lo popular con una distribución de masas: fotocopia, video, videojuego, internet, teléfonos móviles se presentan como nuevos recursos tecnológicos que no se definen ni como cultos ni como populares.

objetos, entre los que había piezas realizadas por el artista y piezas encontradas y adquiridas— algunas de las cuales había alterado y otras no—. Finalmente el proyecto concluyó en el *Museo Ratón*, una estructura-habitáculo con forma a medio camino entre la cara de Mickey Mouse y una cámara cinematográfica que alberga los objetos en su interior.

Marcel Broodthaers constituye uno de los primeros ejemplos que se pueden rastrear de artista que articula su propia colección y la presenta como proyecto artístico. *Museo de Arte Moderno. Departamento de Águilas* (1968-72) es una gran compilación de representaciones de águilas en todos los medios y formatos posibles: objetos, textos, pinturas, grabados, películas, fotografías, etc. Aunque la colección no obedecía propiamente a los criterios de colección personal, ya que se englobaba dentro de un proyecto concreto, para el que recibió muchos de sus objetos en préstamo, el *Museo* ya auguraba lo que hoy en día es un hecho, la ruptura con la concepción esencialista del arte y del artista como creador, dislocando las definiciones de comisario y artista. Broodthaers encarna a una nueva tipología de artistas, inclasificables en su resistencia a supeditarse a los medios.

En 1977 Andy Warhol expuso en el Museum of American Folk Art de Nueva York la colección de arte folk norteamericano que había ido recopilando durante 20 años. Sin duda el hecho de que fuera en un museo folk contextualizaba la muestra como una exposición etnográfica, pero se puede ya leer una intención subyacente de superar los límites de la institución museística y el propio concepto de arte y colección.

En 1984 Bertrand Lavier presentó *La peinture des Martins de 1603 à 1984*. Una colección de cuadros pintados todos ellos por autores que se llaman Martin, un apellido muy común en Francia. Entre las pinturas había artistas reconocidos junto a otros que no lo eran tanto.



En definitiva, el arte requiere cuestionarse, regenerarse y, sobre todo, buscar referentes en su propio contexto constantemente. En su afán por transgredir, se aproxima en múltiples ocasiones a modos de hacer que no son propios del arte a priori. De este modo se apropia de metodologías como la colección, la archivación, el listado o el álbum. Maneras de aparecer el arte en la contemporaneidad en las que ya no se genera un producto nuevo, sino que se recopila, colecciona, recoge, apropia de artefactos previamente producidos. La importancia que el comisariado de exposiciones ha tomado a partir de la posmodernidad evidencia este hecho. En el acto de seleccionar está implícito el de producir ya que tanto seleccionando objetos como produciéndolos se genera significado.



Claes OLDEMBURG. *Mouse Museum*, 1965-77



Marcel BROODTHAERS *Museum of Modern Art, Department of Eagles (Detalle)*, 1968 - 72

2. Arte modesto

“Mis primeras emociones artísticas, mis primeras manías de coleccionador, mi gusto por los objetos que más tarde llamaría ‘modestos’”.

Hervé Di Rosa (2007:7)

“Toda esa pequeña producción artística, efímera, que es menospreciada pero que definitivamente nos da la alegría de todos los días”.

Bernard Belluc¹¹

En invierno de 2008 descubrí por casualidad en el escaparate de una librería de París un libro titulado *l'art modeste*, firmado por Hervé Di Rosa. El título captó mi atención y entré a ojearlo. En su interior podían apreciarse fotografías de juguetes populares, etiquetas de frutas, creaciones naif, acumulaciones de objetos en la calle, imágenes votivas, exvotos,... todas ellas producciones que se clasifican habitualmente fuera del “Arte”. En cierto modo, lo recogido en aquella publicación ejercía una atracción sobre mí, eran, casi todas ellas, manifestaciones que me interesaban y que sentía estaban ligadas a mis propios procesos personales.

Años más tarde, en el proceso de esta investigación, supe de la existencia del MIAM, *Musée International des Arts Modestes*, que creó el propio Di Rosa en colaboración con Bernard Belluc y Pierre-Jean Galdin¹². Tuve la oportunidad de realizar una pequeña estancia en el Museo, donde accedí a sus fondos bibliográficos¹³.

El “arte modesto” es un término acuñado por el artista Hervé Di Rosa. Según él mismo relata (DiRosa et al. 2007), fue el lapsus de una niña, que llamó al Museo de Arte Moderno de la Villa de París museo de arte *modesto*, lo que le hizo comprender que aquel término definía todo lo que él amaba.

11 Bernard Belluc en “mémoire del objet: art modeste, le musée de l’ordinaire” mesa redonda moderada por Lise Guéhenneux en 1999 citada por Iñaki Herranz (2009).

12 Belluc es artista y Galdin había organizado con anterioridad una exposición de Di Rosa en el Museo del Objeto, en Blois, del cual era director. El museo, creado en el 2000, se encuentra situado en un antiguo almacén de vinos del puerto de Seté, en la costa mediterránea francesa. Patrick Bouchain fue el arquitecto encargado de la rehabilitación del edificio.

13 El MIAM no posee una biblioteca como tal pero si alberga los fondos personales de Hervé, todos ellos relacionados con el arte modesto y el coleccionismo.



La caravana de las espiritualidades, reúne en un sincretismo de estilos, técnicas y creencias, objetos que ostentan diferentes fes religiosas del mundo. Pero todos tienen en común denominador las características plásticas y votivas del arte religioso modesto —que Di Rosa llama *Art St Sulpicien*—, esto es, no son piezas de arte sacro, sino iconos, manufacturados para la industria religiosa.



Hervé DI ROSA. *Art St Sulpicien*

A partir de entonces el concepto de arte modesto se ha ido desarrollando a través de múltiples proyectos y colaboraciones¹⁴. En 1993 tuvo la idea de hacer circular una serie de caravanas que albergaran sus objetos favoritos, extraídos del imaginario cotidiano. Estos vehículos, que fueron tres finalmente, fueron el embrión del Museo Internacional de Arte Modesto, sin duda el más prometedor de todos los proyectos, que propone un reencuentro entre el arte contemporáneo y los diferentes territorios del arte modesto.

Pero ¿qué es exactamente el arte modesto? ¿A qué se refiere? Y sobre todo, ¿qué relación establece con la colección como práctica artística? Ya Dubuffet apuntó que el arte debería ser otro, más modesto y que los artistas deberían de valerse de objetos preexistentes pero “desviados y mirados de otro modo”¹⁵. La cuestión se encuentra entonces en la mirada, en la actitud con la que nos aproximamos al objeto:

La noción de arte modesto puede definirse por el vínculo relacional de una persona con los objetos. La ausencia de mirada crítica, de espíritu de mofa y de esfuerzo cultural, da a la mirada del ‘arte modesto’ su originalidad, su simplicidad, su autenticidad. Permite también amar objetos ridículos o insignificantes sin vergüenza. Privilegia claramente el placer sobre la cultura. Elimina la noción de mal gusto, o más bien los escrúpulos de tener mal gusto. La emoción y el afecto priman en la inmediatez de lo cotidiano y al margen de toda especulación intelectual. El arte modesto es más una actitud moral que una cuestión de erudición”. (DiRosa et al. 1997).

Ahí reside la mirada otra, la que no tiene prejuicios culturales, intelectuales o económicos sobre lo que debe o no debe ser arte. El arte modesto está ligado además a la cultura popular espontánea, al objeto cotidiano, sin valor económico ni utilitario, que además suscite placer estético, que se ajuste a nociones de simplicidad y ausencia de intelectualismo. Esto es, objetos vulgares, corrientes y baratos. El arte modesto acepta la condición humana sin restricciones, con “sus debilidades, sus carencias, su ausencia de cultura, su vulgaridad y su ambición por acceder a la belleza”. Dice Hervé Di Rosa que quizás el arte modesto sea el fantasma de una socialización del arte (1997).

Un objeto en sí mismo no puede contener atributos de valor, afectivos o estéticos sino que es el productor, artista u observador el que se los atribuye. El arte modesto se refiere por tanto a que el autor, en primera instancia, no le ha otorgado esos valores de intelectualidad o de valor económico, no reivindica

¹⁴ Entre 1989–1993 Di Rosa puso en marcha, en París, la Boutique Galerie de l’art modeste, donde además de sus obras vendía productos en serie accesibles a todos los públicos. En 1993 puso en funcionamiento la Association de l’art modeste, junto a Belluc, con el objetivo de seguir recolectando objetos modestos. Entre los años 1991 y 92 editó cinco números de *Les cahiers de l’art modeste* que difundían los descubrimientos realizados y reflexionaban alrededor del arte modesto. Posteriormente, en 1997 se publicaron tres números más con motivo de la exposición Di Rosa et l’art modeste en el Museo del Objeto de Blois.

¹⁵ Jean Dubuffet citado por Herranz (2009:27)

nada; es una actitud relacionada con la cuestión del sentido que nosotros le otorguemos a posteriori, esa mirada otra, modesta, que le dota de un sentido, más importante que la forma misma.

El arte modesto viene a interesarse por las producciones situadas en los márgenes de las categorías habituales de las artes o, cuanto menos, confundidas entre las que se acostumbran a clasificar en los escalones inferiores (Herranz 2009). Di Rosa inventa a menudo mapas para representar los territorios difusos, permeables y múltiples del arte modesto: arte naif, arte bruto, arte popular, artes decorativas, arte religioso, arte singular, arte comercial, arte gráfico, arte tradicional, arte del cuerpo y arte de las colecciones—estas últimas representadas a través de un gran archipiélago dada la complejidad con la que se engarzan en todas las demás categorías—. Además el arte modesto limita con el arte contemporáneo, en una frontera abierta y de gran superficie.

El arte modesto fluye entre las fronteras: entre el norte y el sur, la artesanía y la industria, el modelo original y la serie, el comercio y la ofrenda, el lujo y la miseria, lo esencial y lo superfluo, el recuento y la profusión. Es todo y es su contrario. (DiRosa et al. 2007:13)

Colección modesta

El arte modesto se relaciona muy estrechamente con la colección modesta. Di Rosa establece dos categorías de arte modesto: el objeto único, que se basta a sí mismo, y el objeto manufacturado, que necesita de la serie y de la acumulación para cobrar sentido. Esto es, la colección lo dota de una pertenencia temática que le aporta coherencia significativa. El conjunto puede llegar a ser una reflexión en sí misma:

La colección y la acumulación demuestran una toma de conciencia del objeto corriente, de hecho, las múltiples variantes de un mismo tema, multiplican el placer. La colección da al objeto banal de la vida cotidiana una dimensión neurótica que, rebasando el fetichismo o la nostalgia, desemboca en una reflexión científica y creativa. (DiRosa et al. 1997).

La colección de televisores de juguete de Joan Rabascall —artista nacido en 1935 en Barcelona que vive en París— cumple, bajo mi punto de vista, los requisitos de una colección modesta: son objetos cotidianos, baratos, producidos en un principio sin ningún valor pedagógico excepto, quizás, el de regocijar al comprador, el de ser el recuerdo de un lugar. No poseen, inicialmente, ninguna intencionalidad significativa, ni ninguna utilidad más allá del juego o la contemplación. Sin embargo, Rabascall, en esa pulsión acaso fetichista de reagrupar esos objetos que aislados serían probablemente inclasificables, opera como un artista-coleccionista. El gesto de poner a dialogar a los pequeños televisores entre sí deviene reflexión. De la comparación de las singularidades de cada ítem que forma ese todo surgen



Los territorios del arte modesto, definidos por Di Rosa.



Colección modesta. incluida en el libro *L'art modeste*, 2007



Joan RABASCALL. Ma Collection, 1995-2000

otros significados. “Demasiado frágiles e inciertos para poder encarnar a la televisión” (Souillou 2003), los juguetes, acumulados en las estanterías como si se tratara de un altar pagano, nos remiten a tantas otras cosas, conexiones limitadas exclusivamente por nuestra propia capacidad cognitiva y afectiva.

El objeto se valora al formar parte de la colección, pasa a un nivel referencial. Se efectúa un diálogo entre los objetos y también entre el dispositivo de exhibición de manera que el coleccionista deviene artista (y viceversa, ya que son uno solo).

El coleccionista de arte modesto manifiesta una sensibilidad hacia las cosas, que le hace, la mayor parte de las veces, no buscar un objeto particular, sino más bien acumular alrededor de una temática. Por ello “el coleccionador de arte modesto es un aficionado en relación al coleccionista”¹⁶ (DiRosa et al. 2007:167).

En el año 2012, en el desarrollo inicial de este trabajo, puse en marcha la pieza *No sacred place. Objetos portátiles*. Ésta consiste en un maletín contenedor, vacío en su inicio, en el que se van acumulando objetos —modestos, sin duda—, conforme los espectadores van ofreciéndolos y colocándolos en el interior del mismo. Se genera de este modo una colección de objetos anónima y colectiva.

Hay algo de pequeño, frágil, insignificante en el objeto modesto. Implica intimidad, afectividad, proximidad y tacto en las relaciones que se generan con ello. La maleta, de dimensiones reducidas, va itinerando por diferentes espacios recogiendo pequeños objetos modestos, que una vez colocados y amontonados en una intimidad espacial adquieren significancia. “La miniatura conmueve por el tacto en el sentido de que su objeto mantiene una relación muy personal con el que la posee. Implica contacto físico de aquel que la posee en el hueco de la mano y de aquel a quien es presentada” (Souillou 2000).

La dimensión se halla, para Souillou, en el núcleo de la problemática modesta. Hay artistas que redimensionan de pequeño a grande y hay redimensionamientos modestos, que tienen un componente psicológico, incluso mágico. De este modo lo modesto adopta una posición anti-autoritaria, en dirección hacia lo pequeño, que el autor relaciona por ello con lo femenino, como aquello que actúa de manera sutil, sin imponer una visibilidad, y que evita lo notorio (Souillou 2000).

Susan Stewart, además, dice que cuando hay una obsesión por la unicidad y la originalidad en la colección ésta es la antítesis de la creación (1984:160). La necesidad de poseer objetos únicos se asocia al deseo de dominar, a la ambición que jugaría un rol masculino, frente a la colección modesta, donde no importa el tamaño y la originalidad no es un valor a tener en cuenta.

Es el artista contemporáneo el que proyecta la mirada modesta sobre el objeto. En ese sentido, el MIAM es la colección mirada por los artistas, que tomando



Nerea DE DIEGO. *No sacred Place. Objetos portátiles*. 2012 - actualidad.

¹⁶ Una vez más la noción de coleccionista de objetos valiosos, que los persigue de modo neurótico, como profesional, y la del coleccionador de cosas sin valor como aficionado, más conformista. (Véase p. 24)

distancia respecto a los objetos los aíslan para interrogarlos y re-colocarlos en nuevos conjuntos. No resulta fácil museificar las distintas ramas del arte modesto y eso es lo que hace el MIAM al ocuparse de su puesta en escena poniéndolas, además, en diálogo con el arte contemporáneo; favoreciendo así intercambios entre las diferentes fronteras internas del arte (Herranz 2009).

Al interesarse por las cualidades plásticas de los objetos comunes, hay en la colección modesta, en cierto modo, un homenaje al primer creador de los objetos, que nunca reivindica el estatus de artista. Esto en ocasiones contradice “los conceptos dominantes y perentorios del arte contemporáneo” (DiRosa et al. 1997), pero sobre todo genera una contradicción en el propio sistema interno del arte modesto, que a la postre, necesita de la mirada del artista contemporáneo para existir. Di Rosa admite que “el arte modesto acepta todos los errores, es el error en sí mismo”¹⁷.

El artista mexicano Vicente Razo (1971) inauguró en 1996 el Museo Salinas en el cuarto de baño de su casa. El MUSAL mostraba una colección de objetos satíricos sobre el entonces presidente de la república mexicana Carlos Salinas. Los objetos conforman sin duda una colección modesta: carteles, camisetas, máscaras, figuras, piñatas, tatuajes, chocolatinas, etc., todos ellos de origen popular y con una clara intención de ridiculizar, repudiar y/o sabotear al presidente. Al artista le interesa esa práctica artística modesta, que se da en los márgenes, y que define como “de belleza extrema y de existencia efímera y callejera”¹⁸. El acto, no exento de humor, de reunir en un mismo espacio unos 80 artefactos del mismo tema los pone en valor y genera conexiones a la vez que cuestiona el rol del museo y el del poder político¹⁹.

Desde los años 60 es común entre muchos artistas coleccionar lo cotidiano, lo trivial, lo ridículo; invirtiendo de ese modo el cambio que la colección produce en los objetos excepcionales, ya que éste se trivializa al formar parte de un conjunto donde todos eran excepcionales cuando estaban aislados, por el contrario el objeto trivial se vuelve excepcional en la serie (Winzen 1998). La seducción de la baratija, efecto de la globalización, llega a ser una bendición para algunos artistas, (Decron 2002) al igual que para muchas personas.

17 Hervé Di Rosa en “mémoire del óbjct: art modeste, le musée de l’ordinaire” mesa redonda moderada por Lise Guéhenneux en 1999 citada por Herranz (2009).

18 Razo, Vicente (s/f). Un espacio de participación activa en un marco de legalidad, unas palabras del director. En *La guía oficial del Museo Salinas*.

19 Actualmente el MUSAL es, paradójicamente, parte de la colección del MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo) de la Universidad Nacional Autónoma de México.



Vicente RAZO. Museo Salinas, 1996

3. Aportaciones del acto de coleccionar a la práctica artística

“Volvemos a entender al coleccionista como un artista, como alguien capaz de transformar un objeto con su mirada, con su elección”.

M^a Dolores Jiménez-Blanco y Cindy Mack (2010:11)

Sería posible argumentar que todo artista es coleccionista por el simple hecho de que encaja diferentes partes en un todo para obtener un resultado final (Lant 2005). Para Freud, tanto el artista como el coleccionista transforman sus fantasmas en símbolos, sustitutos del deseo sexual (Sánchez 1999:63), operando ambos en el mismo terreno. Para Benjamin (1982:229) el coleccionista es alegórico, y la alegoría es, junto a la metáfora, un recurso propio del artista.

Sin embargo, lejos de profundizar en estos conceptos relativos, sobre todo, al propio concepto de lo que es arte, este epígrafe trata de analizar qué fenómenos coyunturales hacen que arte y colección coincidan y cómo las motivaciones y necesidades del artista definen el significado de coleccionar durante el estado de producción y preproducción.

Coleccionar implica ambivalencia y paradoja (sujeto/objeto, autor/seleccionador, pasado/futuro, recordar/olvidar), y la práctica artística, abierta y menos enfocada en objetivos, se interesa por estas contradicciones. El arte hecho con material coleccionado refleja la paradoja de coleccionar, el artista se fija en los márgenes, en el absurdo, en aquello que es rechazado (Winzen 1998). El artista toma el rol del coleccionista pero, a su vez, pone al observador en un rol paralelo, al dirigir su mirada hacia esas aristas.

a. Hiperabundancia de información

“Recoger trozos dispersos del mundo como lo haría un niño o un trapero”.

Pablo Márquez (2011)

La cultura de masas irrumpe con la industrialización en el siglo XIX y con ella se produce un salto diferencial en cuanto al objetivo que persigue respecto a la cultura de élite o la cultura popular: el fin ya no es la representación del mundo sino su consumo. La sociedad produce mucho más de lo que necesita e introduce la obsolescencia para justificar la sobreproducción. Los productos, de existencia fugaz, generan entonces un deseo de posesión, pasan a ser fetiches. Se instaura en ellos un sentido de pérdida, que los convierte en mercancías que ya no son anheladas (Manuel Borja-Villel 2010).

Paralelamente a esta dinámica capitalista el arte evoluciona de ser una concepción romántica a ser objeto de intercambio y especulación. El espacio público se transforma en un espacio publicitario y los artistas, desde Duchamp, no son ajenos a la estética del objeto producido en masa. Para el Pop, que se centra especialmente en la acumulación de bienes más que en los significados que estos generan, el acto de coleccionar es importante en cuanto que está ligado al consumo (Schwenk 1998). El bazar chino, el supermercado o el mercado de pulgas resultan, para muchos artistas, mucho más interesantes que el museo.

Esta sobreabundancia de cosas acentúa la tendencia de muchos artistas a coleccionar objetos en lugar de crearlos. La exhibición de elementos reunidos, categorizados, registrados, enumerados, archivados, apilados o almacenados y en la mayoría de los casos ni siquiera manipulados es cada vez más habitual en el arte. Vivimos en la era de la información, donde nuestra propia medida es aquello que compramos y recopilamos. No hay esperanza de crear algo nuevo y original, estamos superabarroados de todo. La avalancha de información, la sobresaturación de imágenes y la facilidad para acceder a la información y a las fuentes se acentúan en la posmodernidad y se postulan como algunas de las razones del coleccionismo como estructura y como estrategia recurrente en el arte contemporáneo. El almacenamiento de todo lo anterior concluye en que ya no se hace necesario crear, en el sentido romántico de creación original; basta con recopilar lo que ya ha sido producido. Así surgen actitudes o métodos tales como el fotomontaje, el *readymade*, el apropiacionismo, el archivo, el reciclaje o el coleccionismo. Todos ellos a fin de cuentas distintos procesos de reutilización. La intertextualidad y la acumulación de citas o de listas también son tipos de presencia de un texto en otro, de reutilización.



Andy WARHOL. *Time capsule 44*, 1973



Andy WARHOL. *Time capsule 21*, 1974

No es posible archivar toda la información que se produce hoy en día. Cada vez más artistas, en un rol de seleccionadores, almacenan, para poder por tanto olvidar, bajo una mirada propia. En *Time capsules* Andy Warhol introducía mensualmente en una caja de cartón todos los objetos que se iban acumulando sobre su mesa. Este gesto de archivarlos funcionaba para él como una terapia para poder olvidarse de ellos sin tener que enfrentarse a la cuestión de qué hacer con ellos, los rescataba para que desaparecieran.

Las cosas consideradas basura son también material coleccionable para el artista. Ya Breton y otros surrealistas fijaron su atención en los mercados de baratijas e inventaron el comercio de objetos usados, exaltándolos en una suerte de peregrinaje artístico para encontrar desechos urbanos (Sontag 1977:116). Más aún, con el crecimiento exponencial del consumismo, lo abandonado, lo descartado, se torna cada vez con más frecuencia material poético y conceptual para los artistas. Poco importa que los objetos se reúnan en el bolsillo, en un cuaderno o en un hangar, todos ellos funcionan como repositorios de elementos ajenos que de un modo u otro se incorporarán en la obra. El artista como coleccionista de desechos, de nimiedades o de objetos íntegros y listos para su uso.

Nos encontramos en una especie de crisis de residuos culturales donde se hace forzoso seleccionar, ordenar y coleccionar, o sea, absorber integrando en el presente en lugar de expulsar y salvar los signos pasados. Actualizar. El artista puede hoy producir desde lo nuevo como desde lo preexistente. Los límites entre coleccionado (artista) y coleccionista ya no están claros.

Encontramos además otro fenómeno añadido a esta sobresaturación de estímulos que favorece la reutilización: la hibridación. El archivo digital (world wide web) en que se está convirtiendo el mundo es un flujo continuo de datos alocalizados y atemporales que Derrida (1995) equipara con el psicoanálisis de Freud. Vivimos tiempos de archivo, tiempos de recolección de datos y por lo tanto de intercambio —en lugar de almacenamiento—. Esto hace que las sociedades estén cada vez más globalizadas, exaltando la hibridación, el mestizaje, la interculturalidad y la equiparación de la alta cultura y la cultura popular. Coleccionar es mezclar, combinar. El coleccionista de un objeto industrial barato es igual de coleccionista que el de antigüedades de gran valor. García Canclini (1990:283) se refiere a este hecho como la *descolección*, la agonía de la colección, síntoma claro de cómo se desvanece la clasificación de lo culto y lo popular. Ahora las colecciones se cruzan y cualquiera puede emprender su propia colección frente a las grandes colecciones de antes del siglo XX.

Además, las nuevas tecnologías ofrecen la posibilidad de coleccionar sin destruir —sin sacar del contexto al objeto para insertarlo en la colección—. Esta modernización del acto de coleccionar prioriza la inmediatez del registro, la visibilidad de la imagen y la materialidad de la huella (Braun, Roubert 2012).

La colección no objetual también está enraizada en este deseo por acumular. Sin embargo, el coleccionador virtual no tiene las connotaciones negativas que puede tener el acumulador físico. Las plataformas virtuales en internet²⁰ se configuran como herramientas para realizar y visibilizar colecciones. *Limbo*, de Mikel Cabrerizo, artista visual nacido en Pamplona-Iruña en 1973, muestra una colección de objetos mundanos encontrados en la vía pública a través de una plataforma *on-line*²¹. La fotografía o las grabadoras de sonido posibilitan, además, realizar colecciones efímeras o registrar el rastro, la huella, el reflejo. Un modo de evitar la destrucción del contexto que supone la colección.

Está misma sobreabundancia de información también genera la necesidad de atender a la gestión de los datos, de reflexionar sobre qué es lo que se quiere conservar, de cuales son, en definitiva, las razones del archivo. De este modo, se produce una revisión del concepto de archivo desde el arte que Buchloh llamará el “paradigma de archivo”, basado en una secuenciación mecánica, en la repetición de la reproducción y en “una estética de organización legal-administrativa”²², “una repetitiva letanía incesante de reproducciones organizada en una disposición estructurada burocráticamente” (Buchloh 1998). Este paradigma hace que irrumpen conceptos como índice, seriación, repetición, secuencia mecánica, inventario o monotonía serial, que se relacionan con recursos didácticos como gráficos, mapas, instrucciones, etc. Aunque no siempre, la colección coincide en algunos de los aspectos de este paradigma del arte como archivo; sin embargo, hay otros conceptos que se acercan más a los modos de hacer propios de la colección y que se analizan en los próximos apartados.



André BRETON. Recreación con los objetos originales de la pared de su estudio en París. Centro Georges Pompidou.

20 Flickr, Tumblr, Pinterest...

21 Accesible en <http://objetosinvoluntarios.tumblr.com>

22 BUCHLOH, Benjamin, 1999. *Atlas/archive*, a propósito de Walter Benjamin. Llamado también el tercer paradigma del arte moderno, siendo el primero la ruptura formal que hace singular la obra única y el segundo la multiplicidad del espacio soporte y destrucción de los cánones en la definición del objeto artístico (collage, fotomontaje, readymade).



Nerea DE DIEGO. *Marianidades*, colección virtual en Pinterest, 2015-actualidad

b. Montaje, experiencia y contexto

“Rodearse de objetos privados y poseerlos —algo que alcanza su manifestación más extremada en las colecciones— es una dimensión de nuestras vidas que resulta fundamental e imaginaria a un tiempo. Tan fundamental como los sueños”.

Jean Baudrillard (1969:109)

Se pueden establecer tres factores que intervienen en los procesos productivos que coinciden con la colección, que toman fuerza durante los siglos XX y XXI y que favorecen que la colección haya pasado a ser parte de la propia obra de arte: montaje, experiencia y contexto. Nociones que conectan el acto de coleccionar con el hecho artístico.

En primer lugar el concepto de montaje, donde más importante que las propias imágenes resulta el modo de relacionarlas entre sí. Para Jean-Luc Godard no existe solo una imagen, al menos hay dos y generalmente tres; tiene que haber un montaje entre dos imágenes y del choque surge habitualmente una tercera. Es la yuxtaposición lo que interesa, ya que el conocimiento se genera por el montaje, olvidándose de qué son las imágenes, de qué significan exactamente y conociendo sus posibilidades, su funcionamiento²³. La colección se nutre del montaje, en ella también se da una ruptura con la progresión lineal propia de la obra única, con su carácter áurico y su genio creador²⁴; la imagen pasa a ser múltiple, dialéctica, discontinua y dialógica.

En segundo lugar el hilo autobiográfico, la reutilización de nuestras propias experiencias. El coleccionar la propia vida para segmentarla y someterla a un proceso de desintegración es una constante en el arte contemporáneo. Annette Messager habla del coleccionismo como un medio para relacionarse con el mundo (Parreño 1999)²⁵. Muchos artistas van a optar por construir archivos de sí mismos a partir de situaciones rutinarias e irrelevantes. Este poner en valor la subjetividad, lo íntimo, lo cotidiano, el microrrelato o la experiencia personal encuentra en la colección una herramienta adecuada. De igual modo que puede utilizarse como extensión del yo, como “una pantalla donde proyectar la construcción individual de la realidad” (Stefan Iglhaut 1998), también posibilita autoinventarnos a través

23 Didi-Huberman en una entrevista realizada por Pedro G. Romero (2007).

24 El collage, aunque multiplica la imagen, sigue manteniendo el aura de la pieza única. Las partes que lo componen no mantienen su singularidad.

25 La pieza *Journaux Intimex* de 1972, un compendio de diarios personales donde se mezcla lo público y lo privado.

del almacenamiento subjetivo. Somos aquello que poseemos. Nos construimos a partir de aquello que coleccionamos.

Por último, los artistas ocupados en coleccionar parecen dirigirse especialmente a la cuestión del contexto. Hay un aquí y ahora presente en toda colección que enlaza con un interés del arte contemporáneo por ubicar la obra en el lugar, enraizándola en la vida, insertándola en lo real. La colección es concreta, es una experiencia localizada, rescatada de la realidad y no creada de la nada. La mirada inocente ya no es posible; se toma conciencia de la subjetividad y de la importancia del contexto como parte determinante del significado. Sobre todo después del postmodernismo se recupera una perspectiva individualista que prioriza la huella del proceso y de la vivencia frente al apropiacionismo. Por ende se le asigna más poder al público, quién también, como el artista, está saturado de experiencias y creencias. El artista se implica, toma conciencia de su agencia, relacionado más que nunca con el mundo, con el contexto político-social en el que la obra aparece.

La colección coincide, por tanto, con ciertos focos de interés del arte actual y eso es lo que, con toda probabilidad, la hace un proceso atractivo, interesante y significativo para los artistas contemporáneos.



Lothar BAUMGARTEN: AIR, 2006



Mabi REVUELTA. Colección de barajas de artistas, 1987 - 2015. Mostrada en el Museo Founier de Naipes con motivo de la exposición *Juguetes irrompibles*, Artium, 2015

c. Coleccionar como sistema

“En las colecciones el orden está siempre amenazado, es siempre un resultado inestable y frágil”.

Beatriz Sarlo (2009)

Coleccionar es un modo de hacer cada vez más habitual en el arte actual, pero ¿qué es lo que aporta el acto de coleccionar a la práctica artística? ¿Qué le ofrece este impulso al artista, que hace que tantos autores coleccionen y que sus colecciones sean parte de su obra? Establecer elementos comunes para los procesos creativos resulta prácticamente imposible. Sin embargo, en este apartado he tratado de pautar ciertas nociones que intervienen en los modos de hacer arte y a los que la colección, de un modo u otro, aporta desde su particular idiosincrasia. Para ello me sirvo especialmente de testimonios y referencias de artistas o de críticos que hablan directa o indirectamente sobre sus procesos.

Potencialidad

En lugar de fotomontajes, imágenes múltiples con una dirección, muchos artistas necesitan proponer, como describe Francesco Giaveri en un artículo sobre Richter (2011), “rizomas, multiplicidades y muchas carreteras perdidas”. Frente al trauma causado por el aluvión de imágenes se genera una necesidad de aprehenderlo, de ordenarlo, de hacerlo florecer desde el caos. Precisamente la colección se constituye como un “enjambre de potencialidades, de bifurcaciones posibles” una lectura que no obedece a la estructura binaria del signo (Rabinovich 2007), lo que la hace apropiada para la diversidad y la incertidumbre. Annette Messager plantea la recepción de la obra como un ensamblaje abierto (Stewart 1998). La colección genera redes, duda en lugar de categorizar.

A criterio de Warburg la biblioteca es una acumulación de asociaciones que da origen a otros textos o imágenes asociados, y éstas, a su vez, vuelven a redireccionar, en algún momento, a la página inicial. Toda biblioteca es, por tanto, circular. La colección, como la biblioteca, permite generar una realidad que antes no existía. Para Hans-Peter Feldmann, artista que articula su narración a través de series de objetos, imágenes y fotografías apropiadas de los medios, el significado no surge de lo que supone cada imagen sino de la yuxtaposición y vinculación de éstas como elementos individuales que cuestionan la interpretación única del texto (Guasch 2011:123). La colección reivindica la subjetividad de interpretar y establecer relaciones. El contexto de los objetos, las historias concretas de cada



Hans-Peter FELDMANN, *Legs*

uno de ellos, se diluyen en el conjunto mediante la apropiación posibilitando así que la representación se vuelva más abstracta.

Oriol Vilanova, un artista catalán (Barcelona 1980) que reside actualmente en Bruselas, trabaja con la memoria impresa en los objetos tras el paso de los años, con la memoria que la propia sociedad va creando de sí misma y con la idea de recolección. Su pieza en proceso desde el año 2000, *Copias*, es una colección de postales de Arcos de Triunfo de todo el mundo²⁶, “un archivo abierto, sin fin previsto. Lejos de ser un cadáver, es un espacio de posibilidades, de construcción y de asociación libre de memoria y de ficción”²⁷.



Oriol VILANOVA. *Copias*, 2012

Proceso de reflexión

Se puede entender la colección como puro proceso, como metáfora del transcurso, un lugar para el descubrimiento. La colección no concluye, es camino que se recorre al andar. Frente a la obra acabada, original y exacta, la colección, que tiene en sí misma un componente didáctico, se plantea como un recurso para el aprendizaje reflexivo.

Antoni Miralda afirma en una entrevista que le realiza José María Martí Font (2014), que:

Mi trabajo está en proceso. No puedo saber la extensión que tomará [...] Que se acabe o no acabe es lo que menos importa. Está bien que pase, pero también es interesante que algunas cosas no pasen, porque esto pone en cuestión el trabajo y de la reacción salen otras cosas.

Las cosas que no ocurren, los errores, las ausencias y las faltas también son parte del proceso de coleccionar y asimismo son potenciadores de reflexión.

Construcción de pensamiento

Susan Stewart dice que los gabinetes de curiosidades eran actividades cognitivas cercanas a la maravilla. Un mundo de símbolos para la meditación se convierte en un mundo de cosas significativas para la historia particular del coleccionador. El vocablo latino *res*, no solo define el objeto, también incluye nociones, opiniones y sentimientos (Stewart 1998). Por tanto, la colección no es solo el conjunto de objetos, es una forma de pensar, de concebir relaciones significativas entre objetos y de éstos con el mundo o el contexto. Como el montaje de origen surrealista, es

²⁶ La pieza fue adquirida en 2013 por el Museo Arte Contemporáneo de Barcelona, y contaba con 1181 postales. No obstante, la propia Fundación MACBA indica la intención del artista de continuar ampliando la colección, a pesar de la adquisición. Página web de la Fundación MACBA. Consultada el 20 diciembre 2015, <http://www.fmacba.es/es/node/641/copias>.

²⁷ Página web de la Galería Parra & Romero. Consultada el 22 de abril de 2013. http://www.parra-romero.com/exposiciones/mayo_2012%20-%20Copia/mayo_012.html.



Hanne DARBOVEN. Recreación de su casa-estudio en la exposición *El tiempo y las cosas*. MNCARS, 2014

al fin y al cabo un método de construcción de significados. Un método de análisis sobre cómo se construye la cultura y las ideas. Un modo de comprender y articular los significantes para generar pensamiento interior. Vásquez Rocca (2007) refiere a propósito del método de trabajo del cineasta chileno (1941-2011) Raúl Ruiz:

Cuando no está filmando películas, durante sus paseos compra objetos al azar. Y cuando ya ha juntado una cierta cantidad de objetos nuevos que excitan su curiosidad, comienza a jugar con ellos. Hace listas, los ordena, los mezcla..., luego aísla dos o tres objetos y trata de imaginar una escena con estos tres. Son ejercicios que hace regularmente. Todo eso, según sostiene, no sirve para nada —en el sentido productivo inmediato— por ello lo pone de lado cuando escribe un guion, pero constituye un repertorio de historias hechas únicamente con objetos. Sin embargo, indica, “en el momento de la filmación, cuando ordeno todo lo que hay en el plano, recuerdo ciertos automatismos, pongo los objetos de una manera ya dramatizada porque está atravesada por el recuerdo de éstas microficciones que he elaborado. Todos estos ejercicios me dan la sensación en un momento de estar listo. No es improvisación, es incluso lo contrario, pero al mismo tiempo excede el simple ámbito de lo que se cree querer decir.

Los objetos le sirven, a través de ese juego de organizarlos, enumerarlos, combinarlos y ordenarlos, para elaborar discurso desde el interior, discurso discontinuo y no absoluto pero discurso al fin y al cabo. Conocimiento que surge de ese encuentro, como describe el compositor e investigador cultural Alfredo Aracil (2011) “misterioso, desconcertante y placentero” entre el sujeto y el objeto a conocer. El acto de reclasificar, reordenar una parte de la realidad de un modo diferente al habitual hace que aflore pensamiento, nos hace conscientes de aspectos que de otro modo podrían pasarnos inadvertidos, ocultos en “el inconsciente mismo de nuestra visión” (Didi-Huberman 2010).



Gerhard RICHTER. Página 200 de Atlas: seestücke (marinas) 1972

Estructura

Gerhard Richter inició en 1962 su *Atlas*, una colección de fotografías propias y de revistas, imágenes privadas y recortes de enciclopedias y periódicos que continúa en la actualidad y que está estrechamente vinculada con su investigación artística. Es una acumulación visual anómica, organizada por paneles. Se hace imposible una lectura lineal, aunque hay una estructura que se repite y crea un orden aparente de complejas relaciones en la amalgama de imágenes. El motivo principal, que movió a Richter a comenzar y a seguir trabajando en este proyecto, es fundamentalmente una necesidad de crear un cosmos ordenado frente al aluvión de imágenes al que estamos sometidos en la actualidad (Giaveri 2011).

En ocasiones hay un deseo de un sistema, un todo y una coherencia que estructure el trabajo del artista; las formas de la colección pueden apuntar en

este sentido, ésta puede ser un modo de dotar de orden al pensamiento a través de la estructura. Hans-Peter Feldmann relata la necesidad de poner un orden en sus memorias, su pensamiento; de este modo, reunidas en un museo imaginario de la mente pueden ser resituadas, comparadas y comprendidas²⁸. Para Richter “pueden existir sólo aproximaciones, experimentos y principios, una y otra vez [...] un diluvio de imágenes que solo puedo controlar organizándolas y superando su condición individual”²⁹. Hay una necesidad de orden (Giaveri 2011), de rescatar del abandono un sinfín de imágenes y materiales y dotarlos de un equilibrio, relacionándolos a través de analogías y correspondencias. Como si quisieran estructurar su imaginario visual poniendo orden en su mesa de trabajo.

La estructura que ofrece la colección puede ser interesante per se cómo proyecto. Se focaliza de este modo en el interés sobre la forma; sobre cómo se organizan los elementos. Robert Smithson trabajaba en el lugar específico, pero luego recogía elementos, objetos de ese lugar, de esa experiencia, piedras, mapas, etc. y los mostraba en la galería, tratando de componer un todo a partir de partes dispares. El resultado es un limbo en otro espacio-tiempo que no es el original. No es ya el *site*, sino el *non-site*. Tanto la forma como la estructura son consideradas al mismo tiempo como contenido de la obra. Según la profesora de estética cinematográfica Antonia Lant (2005), para Smithson no existe una única estrategia para coleccionar, sino múltiples, temporales y variadas (Lant 2005). La colección es orgánica con múltiples sistemas de estructura. Dependiendo de las relaciones entre las partes (datos) y el todo (base de datos).

El artista a través de la práctica del coleccionismo puede tratar de mantener un orden interno que le permita la comprensión del sistema o bien puede ser un intento por establecer un orden externo en un sistema mayor (Lant 2005).

Oskar Alegria habla, sencillamente, de “la satisfacción de completar”, como si un solo elemento no estuviera completo y necesitase de la serie para ser. Al menos para ser una estructura más rica y compleja. “Abordar un concepto desde distintas aristas ofrece una visión más profunda del mismo” y esto es algo que la colección posibilita³⁰.

Experimentación

La práctica de coleccionar también es juego, exploración, investigación y experimentación. Hans-Peter Feldmann necesitaba desde pequeño de las ilustraciones, los libros, las postales y catálogos como vehículo de ensoñación, como ventana a otros escenarios posibles³¹.

28 Horak, Ruth 2008. Hans Peter Feldmann's pictures, Afterall 17, p.55 citado por Guasch (2011:126)

29 Gerhard Richter citado por Guasch (2011:54)

30 Alegria, Oskar, comunicación personal. 25 julio 2015.

31 Tatay, Helena. 2002. “Dusseldorf, 1941”, en Hans Peter Feldmann (cat. exp) Barcelona, Fundació Tapies, p.305 citado por Guasch (2011:123)



Hannah HÖCH. Página del álbum de recortes de prensa, ca 1933

Hannah Höch realizó un álbum de recortes de prensa, hacia 1933, en el que presenta un conjunto de imágenes de las que se apropia, en su mayoría procedentes de revistas, y aisladas en paneles, donde se muestra explícitamente la idea de seriación; rompiendo con la unicidad de la obra —pictórica mayormente— de la época. No se sabe si lo consideró una obra en sí mismo o si se servía del álbum para la elaboración de sus *collages*. Pero las imágenes no están colocadas por azar, sino que se agrupan por parecidos formales o formando asociaciones iconográficas. De cualquier modo no es un *collage*. Se aleja de su técnica y estrategia; presenta un flujo visual a partir de la discontinuidad, pero también por la multiplicidad y capacidad de seriación, tal como hiciera Aby Warburg en el *Atlas Mnemosyne*. Existe una intencionalidad, un conato de organizar el material de un modo diferente, que, podemos intuir, le sirve a Höch como estrategia.

Caos

Numerosos artistas trabajan recopilando sin orden aparente, creando colecciones anómicas. Coleccionar puede ser un desorden productivo, un modo de trabajar con la memoria involuntaria. El caos que puede generar la organización de grandes cantidades de material encontrado o recogido sirve como motivación que abre puertas y genera ideas.



Karsten BOTT. *The Archive of Contemporary History*, 1988-actualidad

Hay en algunos artistas una dialéctica entre los espacios de producción (estudio) y los de consumo (exhibición) que posibilita un intercambio de posiciones y maneras, no se trata de mezclar sino de ocupar más territorios y de llevar las significaciones de unos a los otros. El estudio del artista puede ser un lugar de almacenamiento pero también un espacio de trabajo y de transformación. El estudio es un lugar metafórico donde el impulso artístico se genera a menudo a través de la colección-acumulación de objetos. Una estancia donde se almacenan materiales e ideas, bosquejos y objetos que pueden, o no, acabar conformando la obra de arte pero que en cualquier caso ya son parte de la misma.

Karsten Bott (Frankfurt, 1960) es un artista que comenzó a coleccionar objetos cuando era estudiante. Colecciona de todo, *uno de cada uno*, en un *Archivo de Historia Contemporanea*, y lo ordena en una estructura imposible que enfatiza aquello que diferencia a cada ítem. Según él mismo dice “estructuro la colección desde mi archivo, que define las cosas de una manera diferente de su definición alfabética... Estoy humanizando estas cosas. Es como una polka gigante”³². La colección, que combina basura y objetos nuevos, se asemeja a un intento frustrado de ordenar el mundo.



June CRESPO. Detalle del estudio de la artista. 2012.

June Crespo— artista nacida en Pamplona-Iruña 1982, que reside en Bilbao— acumula objetos de diversa procedencia en su estudio, algunos de los cuales

³² Karsten Bott, citado en Warhol: recursos y lecciones en http://www.warhol.org/sp/app_bott.html. Consultada el 30-08-2015

pueden encontrarse en sus esculturas o en sus *escanografías* o son utilizados en acciones. Pero todos juntos, en ese orden aparente que les dota el espacio de taller (que en numerosas ocasiones es solo eso: apariencia) dan una sensación de completud, de un todo que se relaciona y complementa con la totalidad de su trabajo.

Autoconsciencia

Para Andy Warhol coleccionar, archivar cosas, era un proceso vital. Mientras los demás lo veían como coleccionista él mismo hablaba de desapegarse de las cosas, de empaquetarlas para no volver a verlas nunca y evitar así el tener que deshacerse de ellas. Su apego por los artefactos, su afán acumulador y coleccionístico³³ le generaba conflictos, “en el fondo espero que se pierdan todas y no tener que volver a verlas nunca más”³⁴. Pero incapaz de deshacerse de ellas las guardaba en cajas de cartón, etiquetadas por fechas, una al mes meticulosamente. Esta minuciosidad le libraba de Diógenes. Las 612 *Time capsules* (1974–1987) que llegó a empaquetar son auténticos gabinetes de curiosidades del siglo XX, donde la homogeneidad de la caja de cartón contrasta con la heterogeneidad de los objetos coleccionados: facturas, cartas, libros, ropa, fotos, prensa, carteles, grabaciones sonoras, bocetos, etc. Objetos todos ellos banales y cotidianos que retratan —o autorretratan— a Warhol. Para Schaffner (1998) el proceso de almacenar es siempre el de mirarse al espejo y autoevaluarse; “eres lo que guardas”. La colección funciona en este caso como un proceso vital, necesario para crear pero también para ser, un lugar de construcción de identidad, de conocerse a uno mismo o de sobrevivir a uno mismo.

Annette Messenger se define a sí misma como coleccionista: “trato de poseer, de adueñarme de la vida y los acontecimientos de que me entero. Durante todo el día hojeo, recojo, ordeno, clasifico, selecciono y lo reduzco todo a la forma de álbumes de colección. Estas colecciones se convierten así en mi vida ilustrada” (Calvino 1984:18). Ella misma separa su faceta de “artista” y la de “coleccionista”, llegando a tener en el estudio dos espacios distintos para la realización de las dos tareas, también diferenciadas³⁵. Pero esta separación de tareas —multiplicidad de identidades— no debe resultar tan fácil y en su obra se *cuelan* restos de su faceta coleccionista. Entre 1971 y 1974 lleva a cabo numerosas colecciones de álbumes, donde muestra distintas colecciones tipo diario personal, con textos, dedicatorias e imágenes. “Coleccionar es una forma de protección, un modo de luchar contra la muerte”³⁶, una forma personal de sobrevivir.

33 A la fecha de su muerte atesoraba, por ejemplo, 313 relojes de pulsera o 175 tarros de galletas (Artner 1988)

34 “comprar una caja cada mes, meterlo todo adentro y a final de mes cerrarla [...] si la pierdes no importa, porque es algo menos en que pensar: te sacas otra carga de la mente”, Andy Warhol, *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Madrid, Tusquets, 1985 en (Benjamin et al. 1993)

35 El espacio que la propia artista asigna a su faceta como Annette Messenger, the collector es por cierto el dormitorio. El espacio más íntimo, donde escribe y colecciona.

36 Annette Messenger citada por Guasch (2011:62)



Annette MESSAGER. *Mes albums*, 1973

Fracaso

Pero, sobre todo, el acto de coleccionar implica tensiones, contradicciones y aporías (memoria y porvenir; archivar y olvidar, fuera y dentro, público y privado, significado y valor de cambio, tiempo social y tiempo personal, historia y autobiografía) y esto es lo que lo hace, a mi parecer, más atractivo para el arte. La contradicción puede llegar a ser fuerza motora. La colección no aspira a ser estable ni perfecta, es móvil, infinita e indefinida. Coleccionar es paradójico por naturaleza, se mueve por los márgenes, lo absurdo y lo olvidado. Entre recordar (pasado) y preservar (futuro). Por lo inacabado, por lo frágil, es un proceso limitado, recurrente. Los objetos son demasiado concretos para poder articularse en una estructura dialéctica real (Baudrillard 1969:121). Es imperfecta e incompleta y esto la hace ser solo intento, tendencia a ser. Como método de aprehender la realidad lleva implícito el fracaso ya que nunca llega a completarse (Parreño 1999).

Como práctica social interroga a la cultura en sus malestares, en sus continentes negros, en sus regiones de inactualidades y supervivencias y, por tanto, de rechazos³⁷. Coleccionar puede ser un modo de enfrentarse a lo desconocido. Como el arte, un proceso de aprendizaje a través de la experiencia. Y esa experiencia, en tanto que proceso vital, escapa a nuestro control y conlleva la posibilidad de fracasar.

El acto de coleccionar apela al instinto, al inconsciente, al construir haciendo. El fracaso, la insatisfacción de no concluirla ejerce de motor. La colección hace presente la imposibilidad de un desenlace y esa toma de consciencia obliga a tomar otros caminos, más centrados en los procesos que en los resultados, ya que éstos se saben ya truncados de antemano.

Transgresión

Muchas colecciones de artistas cuestionan la autoridad heredada en los modos de representación. Al recopilar objetos cotidianos, populares, olvidados o despreciados transgreden los valores y los cánones establecidos.

“Poseía cucharillas de los mejores hoteles del mundo, de las casas más nobles — con escudo en el agarradero—, y hasta algunas arrancadas a las colecciones napoleónicas”, relata Gómez de la Serna (1925) en *La cleptómana*; y es que una pequeña infracción para con la institución alienta, en ocasiones, el placer de coleccionar. El coleccionismo ha mantenido siempre una relación estrecha con la piratería y el robo. Las grandes colecciones son, a menudo, fruto de saqueos. Hay atracos a museos que se han hecho famosos y coleccionistas que engordan sus colecciones con obras procedentes de estas sustracciones. Pero al margen de esto, incluso en las colecciones pequeñas, de objetos sin un valor económico, la

³⁷ A propósito de Warburg y Freud (Didi-Huberman 2009:248)

pulsión hace que a veces, cuando la adquisición por transacción no es posible, el coleccionista recurra al hurto. Los artistas que sustraen los elementos de su colección acostumbran a concebir el acto como una desobediencia voluntaria y consciente, una transgresión hacia la institución. No obstante, también existe cierto grado de pulsión en el hecho de robar aquello que se desea.

Maria Anwander —artista nacida en 1980 en Bregenz, Austria, que reside actualmente en Berlín— tiene una colección de cartelas de obras de arte que de un modo u otro han influido en su propia obra, piezas que son importantes para ella. La imposibilidad de poder disfrutar de la posesión de esas obras, lleva a la artista a infringir las normas y a robar las placas donde se especifican los datos técnicos de esas piezas en museos y centros de exposiciones. *My Most Favourite Art* es el proyecto que aglutina los rótulos conseguidos desde el año 2004. Se presentan solos, sin la obra a la que corresponden, y semidañados como resultado de haber sido arrancados sin permiso. Por el momento, según narra la artista, la colección continúa ampliándose con los elementos sustraídos³⁸. Además del cuestionamiento del museo inherente a la acción; la obra ofrece en su percepción una variedad de matices, de tipologías, tipografías y estilos que permite especular sobre los contextos de origen de los objetos.

Deriva

Hay colecciones apropiadas, de imágenes u objetos encontrados ya sea en la calle, en rastros o en internet. El *objet trouvé* mantiene, como el souvenir, un rastro de sus vidas pasadas que pasa a formar parte de la experiencia del coleccionista.

Para coleccionar hay que dejarse llevar por calles, paisajes, rastros... Merodear sin rumbo fijo en una búsqueda, que se antoja azarosa. La colección encontrada —aquella que no decide el sujeto, sino el propio objeto que acecha al coleccionista— hace que éste acabe por tener un ojo curtido, entrenado para ver aquello que desea, un sentido de la vista que se especializa y solo percibe aquello en lo que quiere reparar. Este deambular sin saber a dónde vamos y sin un propósito determinado de antemano pero con la mirada atenta a aquello que el azar pueda ponernos en el camino es otro modo de descubrir, de explorar, de jugar, de conocer lugares, gentes o paisajes —tal que las derivas situacionistas propuestas por Guy Debord (1958)—.

En *Bilder von der Straße* (Imágenes de la calle) Joachim Schmid (Balingen, Alemania, 1955) coleccionó entre 1982 y 2012 todas las fotografías que se encontraba por la calle. El proyecto finalizó en 2012, con la fotografía número cien. Según el propio artista lo que en un principio era una actividad casual se fue convirtiendo en obsesión, su percepción fue cambiando y ahora ya no encuentra



Maria ANWANDER. *My Most Favourite Art*, 2004-2009



Joachim SCHMID. *Bilder von der Strasse*, 1982-2012

38 Más de sesenta. Comunicación personal con Maria Anwander. 2013



Zoë IRVINE . *Magnetic migration music*, 1998-actualidad

fotografías sino que las busca, “como un cerdo a la trufa”³⁹. Es una especie de anti museo, un compendio único de basura fotográfica, que guarda y preserva aquello que ha sido considerado inadecuado o irritante para sus autores o propietarios. Como resultado de este proyecto, en 1996 comienza *Photographic Garbage Survey Project* con el objetivo de coleccionar y preservar sistemáticamente fotografías desechadas. El autor realiza estancias en distintas ciudades del mundo en las que camina erráticamente por zonas de la urbe recogiendo fotografías abandonadas, que presenta junto a mapas, listas de lugares y estadísticas. La actividad genera una especie de esquema internacional sobre la contaminación fotográfica en las ciudades modernas.

La artista Zoë Irvine, una artista escocesa (Aberdeen 1972) que trabaja principalmente con sonido, lleva realizando desde el año 1998 el proyecto *Magnetic migration music*, una colección de fragmentos de cintas de casete encontrados. Ella misma advierte que era más común encontrarlos, enredados en una valla o arrastrándose por la carretera, cuando comenzó la colección en los noventa que ahora. Ha estado trabajando con ellos desde entonces, los recoge, limpia, los vuelve a enrollar en la cinta y los escucha. La colección se ha convertido en el material con el que crea instalaciones, archivos sonoros, performances, programas de radio, etc. En sus propias palabras “es una gran herramienta para la exploración del paisaje, la comunidad, la migración, la música y el medio”⁴⁰. También tiene abierta una convocatoria para colaborar en su colección, invitando a participar a todo aquel que se encuentre un trozo de cinta. De esta manera, colectiviza la colección, haciendo participe al coleccionista anónimo.

Desde 2008 Mikel Cabrerizo recoge cosas que se encuentra por el suelo: “es el resultado de una mirada similar a la de los niños, que están cerca del suelo y cogen todo lo que les llama la atención”⁴¹. Y es que el goce del encuentro fortuito, entendido como algo corporal, alimenta el proceso mismo de la colección. Igualmente el hallazgo puede ser a la inversa, no como rescate de un objeto desechado sino como acto de salvar al objeto de terminar siendo basura: dice Támara Díaz Bringas (2013) que de los tantos pasquines que le son entregados diariamente en la calle, los que publicitan rituales de *maestros africanos* “son los únicos que sobreviven a la siguiente papelera”; añade asimismo que no sabe por qué lo hace. La colección es a veces el resultado de dejarse llevar por una deriva en la que tanto el azar como el inconsciente juegan papeles importantes.



Mikel Cabrerizo. fuera de campo, 2015

39 <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/vigo2/t Schmid.html>. Consultada 20-enero-2016.

40 Irvine, Zoë, 2003. Republicart interviews I. Consultada el 04 diciembre 2012. http://www.republicart.net/art/concept/interview-irvine_en.htm

41 «‘Fuera de campo’, un “juego” entre elementos muy diversos.» Diario de Noticias de Navarra. 5 de septiembre de 2015, <http://www.noticiasdenavarra.com/2015/09/05/ocio-y-cultura/cultura/fuera-de-campo-un-juego-entre-elementos-muy-diversos>. Consultada el 29 agosto 2015.

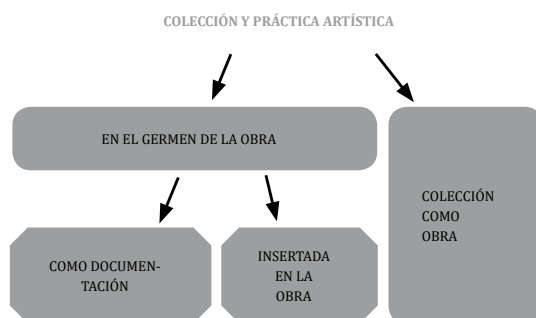
d. Artista y colección: conexiones

“Arte y coleccionismo parecen mantener una relación simbiótica, no solo en el obvio nivel receptivo —ya Marcel Duchamp calificaba al coleccionista de artista elevado al cuadrado— sino también en el productivo”.

Yvette Sánchez (2007)

Hay artistas que además, como tantas otras personas en el mundo, coleccionan. Existen también teorías sobre la fuerza creadora del coleccionismo que se apoyan en el número elevado de artistas que han sido coleccionistas (Rembrandt, Goethe, D’Annunzio, Picasso o Nabokov). En ninguno de estos casos, ni en muchos otros, es fácil establecer una relación directa entre la colección y la obra. El hecho de que Nabokov coleccionara mariposas es una anécdota de su vida que poco o nada se relaciona con su literatura.

En esta investigación me interesa la relación palpable, carnal, que se genera entre la colección y la práctica artística. Por ello, al margen de lo citado en el párrafo anterior he establecido dos relaciones básicas entre arte y colección⁴²: una en la que la colección está, de algún modo, en el germen de la obra que se crea a partir de, inspirada en, recreando a o acaso citando a una colección. Ésta a su vez se encuentra dividida en dos partes: documentación y parte de la obra. Encuentro asimismo una segunda relación en la que obra y colección son una misma.



Por tratarse de la relación más integral, esta última concepción de la obra como colección es la que me interesa y a ella se debe este trabajo y la gran mayoría de ejemplos que se aportan a lo largo del mismo. No obstante, a fin de profundizar más en las posibles conexiones entre colección y obra, en este apartado voy a desarrollar someramente las dos primeras concepciones, más superficiales, para terminar con la colección como obra.

⁴² Basadas en la clasificación que realiza Yvette Sánchez en “Batman entre las mariposas. Arte coleccionista o el riesgo de transgredir el orden”. (2007)



Giorgio MORANDI. Detalle del estudio del artista. Museo Morandi, Bologna, Italia.

- Colección en el germen de la obra:

Como documentación

La colección puede ser fuente de inspiración. Se puede utilizar para representar, describir o citar los artefactos coleccionados de un modo certero. Puede presuponerse que ésta es la relación más básica, los artistas plásticos siempre se han procurado de objetos para utilizarlos como modelo. Muchos artistas han reunido auténticos gabinetes de curiosidades que luego se reflejan en su obra, como es el caso de Giorgio Morandi, quién prácticamente solo pintaba y dibujaba bodegones de su colección de jarras y botellas.

Frida Kahlo coleccionaba exvotos mexicanos, pequeños cuadros que se pintan en agradecimiento —normalmente a la virgen de Guadalupe— por algún favor o milagro concedido. La obra de la artista está fuertemente influenciada por este género pictórico, incluso podría decirse que se trata de una reinterpretación de esta modalidad de pintura popular.

Georgia O'keefe coleccionaba huesos, piedras, troncos: *naturalia* recogidos en el desierto donde vivía. La colección era compañía ornamental en su casa y modelo para sus pinturas. Y se puede presuponer que el propio acto de recoger, la pasión de coleccionar, también la acompañaba, la ocupaba, la mantenía viva; ya que vivió sola durante cuarenta años en el desierto.

Insertada en la obra

Hay artistas que utilizan la serie, coleccionan, acumulan o recopilan materiales para luego producir con ellos. Insertando piezas, objetos o imágenes coleccionadas en la obra. En este punto me parece importante precisar que un *collage*, o un *ensamblage*, por el mero hecho de estar realizado con materiales acumulados, no es colección ya que forma una unicidad que, aunque creada a partir de la multiplicidad, no conserva, no potencia el objeto singular. Las piezas o artistas que someramente relato aquí por el contrario asumen la condición de la colección en su propio estatus.



Liliana PORTER. *White with Teapot*, 2002

Liliana Porter (Buenos Aires, 1941) colecciona figurillas, juguetes y objetos inanimados de diversa procedencia que luego pasan a formar la parte visible de sus obras, especialmente esculturas, fotografías y videos. Le interesa la mirada que el espectador puede otorgar a estos ornamentos insustanciales, jugando con el humor, la angustia y las posibilidades de generar significados.

Ursula Stalder (Lucerna 1953) es una artista que vive en Suiza pero realiza viajes por las costas de todo el mundo para alimentar su colección. Recoge despojos, desechos en su mayoría devueltos por el mar. Objetos manufacturados que han sido transformados de modo natural por la sal, la arena o el sol. Más que la obra como colección —ya que no hay una única obra sino multitud de ellas— es la vida como coleccionista, es su método, recoger el material que luego utiliza. Sin esa materia prima, sin esos despojos que recolecta, no hay obra.

La instalación de Zoe Leonard (Nueva York 1961) *Mouth open, teeth showing, II*, es en sí misma una colección de muñecas antiguas, todas ellas distintas y dispuestas sobre el suelo. La artista compró algunas muñecas en un mercado de pulgas, según sus propias palabras le interesaba que “todas juntas formaban una especie de catálogo de la imagen femenina del último siglo”⁴³. En este caso la colección conforma la obra, pero no se trata tanto de un proceso coleccionístico sino de un interés por la serie, la obra se presenta finalizada, y por lo tanto es muy poco probable que Leonard haya continuado adquiriendo muñecas.

La artista Sarah Sze (Boston 1969) recopila de manera obsesiva todo tipo de objetos domésticos, algunos de ellos mundanos y otros no tanto. Con ellos crea apilamientos en apariencia desorganizados. Los objetos cobran especial interés en sus piezas, pasan a formar un cosmos plagado de detalles a medio camino entre el retrato social y el autorretrato. El material que atesora Sze le sirve, por lo tanto, para crear sus instalaciones.

Gitte Schäfer (Stuttgart 1972) acostumbra a coleccionar objetos cotidianos, de herencia barroca o *kitsch* para reconvertirlos en combinaciones escultóricas con referencias a la tradición de la vanitas y a la estética de las representaciones del cristianismo. *Blumenmauer* (pared de flores) es una colección de 288 jarrones, todos ellos distintos y de formas caprichosas, sobre un gran espejo de pared. Algunos de los recipientes contienen flores frescas y configuran una silueta tipo Rorschach⁴⁴.

Los objetos de las colecciones de los artistas citados configuran la materia prima de sus obras—o al menos de algunas—. Sin embargo, estos artistas no conciben la colección y la obra como una misma cosa, no la sitúan al mismo nivel. La colección les sirve para documentarse o para enriquecer su trabajo pero no es la obra en sí misma.

43 Zoe Leonard-Playing with Dolls. Exit, 2007.

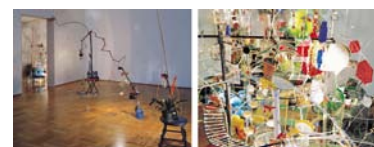
44 Rorschach elaboró en 1921 un método de diagnóstico psicológico a partir de la interpretación subjetiva de manchas de tinta. http://wikipedia.org/wiki/Rorschach_test.



ursula STALDER. Argentina, 2008



zoe LEONARD. *Mouth open, teeth showing II*, 2002



Sarah SZE. *Many a slip*, 1999



Gitte SCHÄFER. *Blumenmauer*, 2012

- Colección como obra

A partir de la segunda mitad del siglo XX, primero tímidamente y con la irrupción de la postmodernidad con mucha más asiduidad, surgen propuestas artísticas que son ellas mismas colecciones. Parreño las considera metáforas para ordenar nuestra propia experiencia, lo fragmentario de la contemporaneidad. También, en sentido contrario, para fragmentar, despiezar ciertas totalidades que nuestro tiempo no considera ya válidas (1999). Se puede desprender un discurso feminista de esta práctica. Dice Annette Messager⁴⁵ que “frente a la visualidad global típica de la pintura [...] querría que las cosas fueran descubiertas poco a poco, me gusta ocultar enseñando”; ella misma califica esto como “muy femenino”. Frente a la totalidad masculina, de discurso acabado, cerrado, autoritario, donde no hay margen para la duda, se propone la multiplicidad de la colección. Un discurso conscientemente frágil, inacabado y dubitativo opuesto a la idea del genio singular.

La obra es la colección y la colección es la obra. Se produce, por tanto, una simetría. Meta-colección y como en toda colección, proceso inconcluso. Se trata de obras concebidas, en su mayoría, como inventarios, un poco a la manera del etnógrafo, donde el artista exhibe y almacena para documentar una realidad presente. No hay pretensiones de desembocar en un resultado final, exceptuando la salvedad de algunos casos en los que, tras un proceso de años, el artista decide dar por terminada la colección y cerrar su obra.

Francis Alÿs (Amberes, 1959, vive en México D.F.) muestra en *Fabiola* una colección personal de representaciones de Santa Fabiola, todas ellas copias de una pintura del siglo XIX, adquiridas desde los años noventa en mercados de pulgas y almonedas de unos veinte países. La fascinación por los procesos artesanales y sus escasos recursos económicos hicieron que el artista comenzara a recorrer rastros en busca de reproducciones hechas a mano de pinturas de grandes maestros europeos. Es así como advirtió la profusión de copias, de diferentes tamaños, técnicas y virtuosismos, de un retrato de mujer que al tiempo identifico como *Fabiola con velo rojo* del pintor francés Jean-Jacques Henner (1829–1905). Inherente al concepto de museo está el de falsificación, copismo y anulación de la originalidad. Alÿs otorga validez creativa a un trabajo anónimo y popular. Mediante el acto de presentar más de cuatrocientas copias del mismo cuadro — algunas de ellas bordadas o realizadas con semillas pegadas— ahora convertido en objeto masivo, carente de valor, el artista está borrando las fronteras entre arte popular y culto; Mas que coleccionar, *descolecciona*. La hibridación se multiplica, además, al conocer que la Santa, una cristiana romana, es la patrona de los divorciados; y que el cuadro original se encuentra desaparecido en la actualidad.

45 Citada por Parreño (1999)

El trabajo de Santa Fabiola de Alÿs, es un ejemplo de la colección como obra. Sin embargo, no deja de ser anecdótico en relación con la producción total del artista; por ello, con el fin de profundizar en esta conexión de la colección como obra, voy a abordar, en el próximo capítulo, la colección de Antoni Miralda, una colección que se construye como imagen, metáfora y proceso del proyecto *FoodCultura*.



Francis ALÿS. *Fabiola*, 2007

La modernidad, entrado el siglo XX, supuso la fragmentación de la narración, ofreciendo, a través del collage y el montaje principalmente, una mirada múltiple frente a la unicidad. La avalancha de información, la sobresaturación de imágenes y la facilidad para acceder a la información y a las fuentes se acentúan en la posmodernidad y se postulan como algunas de las razones del coleccionismo como estructura y como estrategia recurrente en el arte contemporáneo. Cada vez serán más los artistas que se interesan por la práctica del coleccionismo, metáfora en ocasiones, de la fragmentación de la realidad en múltiples capas y de la saturación de artefactos creados que obliga al artista a reutilizar elementos ya pre-dados. Por ello, la colección comparte, en ocasiones, forma con otros nuevos modos de hacer como la lista, el atlas o el archivo, que hunden sus raíces en motivos similares.

Se puede concluir, por tanto, que la colección es una práctica artística contemporánea; en cuya acción adquieren especial relevancia modos de aproximación a la realidad característicos del arte actual como el montaje, la experiencia y el contexto. La colección coincide con ciertos focos de interés del presente artístico y eso es lo que la convierte en un proceso interesante, atractivo y significativo para los artistas contemporáneos.

Coleccionar forma parte del proceso creativo, hay un pensar-hacer-coleccionar que funciona al unísono. Se pueden establecer ciertas pautas que son, de un modo muy general, recurrentes y se relacionan directamente con el coleccionismo, enriqueciéndolo desde su práctica. Se conforma, de manera rizomática, como lugar de reflexión. Espacio para la exploración y experimentación, para construir pensamiento y estructura. También para transgredir, recrearse en el caos o en la deriva. Como modo de conocerse a una misma, incluyendo siempre la posibilidad, más que probable, del fracaso.

Existen numerosas conexiones entre el acto de coleccionar y el hecho artístico, hay artistas que se valen de la colección como método de documentación. Otros que insertan el objeto coleccionado en la obra y aquellos que no establecen diferencia entre obra y colección.

Bajo mi punto de vista, el artista que colecciona como práctica artística es más coleccionador que coleccionista, ya que habitualmente se interesa por los márgenes, por lo menos visible, como el arte modesto. Además cada vez resulta más indisoluble de la figura del comisario, que juega el papel, a la postre, de coleccionador.

Caracteriza a la colección el enredo que se genera entre proceso y resultado. Su atractivo radica en su carácter inacabable: proceso en estado puro no obstante exhibido y mostrado como resultado. Al ser expuesta como obra artística pone en relieve la fragilidad, mutabilidad y subjetividad de la experiencia contemporánea.

PARÉNTESIS: IMPOSIBILIDAD DE MOSTRAR

“La colección finalmente toma forma, se centra y se especializa”.

Naomi Schor (1994)

Visito los lugares sagrados, cementerios, ermitas, santuarios con leyendas aparicionistas. Registro, estupefacta, la amalgama de productos producidos en masa. Continúo recopilando imágenes, “chatarra fanática” (Di Rosa 2007:79), que recoge la fe y el proselitismo religioso.

El arte sacro y religioso ha sido durante siglos sinónimo de Arte, con mayúsculas, valorado, venerado y respetado. Prácticamente la única fuente de arte provenía de la Iglesia. A pesar de ello, se confronta diariamente con el arte popular, y la devoción popular, allá donde este, se presenta acompañada de una proliferación de objetos que están más próximos al amuleto o al suvenir que al sujeto espiritual. Recorrer los santuarios católicos se convierte en una fuente de recogida de material. El catolicismo es un gran suministrador de imágenes modestas, coleccionables.

Pero, al igual que le sucede a Naomi Schor con su colección de postales, yo no experimento, al observar las vírgenes de mi colección, ninguna nostalgia, el tiempo no es recapturado, los artefactos no me trasladan a otros lugares o tiempos — como si se tratase de suvenires—. Esta “esterilidad nemotécnica” (Schor 1994), sin embargo, no las exime de ser colección. Y como tal continúa incorporando imágenes, cada vez de procedencia más diversa.

Las representaciones de vírgenes inundan, progresivamente, los rincones de mi estudio, de mi casa, de mi vida. Las preguntas se van tornando más recurrentes. Tanto si surgen de los objetos como de mí misma los significados se agolpan; y los relatos no convergen en la narración que genera la colección (Bal 1994).

Cada vez resulta más difícil dar forma a todo el material que se va acumulando.

El proyecto de colección se dilata en el tiempo, transcurren años. En ocasiones, el miedo a avanzar y la indecisión se hacen patentes. Paulatinamente, voy

adquiriendo consciencia de la imposibilidad de concluirlo, de mi fracaso, que se va haciendo más y más presente. Imaginar un resultado expositivo para la colección resulta aún más complicado en ausencia de una contextualización —tanto del entorno físico como humano—. La necesidad de concretar un contexto es cada vez mayor, las estanterías del estudio ya no son capaces de retener la colección. Sin embargo, no puedo encontrar el contexto sin imaginármelo, por lo que la imposibilidad crece. Al mismo tiempo que la sensación de fracaso aumenta, lo hace también la colección, que continúa añadiendo imágenes, incesantemente.

La imposibilidad me lleva a intentar otros métodos —dice Bal que "la motivación cambia de acuerdo con su lugar en la narrativa"—. Fotografío los artefactos, nombro los sitios de las fotografías, escaneo las primeras diapositivas, localizo y reúno en un mismo espacio todo el material. Catalogo y ordeno algo que resulta casi imposible de sistematizar.



III

La colección como obra: *FoodCultura*

El presente capítulo se concreta en el caso del artista Antoni Miralda y de su colección que se materializa en el proyecto *FoodCultura*.

Se pretende, de este modo, ejemplificar las nociones tratadas a lo largo de esta investigación a través de los hábitos coleccionísticos del artista y de su metodología en relación al *FoodCultura*.

Miralda tiene una vasta trayectoria artística pero solo se va a tratar aquí la parte de su obra relacionada directamente con la colección.

Se trata de comprobar, mediante un análisis de caso, cómo se puede operar con lo coleccionado durante el proceso de creación hasta la consecución de la obra final. Por lo tanto no se va a analizar la obra de Miralda¹ y otros proyectos suyos quedarán al margen.

Considero muy importante para el desarrollo de este análisis que la voz del artista esté reflejada, ya que sus opiniones y matices en torno al tema son las que más esclarecen la cuestión. Por ello, el discurso se construye básicamente alrededor de una comunicación personal. Para facilitar la lectura, siempre que no se cite otra fuente, los testimonios que se relaten de Miralda procederán de esta entrevista (que se presenta como anexo).

¹ Existen varios libros que ya lo hacen de modo extenso. Si se quiere ampliar información resulta imprescindible la publicación que acompañó a la exposición retrospectiva *De gustibus non disputandum* que le dedicó el MNCARS en el año 2010.



III La colección como obra: FoodCultura

1. Un gran almacén

“Un universo hecho de materiales comestibles, de sus envoltorios e imágenes, y de la liturgia que envuelve todo lo que acaba entrando por la boca”.

José M^a Martí Font (2009)

La obra de Antoni Miralda es ante todo extensa y compleja. Nacido en Tarrasa en 1942, se trasladó ya a París en el sesenta. Ha vivido en París, Nueva York, Miami y Barcelona principalmente. Muy interesado por la cultura popular ha desarrollado extensos proyectos, siempre con un matiz participativo, performático y limítrofe, en gran parte de la geografía mundial.

Miralda se interesa, a través de la observación etnográfica, por los rituales como modos de hacer cultura “para después salir de los datos, alterar los colores, vestir los objetos, monumentalizar lo íntimo y hacer viajar a lo local” (García Canclini 2010:57).



El actual estudio del artista es un antiguo almacén situado en un bajo del Poble Nou, en Barcelona¹. La nave es un gran espacio donde se almacenan, apiladas en estanterías de una altura más que considerable, cientos de cajas de plástico. El

¹ Estudio del artista desde el año 2010 hasta la actualidad (marzo 2016).

contenido de las cajas permanece semivisible por la transparencia de las mismas y por las etiquetas que las acompañan:

TABLE: UTENSILS: SALT & PEPPER; INGREDIENTS/PRODUCTS/
PACKAGE DESIGN; INGREDIENTS: SWEETS; TABLE:UTENSILS;
RELIGIÓN/PRODUCTS; BANDEJAS; DIGESTIÓN; FAKE; BESTIARI;
TABLE: DRINKING CONTAINERS; TABLE: UTENSILS: CUPS;
TABLE:UTENSILS: PALILLOS; INGREDIENTS: TABACO: GRAPHICS;
MINIATURES; FAST FOOD/TOYS; FAKES/"PINYA"; TONGUES/
SANTERIA/COLONIAL; RELIGION/SANTERIA/RITUAL; PRINTED
MATTER; EGGS; PETFOOD; GÉNERO; KITCHEN STUFF; BOTIJOS;
FAKE: CONTAINER/TEA POT; BIG SPOON AFRICAN; CUINE/
TEMPERATURE/MESURE; SERVING: PITCHERS; MISC. DRINKING;
MOVING; POWER FOOD/RITUAL/AFRODISIAC/ALICAMENTO...

Las etiquetas parecen indicar una intención de orden, de clasificación. Sin embargo, una tiene la sospecha de que hay más caos en esas cajas del que las etiquetas quieren hacernos creer.

En una ocasión pedí a Miralda que me mostrase el contenido de una de las cajas. Tras pasearse unos instantes por uno de los pasillos seleccionó una etiquetada como MOVING. El acto de descender el contenedor, abrirlo y comenzar a sacar, uno a uno, todo su contenido, fue litúrgico. Miralda los sacaba, los depositaba sobre el suelo, los mostraba y los nombraba. Se trataba de envases y artefactos para transportar alimentos, al trabajo, a la escuela o para ir de *picnic*: cantimploras, fiambreras de varios pisos o de diseños inverosímiles, un envase para un plátano, un vaso plegable, una estructura para transportar y degustar gelatinas.



En el almacén hay también vitrinas de diversas procedencias albergando gran variedad de artefactos, está vez visibles a los ojos del visitante. Se trata de menaje

de cocina, alimentos milagrosos, latas de bebidas, comida para mascotas, adornos y figuras de todo tipo, envases, carteles, etc. que, bien albergados en vitrinas o archivados en contenedores de plástico, forman parte de la colección del *FoodCultura*: una recopilación de elementos de orígenes dispares que guardan todos ellos relación con la comida.



2. Coleccionador

“Es un gran coleccionista de objetos populares, de iconografías sorprendentes en mercados y mercadillos”.

José M^a Martí Font (2014)



MIRALDA. Detalle de la casa estudio del artista.

Miralda reconoce que desde los inicios de su práctica artística, en las series de soldaditos de los años sesenta, está la idea de multiplicidad, “de separar de un orden que las cosas traen en sí”. Hay ya, por lo tanto, una idea próxima a la colección, la de dar un orden propio y subjetivo; pero también un interés en las diferencias que hay entre los elementos de esas agrupaciones aparentemente iguales².

Pero sobre todo, es el encuentro con los mercados de pulgas y los rastros de París lo que alimenta el deseo de transgredir el orden establecido de las cosas: “si te quedas en un sitio donde todo está controlado y limpio no hay posibilidades”. Los mercados de París le despiertan “toda una serie de malas ideas”: las posibilidades infinitas de las asociaciones de objetos relativas a formas, temas y conceptos. Comienza a experimentar y jugar con otros órdenes y relaciones posibles. La obsesión de Miralda por los objetos se extiende entonces a supermercados, grandes almacenes y bazares; una vez que la mirada aprende a jugar cualquier espacio es susceptible de convertirse en tablero de juego.

En palabras del propio Miralda, la colección empieza a formar parte de su obra de un modo conciso en *Santa Comida*. Una pieza que se instaló por primera vez en el Museo del Barrio de Nueva York, adecuada a la estructura y medidas de sus ventanales y que Ángeles García define del siguiente modo:

Una ceremonia integradora del Spanish Harlem. Los siete altares mezclan visualmente los orígenes africanos con los cristianos. Vírgenes y santos junto al candomble brasileño. Alrededor de ellos, todos sus alimentos favoritos en una mezcla de ofrendas en las que las velas y las estampas se enredan con los mejores productos de la tierra. (García 2010).



MIRALDA. *Santa Comida*, 1984

Miralda comenta que había un espacio que llenar y comienza a tomar forma la idea de extender la “familia”³, un deseo de completarla. “Sabes que podría entrar

² Miralda, Antoni. Entrevista personal. 28 marzo 2014. En adelante todas las opiniones de Miralda no referenciadas pertenecen a esta entrevista.

³ Miralda hace una analogía entre las asociaciones que se crean entre los objetos y las familias.

el buda, la imagen de los restaurantes chinos, el gordito... vas un poco pensando en que tienes unos formatos”.

A partir de ese momento el juego con los objetos se acelera, la recopilación de imaginería religiosa realizada para *Santa comida* le lleva a fascinarse por las imitaciones (los *fakes*, los objetos que se parecen a otros) y comienza incluso a buscar “formas de comida en otro tipo de soporte; y cuándo aparecieron la maravilla de *los chinos*, los *todo a cien* y todas estas cosas, fue el gran descubrimiento”.

Para Miralda “hay siempre una especie de narrativa que genera objeto, porque el objeto ha vivido, aunque esté hecho con un molde y lleve la marca de *made in China*”. El hecho de ser piezas industriales hace que “todo este mucho más controlado” pero precisamente, la saturación que ello conlleva posibilita que nuestra relación con el objeto no atienda a la funcionalidad y “las piezas adquieran otras cargas, tremendas, que seguramente hacen que muchas personas las coleccionen”.

El monumento, la fiesta, el ritual y la comida son temas recurrentes en el trabajo de Miralda. Asimismo, se puede añadir a esta lista la colección, ya que no solo la trata como forma, sino también como fondo. Además es probable que el hecho de recurrir a la comida avive el deseo de archivo. La comida interesa a Miralda por ser un sistema semiótico complejo; pero es también algo muy efímero. Y precisamente la colección le ayuda a recorrer esta fugacidad. La colección es para Miralda, nos dice Cecilia Novero (2010) un modo de implicarse, de participar.

A pesar de todo, no se considera a sí mismo coleccionista e insiste una y otra vez sobre este punto, alude para ello, por un lado, a que no ha puesto el suficiente celo en conservar la colección, debido, en gran parte, a los viajes y mudanzas; por otro lado, a que el coleccionista es aquel que busca tener toda la colección. Nos encontramos una vez más con la idea del coleccionista compulsivo como única posibilidad.

3. Metodología

“Empiezas a casar botellas o cántaros o hamburguesas con cajas de caviar para ver si procrean”.

Antoni Miralda (2014)



MIRALDA. Objetos de la colección FoodCultura

El acto de amalgamar cosas para que luego salga un producto es básico y es directo. Se relaciona con la experiencia y el contexto más próximos. Para Miralda la colección son herramientas, maneras de hacer, es “como si estuvieras siempre en un *collage*” y depende de cómo pones las ideas a partir de los mensajes que quieres. El artista juega a que los artefactos de su colección procreen, a que surja un nuevo conocimiento a través del choque que supone el montaje.

Si, además, el punto de partida de ese montaje no tiene unos límites preestablecidos, sino una estructura más anárquica o poética “las conexiones son mucho más ricas”. La potencialidad se multiplica y las posibilidades son infinitas, tal y como argumenta el propio Miralda en el texto para una exposición realizado por Antoni Mercader (2009):

El lenguaje del archivo tendría que provocar situaciones de diálogo entre sus contenidos, entre los objetos y sus familias en lugar de intentar etiquetarlos para ilustrar categorías. Sería magnífico que los que visitaran el archivo entraran en este diálogo y después cada cual hiciera sus etiquetas.

Los objetos coleccionados articulan un trabajo mental que posibilita la fabricación de aquellas estructuras que interesan al artista. El verse rodeado de artefactos es, por lo tanto, un método para articular proyectos y para construir reflexión y pensamiento.



MIRALDA. Cámaras con objetos de la colección FoodCultura

Los proyectos de Miralda se caracterizan en su mayoría por ser extensos y procesuales. Hay una atención especial a la deriva y a la transgresión. Su trabajo está basado en el proceso, por ello dice no poder saber la extensión que tomará (Miralda en Martí Font 2014). Una vez más, la colección posibilita este hacer andando, le da la opción de recorrer y también de comprobar “la tendencia natural de las cosas a desbordarse cuando no les pones diques” (Miralda en Martí Font 2009). Los objetos posibilitan encuentros con situaciones que le interesan y le estimulan, y que probablemente ya conocía, pero es la búsqueda lo que las hace aflorar al terreno consciente.

El artefacto desvela conexiones, algunas conocidas, otras nuevas pero casi siempre sin darnos cuenta. Actúa como un resorte y Miralda se deja seducir por objetos que lo atrapan en ese “viaje del ojo”, se deleita con sus compras, pero también degusta las adquisiciones fallidas y todos aquellos artefactos perdidos o abandonados a lo largo de una larga trayectoria plagada de traslados. A fin de cuentas, la ausencia de esos objetos alimenta también al coleccionador.

La experimentación, el juego y la diversión también forman parte del método. “Son obsesiones por explorar pero también muchísimas ganas de pasártelo un mínimo de bien a nivel de estímulos que vas recibiendo”. El confrontar objetos “para ver si pasa algo” es un modo de subvertir aquello que “está controlado, etiquetado y explicado”, de explorar y de imaginar posibles vidas, contextos, materiales o significados de los objetos.

Su metodología pasa por la documentación, en versiones bi y tridimensionales para de este modo hacerse con un material precioso para la investigación. Material que luego se puede presentar reelaborado, rearmado, copiado, de modo opuesto, alterando el formato, el estilo, el tono...de modo más intuitivo, más visual, a modo de archivo, de video, de dibujos, o más probablemente, de todas esas formas⁴.

La obra se transforma así en algo digerible que huye de los valores más tradicionales del arte. Esto, para Miralda, es mucho más interesante, aunque también lo hace mucho más frágil e impermanente. Y es aquí donde intercede el fracaso: “todo esto es muy conflictivo, necesitas infraestructuras y seguramente necesitas una institución que tú no has querido tener”. La ausencia de límites y la potencialidad infinita de conexiones y experiencias produce también cierta incapacidad de dotar a la obra —y a la colección— de estructuras concretas. Esto es inherente a la colección, siempre en proceso y, además, en este caso interesada por la cultura popular, huyendo de los valores del arte pero necesiéndolos, hasta cierto punto, para poder ser.



MIRALDA. detalle de vitrina con objetos de la colección FoodCultura



MIRALDA. objetos de la colección FoodCultura

⁴ En septiembre de 2010 asistí a un taller impartido por Miralda en el que pude ser partícipe de su metodología. Durante apenas cinco días, con una intensidad de trabajo abrumadora, la recopilación de todo ese material de un modo aparentemente caótico e incluso convulsivo, acabó por encajar de improvisto para sorpresa de todos. Hay una publicación que da cuenta de modo preeminente visual de este proceso alquímico: *Ritual comida, cultura: Blanca*. Barcelona, Food Cultura, 2012.

4. FoodCultura

“La idea de archivo tridimensional existe. Son miles y miles de elementos, *memorabilia*, desde un papel de envolver una naranja hasta el plástico del chupa-chups”.

José M^a Martí Font (2014)



“Monumental recopilación del arte culinario popular”.

Celeste Olalquiaga (2010)



El *FoodCultura*, un proyecto de Miralda en colaboración con la chef Montse Guillem comenzado en el año 2000, es, según se define en su página web, una “colección de mecanismos y estrategias orientadas al examen, promoción y participación en culturas culinarias de todo el mundo”. Al mismo tiempo, cuestiona la propia institución museográfica y su construcción estática de patrimonio. Los promotores subrayan que aunque alberga una colección no es un museo, ya que rechazan la patrimonialización de culturas y tradiciones. El objetivo del proyecto es compartir experiencias y conocimientos en torno a la cultura culinaria. “Un puente entre estómago, cerebro y corazón” articulado mediante diferentes acciones y a través de una colección de objetos relacionados con la comida que el artista ha ido reuniendo en sus viajes alrededor del mundo. Estos objetos dan cuenta de acerbos culinarios, desde supersticiones a descubrimientos científicos, pasando por curiosidades y elementos cotidianos. Todo tipo de objetos de menaje de cocina y de mesa, envases de alimentos, figuras y adornos de diversa índole y relación con la experiencia gastronómica (y gástrica). *Caganers*⁵, versiones de la última cena, comidas para mascotas, alimentos afrodisiacos, carteles, folletos y un largo etc. Además de los objetos, la colección incluye audiovisuales, libros, documentos, canciones y dichos populares. Hay una puesta en valor de la cultura popular que se equipara con la alta cultura. “Una reflexión sobre cómo la memoria alimentaria y los modos alternativos de concebir nuestra relación con la comida, la naturaleza y el entorno pueden representar formas de resistencia y supervivencia que dejen espacio para lo distinto y lo desconocido”⁶.



5 El caganer es una figura típica del belén en Catalunya, aunque también es habitual en otros puntos de la península. Representa a un pastor cagando de cuclillas y que suele colocarse en algún rincón del nacimiento. En los últimos años la figura del pastor ha pasado a estar representada también por cualquier tipo de personaje popular, ya sea de ficción o real. En el año 2013 se comercializó un caganer de la Virgen de Montserrat, envuelto en una gran polémica y que se agotó rápidamente.

6 «FoodCultura». Consultada 26 de abril de 2013. <http://www.foodcultura.org>.

En palabras de Mercader el binomio *FoodCultura*-Miralda “replantea, redimensiona la práctica artística y la política artística [...] siendo fiel a la cultura visual que nos es propia” (2009:42) y que para Miralda “es importante guardar” (Martí Font 2014). Es “una biblioteca y un archivo recopilados por Miralda como una colección, un archivo, una red de conexiones y un recurso para la creación de sus obras y para las de otros artistas e investigadores” (FoodCultura 2015).

Una plataforma en continua digestión y permanente movimiento, un archivo orgánico. Una utopía gastronómica. Un nodo de investigación colectiva, comunidad vírica que se propaga. Una red de colaboración internacional y acumulativa. Un enorme bazar de objetos rescatados, de brebajes inventados, de ceremoniales pendientes de descubrir o de propiciar⁷.

Se trata, también, de una recopilación de documentación que “es considerada arte per se, incluso creando una tipología de trabajo artístico”. El acto de coleccionar documentación encontrada y buscada genera un flujo informativo y documental que lo enlaza con el “sentido de conectividad, de sistemática de un determinado modo de producción”. Es una manera de pensar que “nos obliga a revisar concepciones y metodologías” debido al cambio que se produce en el propio estatuto del documento (Mercader 2009).

Es una colección (de objetos y documentos materiales e inmateriales) que funciona como producción artística. Martí Font se pregunta al final de un artículo dedicado a Miralda (2009) cuál es la obra del artista, para concluir que no tiene sentido discernir entre lo qué es un Miralda, lo qué es documentación y lo qué es *powerfood*. Ambas, obra y colección, se entrecruzan constante e irremediamente.

Pero el *FoodCultura* es ante todo, una constante interrogación. Un proceso abierto, participativo y mutante que al propio Miralda le cuesta definir: “es una exploración acumulativa en constante estado de cambio” (FoodCultura 2015). Esto se puede deber, en gran parte, al carácter de todos los proyectos de Miralda, a menudo definidos como inclasificables precisamente porque inciden en los aspectos limítrofes entre las culturas (físicas, políticas, mentales, sociales) pero también sin duda alguna, a la propia naturaleza de colección que lo articula.

Entonces, ¿qué lugar ocupa la colección en la obra de Miralda y más concretamente en el *FoodCultura*? La concreción del *FoodCultura* comienza alrededor de la expo de Hannover, por primera vez se plantean que tienen un espacio en el que caben unas vitrinas en las que mostrar parte de ese “archivo tridimensional” que Miralda ha ido acumulando a lo largo de los años. Entonces, frente a este contexto concreto, se organizan las taxonomías, las familias que forman diálogos entre sí. La colección es por tanto, el **germen** del *FoodCultura*:

⁷ Extractos del *Manifiesto FoodCultura*. Documento sin publicar.



MIRALDA. Mascotas. Objetos de la colección FoodCultura.



MIRALDA. objetos de la colección FoodCultura

Luego salen los primos, los nietos; empiezan a salir miembros de la familia que tienen que ver con los modales, con la imagen colonial, con la presencia de la figurita, del negrito, del lobo... Y en un punto dices, es más importante el primo y la nieta que el abuelo, ¿no? porque finalmente son los que dan, son esas ramificaciones de este archivo, de esta colección FoodCultura, que empieza a tomar como forma.

Estas ramificaciones son las que hacen que el proceso sea narrativo más que cronológico, que se trate de un ente “vivo, abierto y reinterpretable” (FoodCultura 2015). En el que lo importante no es el archivo como tal, con sus categorías, sino las relaciones que se establecen entre los ítems que lo conforman, lo que transmiten estas familias:

No nos interesa saber que vamos a tener tantas cajas de galletas, [...] lo importante es que hay una caja de galletas que tiene que ver directamente con todo el tema de la religión, porque hay un mensaje, o con lo ortodoxo, con el contraste, o con las galletas que se utilizaban para... en fin, con los contenidos; y luego a través de los contenidos y el mensaje y de los ingredientes de los contenidos, sea comida, sea representación figurativa... pues empiezas a construir esta ramificación, esta gran familia.

También encontramos la colección en el **método** de Miralda, que lleva implícita la idea de buscar, de coleccionar, de recopilar objetos: “si no lo buscas sabes que puedes ser sensible a que un día venga a ti, y que te lo encuentres y te lo tengas que llevar”. La obsesión no es compulsiva, pero hay una predisposición hacia ella. Se trata de una búsqueda más paciente y pasiva en la que el objeto, tal vez, acabe por encontrarte, pero, como dijo Walter Benjamin, para ello es necesaria la mirada de coleccionista.

Miralda extrapola este concepto de las ramificaciones de las familias que generan conocimiento a las estructuras urbanas, donde, en las acumulaciones que acontecen en un mercado, en un muro de un barrio o en la nevera de un bar, afloran dilemas y problemas propios de las ciudades. Y esto también es parte del *FoodCultura*, intentar crear una especie de atlas del gusto, que muestre la diversidad, las fusiones y sincretismos.

El *FoodCultura* no es solo una colección, pero sin duda la colección articula y da sentido a todas las posibilidades de ser del *FoodCultura*: “No es un fichero organizado de forma estándar, es un archivo como obra, pensamiento y proceso” (FoodCultura 2015).

Cuando comienzan a pensar en la posibilidad de “expresar el *FoodCultura* como si fuera un ente o una institución, siempre lo que estaba claro es que había que desinstitucionalizar y desmuseificar, [...]el archivo era una parte importante de esos mensajes y el archivo tenía esta parte tridimensional que eran esos objetos”. ¿Y cómo mostrar una colección-archivo desinstitucionalizada? Creo que en el



MIRALDA. caganers y orinales de la colección FoodCultura

intento es donde radica parte del interés del *FoodCultura*, en que subvierte el relato museográfico, lo pone en duda hasta el punto de que se arriesga a sí mismo⁸. El peligro está en cómo mostrar, por ejemplo, “quizás trescientos huesos falsos para perros” sin una estructura permanente. Las **formas y dispositivos** de la colección, y sus disyuntivas, también son parte del *FoodCultura*.

El problema es hacerlo, además, de un modo sostenible. A Miralda le preocupa que todo este proceso pueda servir, que se pueda extender y enriquecerse. En definitiva, que no se quede parado, que traspase los muros de almacenes e instituciones y sea capaz de ser procesado por múltiples manos e interpretaciones. Y aquí es donde interviene otra de las frustraciones: La preocupación por la autoría. Existe una voluntad manifiesta de disolver al autor del *FoodCultura*, de extenderlo a colaboraciones, algunas puntuales, otras más establecidas.

Precisamente a partir de la exposición de Hannover, cuando el *FoodCultura* comienza a concretarse, el trabajo de Miralda se torna mucho más colectivo. Las piezas comienzan a firmarse como *Miralda-FoodCultura*. Mercader (2009) se pregunta si se trata de un binomio o de un ente artístico que colecciona y expone sus colecciones; pero la respuesta es bastante más compleja.

Por un lado, Miralda “ritualiza aquello que había sustituido al ritual: la cultura de masas”. En la sociedad contemporánea se da una depreciación de la subjetividad en aras de la cultura de masas. “Su práctica incide en el anonimato del consumidor, a quién paradójicamente acaba transformando en un agente activo. Su inteligencia ha consistido en negar la cultura de masas y simultáneamente hacerla objeto de sus obsesiones” (Borja-Villel 2010). En cierto modo, al trabajar con la cocina, con los refranes, con el *kitsch* —según Celeste Olalquiaga (2010) ninguno de ellos requiere de gran capital cultural, ya que “cualquiera puede incorporarlos sin pasar por escuelas de arte”— Miralda está poniendo en valor lo popular frente a la “alta” cultura. Y además está dando protagonismo —y autoría— a la gente corriente y a toda la sabiduría recogida en refranes, recetas, técnicas de alfarería, diseños, etc.

Por otro lado, la colección es en sí misma participativa. Resulta casi inevitable que una colección de las características de la que aquí nos ocupa se desborde. Miralda la inició, con su obsesión recolectora, pero ésta se ha ido nutriendo con aportaciones de colegas, amigos, familiares, visitantes de exposiciones, participantes en proyectos y colaboradores. Y todos ellos van conformando lo que Cecilia Novero (2010) denomina “el idioma miraldiano, más que un ‘estilo

⁸ El propio proceso de mutaciones onomásticas que ha sufrido el proyecto da fe de este riesgo. Comienza como Food Culture en Hannover, para después pasar a ser FoodCultureMuseum, Más tarde Archivo FoodCultura, Food Cultura y actualmente FoodCultura. El proyecto necesita reinventarse cada cierto tiempo, en una especie de inconformismo con su estado anterior. Asimismo, son varios los espacios web que dan cuenta de ello:
www.foodculturemuseum.com
www.stomakdigital.org
www.foodcultura.org



web Food Cultura Museum

personal' es una colección de idiomas ajenos, una especie de torre de babel. El artista se alimenta por tanto de todas estas lenguas y es engullido por ellas".

Y por último en la época actual se da, de manera manifiesta, una debilitación de la autoría "condicionada por la multiplicidad y complejidad de las disciplinas artísticas, la reproductividad y desmaterialización del objeto artístico" (Mercader 2009) que no es ajena al *FoodCultura*. El objetivo no es el producto sino el propio proceso abierto a la investigación y la hibridación. "Aspira a convertirse en un lugar de encuentro y de intercambio"⁹, para lo cual resulta indispensable abrir la puerta a colaboraciones con otros agentes: artistas, antropólogos, cocineros, sociólogos, lingüistas, etnógrafos, hosteleros, arquitectos, etc. Ya que es precisamente desde aquí desde donde pueden aparecer nuevos focos de interés que enriquezcan el proyecto.

Actualmente esta es una de las preocupaciones de Miralda, encontrar una fórmula que le permita poder atender la demanda del mercado sin llevar a equívocos sobre "qué es la obra, si es una obra de artista, si es una obra del *FoodCultura*, quién es *FoodCultura*, y quién es el artista". Todo ello con el objetivo de que *FoodCultura* pueda tener su propia existencia, abierta a colaboraciones en las que intervenga, o no, Miralda. Ardua tarea cuando no deja de ser un proyecto originado por el artista.

9 «Food Cultura». Consultada el 26 de abril de 2013. <http://www.foodcultura.org>.

a. La colección como proyecto artístico: casos concretos

“Pasión etnográfica por los detalles, por lo singular, recetas y ritos, objetos de cocina, de la mesa y de los mercados, lo que te nutre y lo que publicita, el trabajo y la fiesta”.

Néstor García Canclini (2010)

El *FoodCultura* es un proceso cambiante, irregular incluso en su denominación. A fin de profundizar e intentar clarificar de qué manera y cuando interviene la colección en este proceso he realizado una selección de proyectos/muestras/espacios del *FoodCultura*¹⁰. Solo se detallan, de un modo sistemático y breve, aquellos en los que la colección está presente como proyecto; no se trata, por lo tanto, de todos los proyectos de Miralda, ni siquiera de los más significativos respecto a su trabajo, sino de aquellos en los que la colección interviene directamente, a fin de despejar una de las cuestiones iniciales de este trabajo: ¿Obedece el acto de coleccionar a una metodología de trabajo diferenciada de otras formas de hacer en el arte?.

- *Food Pavilion*

Miralda recibió la invitación para participar como director artístico en el pabellón dedicado a la alimentación dentro del parque temático de la Exposición Universal de Hannover 2000.

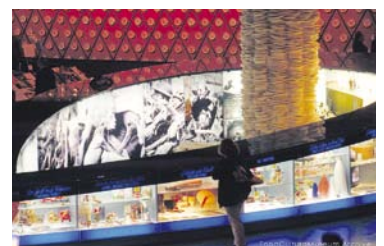
Se presentaron las instalaciones: *Infinity Table*, *Lengua de Lenguas*, *Sabores y Lenguas: Worldwide*, *Laptop Altar*, *Garden of Edible Delights*, *African Projects* (*Burkina Fasso*, *Camerún*, *Malawi*, *Mauritania*, *Benín*)

Infinity Table, una gran mesa en forma de lemniscata actuó como escenario principal y punto de encuentro. Albergaba, en las vitrinas que quedaban bajo su perímetro, artefactos variados conformando familias que luego pasarían a engrosar, en su mayoría¹¹, la colección *FoodCultura*.

Esta experiencia supuso el entrenamiento y el laboratorio (Martí Font 2014). Fue en el *Food Pavillion* donde apareció, por primera vez, el concepto *FoodCultura*. Es, en cierto modo, la consolidación de todas las acciones, colecciones, publicaciones,

¹⁰ La lectura de este apartado puede no resultar, debido a que es mayormente descriptiva y técnica, atractiva. Sin embargo, estimo importante reseñar los proyectos seleccionados, ya que no hay ninguna publicación que los recoja.

¹¹ Fueron miles de objetos los que formaron parte de la exposición, algunos fueron préstamos y otros eran de Miralda. Después del evento muchos de ellos se desperdigaron.



MIRALDA. *Food Pavilion*, 2000

exposiciones, proyectos y restaurantes anteriores¹². Es allí donde las cosas se ponen en su sitio” (Martí Font 2014).



Detalles de vitrinas de *infinity table*

- TransEAT

Entre los años 2001 y 2009 Miralda y Montse Guillén disponen de un antiguo edificio comercial en Miami. Es lo que llamarán una *cocina satélite*, donde, además de albergarse la colección, se organizaron eventos y exposiciones relacionados con la cultura culinaria.

¹² Cesar Trasobares citado en «Food Cultura». Consultada el 26 de abril de 2013. <http://www.foodcultura.org>.

- *Sign of Good Taste (Collections/Selection: FoodCulturaMuseum)*

Entre 2001 y 2002 la colección se presentó en TransEAT y Copia (the American Center for Wine Food and the Arts, NAPA, California). Los artefactos estaban agrupados temáticamente en dispositivos contenedores que exploraban aspectos metafóricos y simbólicos de la preparación, presentación y consumición de la comida. *Signo de buen gusto* proponía un reposicionamiento poético de los objetos y las imágenes como portadoras de mensajes culturales.



MIRALDA. objetos de la colección FoodCultura

- *Egg Dream Museum*

El *Museo del Huevo*, es una exhibición con obras de artistas contemporáneos (Louise Bourgeois, Ann Hamilton, Rebecca Horn, Regina Silveira, Jana Sterbak, Eulàlia Valldosera, Irene F. Whittome), juguetes, maquetas científicas, creaciones artesanas y ejemplares naturales de huevo. Se presentó por primera vez en el Pabellón de Hannover (2000), en las vitrinas de *Infinity Table*, más tarde viajó a Rotterdam al Hieronymus Bosch, Boijmans Museum (2001). Hubo la intención de instalarlo en el Centro Internacional de la Cultura de la Comida.



- *Sabores y lenguas*

Es el primer proyecto a largo plazo del *FoodCultura*. Se presentó en la Bienal de Estambul en 1997 y se fue desarrollando como “un *work in progress* que explora la topografía culinaria urbana” (MNCARS 2010) durante diez años. Visitó trece ciudades latinoamericanas y otras quince capitales europeas en una especie de rastreo poético-culinario por saberes y sabores locales. En cada ciudad involucraba a distintas entidades y personas para realizar una investigación sobre la cultura del lugar ligada al alimento que generalmente culminaba con una celebración popular, ensalzando y poniendo en valor lo local. Durante ese periplo Miralda fue acumulando materiales que pasarían a engrosar la colección del *FoodCultura*.



MIRALDA. *Sabores y lenguas* Buenos Aires, 2007

Miami —ciudad sincrética y multicultural, reflejo inequívoco de que lo local no es sino una mezcla de distintas capas de saberes— constituyó para Miralda “el laboratorio para explorar, la relación de los platos y los menues con el paisaje urbano, con las lenguas” (García Canclini 2010). Estimulado por la cultura popular se lanzó a explorar, como un etnoartista, otras urbes. El proceso, como él mismo me relata, pasa por involucrar a la comunidad a través de colaboraciones y talleres:

Buscar donde precisamente tú no encuentras, o sea, donde no existe, que es en la esquina del que te acoge o del que te viene a buscar la maleta, o lo que sea y allí mismo empiezas a encontrar cosas que tienen que ver con la ciudad que van desde el suvenir hasta la basura.



MIRALDA. *De gustibus non disputandum* (vista parcial), 2010



MIRALDA. Objetos de la colección *FoodCultura* en interior de nevera.

El resultado es “una guala enciclopédica” (Olalquiaga 2010) que une tradiciones culinarias, vocabulario de calles, cocinas y hogares interrogando su sentido transcultural “como representación de una época en la que la globalización nos vuelve a todos interdependientes” (García Canclini 2010). Mediante el juego de nombrar y clasificar, usar y reciclar, jugar con los materiales y los significados Miralda consigue renovar la comunicación (García Canclini 2010).

- *MENU/Collection in Context*

Collection in Context formó parte de la exposición colectiva *MENU* presentada en TransEAT en 2003 coincidiendo con Miami Art Basel. La colección estaba “conservada” en once neveras, y se invitó a los artistas participantes en *MENU* a que establecieran diálogos con los objetos de la misma, generando reflexiones sobre los museos y el coleccionismo.

- Centro Internacional de la Cultura de la Comida

Después de Hanover, intentó dotar de sede institucional al *FoodCulturaMuseum* y estuvo a punto de conseguirlo en la Casa de la Prensa, un edificio en Montjuic, Barcelona, cuyo origen fue la Exposición Universal de 1929. En ese momento Miralda dice estar en un punto en el que sentía la necesidad de concretar el proyecto *FoodCultura* y tener un lugar físico que pudiera acogerlo en su vertiente material.



MIRALDA. *Collection in context*, 2003

Se proyectó como un lugar abierto, de encuentro y discusión, un laboratorio con espacios para talleres, exposiciones, conferencias y simposios. Que albergara la colección —se planeaba recoger las *Vitrinas-mirador*: donde se muestran objetos e imágenes y la *Despensa-colecciones*, el depósito donde se conservan las colecciones en reserva— pero también la biblioteca y el archivo y que además tuviera un huerto y un espacio de degustación (Esquinas 2004). Entre los años 2003 y 2007 se fue ideando el proyecto y se organizaron algunas actividades en el edificio aún sin rehabilitar. Allí se presentó, en 2003, la exposición *La Vajilla Imaginaria*.

Finalmente no fue posible encontrar fondos para la rehabilitación. A partir de entonces, decide que “es mejor la fórmula de un museo sin paredes” (Martí Font 2009).

- *Miralda-Food Cultura Collections*

En el año 2005, dentro del ciclo comisariado por Carles Poy en el Museo Municipal Joan Abelló de Mollet del Vallès (Barcelona), Miralda-*Food Cultura* presentó una parte de la colección, albergada en neveras, en el espacio *L’aparador* (el escaparate).



Exposición *Vajilla imaginaria*, Casa de la prensa, Barcelona, 2003

- *Power Food*

Esta exposición coproducida por Artium (Vitoria-Gasteiz) y Es Baluard (Palma de Mallorca) profundizaba sobre el concepto de *alimento y medicamento*. Se pudo contemplar en los años 2008 y 2009 en las sedes de los respectivos museos y reflexionaba, sobre todo, a través de objetos instalados en neveras de modo temático, sobre la llamada comida energética. La alimentación ha buscado, desde siempre, pócimas impensables y variedades milagrosas que modificasen la percepción y aumentasen el vigor de los diferentes comensales. Esta propuesta exploraba todos esos paradigmas, así como su reflejo en creencias, supersticiones y costumbres, en la economía, en el poder y en la misma publicidad¹³.



MIRALDA. Powerfood, 2008

- *Lexicom*

Coincidiendo con la exposición Power Food, se editó el *POWER FOOD LEXicom (2008)*, una especie de “arma de trabajo” enciclopédica. Una compilación de conceptos, relacionados todos ellos con el *FoodCultura*, ordenados alfabéticamente e ilustrados por textos e imágenes procedentes en su mayoría de la colección.



PowerFood LexiCOM, 2008

Es una base de datos de carácter situacionista (Mercader 2009) que trata “sobre el gusto del tacto, el sabor del texto, la textura del color. El color de la comida. La atracción de los sentidos, las recetas de la abuela. Los mejunjes afrodisiacos, el tabú del canibalismo, el peligro de los alimentos” (Martí Font 2009). Le interesa que se use, que circule y que comunique, incluso que llegase a estar *on-line*.

- *@table*

En el año 2009 se presentó otro gran proyecto en el *Musée International des Arts Modestes* (MIAM) de Setè: una reflexión sobre la cultura alimenticia, apta para repensar las correspondencias entre arte y nutrición, los desequilibrios alimenticios entre norte y sur, así como las conexiones infinitas entre memoria culinaria, creencias, rituales y poder. La muestra albergaba obras, videos e instalaciones pero también numerosos objetos, imágenes y documentos que son parte de la colección.



MIRALDA. imagen promocional exposición @Table, 2009

- *FoodCultura: Ronda de Sant Antoni*

Entre los años 2011 y 2015 el *FoodCultura* tuvo una sede en un piso situado en el centro de Barcelona, propiedad de una empresa cervecera, con la que mantuvo un convenio. En la misma se organizaron eventos y exposiciones y se guardaban, mostraban y catalogaban los archivos y parte de la colección.



FoodCultura. Ronda de Sant Antoni, vistas parciales.

¹³ «Stomak digital». Consultada el 26 de junio de 2015. <http://www.stomakdigital.org>.

- Plataforma *FoodCultura*. Red online.

A medida que el *FoodCultura* va mutando, la obsesión de Miralda por conservar todos estos objetos y archivos crece exponencialmente. No requiere de paredes, más bien de una fórmula virtual que posibilite el discurso taxonómico. Digitalizar el archivo para crear una red de colaboradores, de grupos de trabajo que conformen un ente “que explora cuestiones relacionadas con los manifiestos de las identidades humanas, los rituales universales, la relación entre la memoria autóctona y los procesos de mestizaje, las estrategias de preservación y cohesión, los vehículos para transmitir o subvertir las tradiciones o las prácticas sociales contemporáneas” (FoodCultura 2015).

“Actualmente *FoodCultura* se presenta como una red internacional de colaboración y acción, que conecta individuos y organizaciones para realizar proyectos en las comunidades de todo el mundo” (FoodCultura 2015). Quizás sea a partir de este punto donde el desvanecimiento de la autoría de Miralda comience a hacerse patente.



Resulta imposible, al repasar los proyectos de Miralda relacionados con la colección, no rastrear un devenir incierto. El *FoodCultura* se va construyendo a través de su propio proceso. Es cierto que no hay una metodología diferenciada, de un modo explícito, respecto a otros modos de hacer en el arte; especialmente porque hay tantas metodologías como artistas; pero sí que se desprende que la colección y las nociones que intervienen en la misma y que se han desarrollado en esta investigación, interfieren en el proceso. Por tanto, el hecho de haber elegido al *FoodCultura* como paradigma de la colección como práctica artística estaba bien orientado. La colección se encuentra en la obra de Miralda como imaginario, en la idea de museo, de otro relato museológico; como metáfora de lo popular, de la creatividad colectiva y como proceso y herramienta de trabajo.

La colección del *FoodCultura* funciona e interesa principalmente porque se trata de un sistema de valores que genera significados e interroga sobre la construcción de los mismos. Los artefactos que la conforman reafirman su singularidad al relacionarse con el resto y crear esas “familias” que “procrean”. La búsqueda, y sobre todo el encuentro, son una parte fundamental de su conformación, ya sea en las derivas en bazares, rastros o deambulando por ciudades. La pasión y el entusiasmo del autor, que se autodefine como “obsesionista”, son uno de los motores principales del proyecto. Asimismo hay una consciencia de estar apelando a significaciones desconocidas para él mismo, que le remiten a la infancia. Pero es que, además, la colección *FoodCultura* funciona como una acumulación de reliquias seculares, que nos conectan con infinidad de sentidos y que tiene al *kitsch* como denominador común. Ciertamente a Miralda le interesa cada vez más colectivizar el *FoodCultura*, pero, creo, que más que un interés por los procesos colectivos —que también—, lo que se esconde tras esa obsesión es un deseo de trascender a través de su colección.

La colección del *FoodCultura* se relaciona y se confunde con el archivo, en su forma y en su sistemática, hasta el punto de ser nombrada por Miralda mismo como archivo tridimensional. Se trata, sin duda, de una colección modesta, que se nutre de las formas de hacer populares y marginales.

Es un proyecto de su tiempo, que se desarrolla, y continúa desarrollándose, en épocas saturadas de objetos.; funciona, como el montaje, por la suma de sus partes y se nutre del contexto, así como de la propia experiencia que genera. Se retroalimenta a él mismo.

Según se puede extraer del discurso y de la práctica de Miralda, la colección le sirve como herramienta para ordenar —no sin cierto

caos inherente al propio orden— pero también para construir pensamiento, generar reflexión, experimentar y transgredir el orden establecido de las cosas. La colección, en su potencialidad, posibilita que puedan ocurrir cosas que de otra manera no serían posibles. La deriva, ya sea por ciudades, supermercados o proyectos, a la que le lleva la adquisición de más ítems la hace imprescindible para seguir existiendo, una pulsión que le da energía. La colección continúa, probablemente para escapar a ese devenir incierto, y eso la hace inconclusa, infinita e inabordable. La advoca al fracaso.

Siento que he ido “soltando lastre” de mi propio trabajo conforme he ido adquiriendo conocimiento sobre la colección del *FoodCultura*. Compartir tiempos y espacios de trabajo con Miralda me ha facilitado tomar confianza en mis propios métodos e impulsado a seguir buscándolos. El contemplar la obra de Miralda como un todo inasible, posibilita que mis propios procesos puedan (y deban) ser también inasibles. La deriva que se genera en el día a día de Miralda me ha obligado a replantearme mis debilidades y a asentarme en mis obsesiones.

La colección de altares populares marianos, como ente inabordable desde un único punto de vista, ya no es un proceso oculto en un segundo plano. Sino que salta a escena con todas sus preguntas, contradicciones y titubeos. La virgen por sus implicaciones antropológicas en relación a lo femenino sagrado, por su utilización como arma de propaganda política por la Iglesia Católica, por su relación con el mito, por el fervor popular que suscita su devoción, por la ambigüedad de sus formas, por el papel que históricamente ha jugado su representación en la historia de la imagen, por los sincretismos que encierra, por la fascinación que suscita entre ciertos diseñadores actuales, por icono gay, por su perversión como símbolo de reivindicación del feminismo, porque apenas se nombra en la Biblia, por la infinidad de advocaciones que posee, por su papel crucial en las imposiciones coloniales, por todas las ofrendas anónimas que recibe, por ser un condensador de anécdotas y vivencias personales, por ser un producto de masas fetichizado, por amalgamar tantas contradicciones inherentes y adquiridas, por... Poco importa que no haya certezas, que no sea capaz de explicar, ni me interese hacerlo, por qué la Virgen.

Hay tantos porqués como miradas pueda haber a la colección, que no es fácil de aprehender en todos sus apéndices posibles. La colección de vírgenes es y eso ejerce suficiente magnetismo como para continuarla.

CONCLUSIÓN: PUESTA EN ESCENA DE COLECCIÓN

“La colección, misteriosamente, revela”

Gerard Wajcman (2011:12)

La imposibilidad de compartir resultados deviene posibilidad de compartir procesos. Propongo generar un espacio y un tiempo que funcione como laboratorio, donde llevar a cabo la investigación relativa a la puesta en escena de la colección, de un modo siempre provisional. Si la colección se resiste a tomar forma definitiva, insistir en ello deja de tener sentido. El proyecto se define como dinámico e inconcluso; El propio fracaso que lo imposibilita como conclusivo es el que lo genera como lugar de experimentación.

En ***Puesta en escena de colección (esplendor)*** presento una posibilidad para una parte de mi colección—aquella con origen mexicano—. Cientos de registros fotográficos de altares populares conforman un mural en una de las paredes de la sala. Los artefactos se extienden en el ángulo entre la pared y el suelo.





En ***Puesta en escena de colección (lab)*** la sala de exposiciones se transforma en lugar de trabajo. La colección se va desplegando mientras se muestra la propia praxis del proyecto a través de la experimentación con los elementos que la conforman. El contexto real, tangible y específico, que supone la sala de exposiciones, me permite avanzar, desarrollar nuevas relaciones y narrativas. Una vez afrontado el fracaso, inherente a la colección por su incompletud, éste se transforma

en herramienta de trabajo, en revulsivo que me permite jugar con los elementos de la colección sin esperar resultados, como si del estudio del artista se tratase. De este modo, la colección está en constante mutación, material y conceptual; el espacio de la sala es un elemento más que se articula en relación a diferentes materiales — piezas concluidas, documentación y la propia colección— y todos ellos conforman el imaginario que rodea a la colección.

Tal y como apunta Baudrillard (1969:118) prima la disposición formal por encima de otras posibles disposiciones conceptuales. Los elementos de pared se colocan en la pared, los de bulto redondo sobre el suelo, las medallas en vitrinas, las fotografías y otros documentos planos conforman agrupaciones según su origen.



Puesta en escena de colección (Museo) es la tercera tentativa de experimentar con la colección. En este caso se trata de ponerla en relación con una colección museística, de arte sacro. Entran en juego, esta vez, conceptos relativos a la propia institución del Museo, a su conformación, a su influencia en la construcción de identidad. La colección modesta, de artefactos frágiles, baratos y anónimos, dialoga con aquella de Arte consagrado, catalogado y patrimonializado de piezas realizadas por autores reconocidos. La interroga en sus ausencias y en sus poderes. Tal y como apunta Bal (1994) "Coleccionar en occidente implica una fundamental inestabilidad del significado". Los artefactos de mi colección se despliegan sobre unas estructuras por la sala, sobre fotografías de detalles de la colección diocesana y junto a figuras de vírgenes de los siglos XV, XVI, XVII y XVIII.



Mientras tanto, la colección continúa creciendo. Una vez hecha pública los colaboradores se multiplican; deja de ser solo de una misma, levanta el vuelo y se desborda. El propio concepto de colección apela a la participación.

La colección me lleva por derroteros a los que quizás no hubiera llegado sin ella. Hace las cosas más imprecisas, menos determinadas, más frágiles y flexibles. Me obliga a dejar a un lado resultados definitivos, a trabajar en un proceso en el que no se avista un final. Los ítems se disponen ahora de un modo, mañana de otro... rompen con la noción de la obra de arte como algo acabado, definitivo e inamovible. Todo ello me genera inseguridad, ya que no es un método de trabajo habitual para mí, pero al mismo tiempo es lo que hace que la colección se me haga presente como un proceso atractivo y significativo.

Puesta en escena de colección se muestra, por lo tanto, como conclusión inconclusa, en clave vital, que no académica. No cierra la cuestión de cómo integro mi colección con mis modos de hacer y con mi obra personal, más bien perfila la pregunta. No presenta, ni lo pretende, un único resultado del proyecto, sino más bien uno entre tantos, se trata de un proceso abierto y continuo; no hay intención de que termine ni de mostrar unos resultados definitivos. El único resultado es la imposibilidad de llegar —precisamente— a obtener resultados. Como apunta Mieke Bal (1994) el ciclo solo se cierra momentáneamente, con la consumación de una adquisición pero se vuelve a abrir con la próxima, adquisición, diría Bal, *puesta en escena de colección*, añadido yo.

Será posible, consecuentemente, realizar otras narrativas, tantas como tentativas posibles; pero para ello son necesarios otros tiempos y espacios.



Referencias bibliográficas

APPADURAI, Arjun. 2003. *Archive and Aspiration. Information is Alive*. Rotterdam: V2 Publishing.

ARACIL, Alfredo. 2007. El mundo en un armario: secretos, leyes y sorpresas. En *El inquiridor de maravillas. Prodigios, curiosidades y secretos de la naturaleza en la España de Vincencio Juan de Lastanosa* [actas de la Conferencia Internacional *Lastanosa: arte y ciencia en el Barroco*, Huesca, del 29 de mayo al 2 de junio de 2007]; Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2010 pp. 113–128

ARES, María Cristina. 2010. Coleccionismo y muerte en Walter Benjamin. En *Seminario Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la memoria*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

ARISTIDES, Nicholai. 1988. Calm and Uncollected. *American Scholar*, June 1988, vol. 57, nº 3, pp. 327–326.

ARTNER, Alan G. 1988. Andy Warhol's Garage Sale. *Chicago Tribune*, 24 de abril de 1988. En http://articles.chicagotribune.com/1988-04-24/entertainment/8803110569_1_warhol-collection-american-folk-art-jewelry. Consultada el 07-04-2013

BAL, Mieke. 1994. Telling objects: a narrative perspective on collecting. En: J. ELSNER and R. CARDINAL eds., *Cultures Of Collecting*, London: Reaktion Books, pp. 97–115.

BALZAC, Honoré de. 1847. *El primo Pons*. Madrid: Planeta.1981

BAUDELAIRE, Charles. 1861. *Las flores del mal*. Madrid: Edaf.2009

BAUDRILLARD, Jean. 1969. *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI. 1999

BELFORTE, María Esperanza. 2010. Nombrar, coleccionar y jugar: el despertar de la experiencia de la infancia como experiencia política. *Seminario Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la memoria*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

BENJAMIN, Walter. 1928. *Dirección única*. Madrid: Alfaguara. 1987

-1931a. Desembalando mi biblioteca. *Senderos* nº5 (24), 1992

-1931b. Pequeña historia de la fotografía. En: *Discursos interrumpidos, I*. Madrid: Taurus Humanidades, 1990. pp.61–83.

-1936. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: *Discursos interrumpidos, I*, Madrid: Taurus Humanidades, 1990. pp.15–60

-1937. Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs. En: *Discursos interrumpidos, I*. Madrid: Taurus Humanidades, 1990. pp. 87–135.

-1939. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus 1999.

-1982. *Libro De Los Pasajes*. Madrid: Ediciones AKAL. 2005.

Benjamin, Walter; Baudrillard, Jean; Guggenheim, Peggy; Cambó, Francesc; Stein, Gertrude; Warhol, Andy; Gómez de la Serna, Ramón. 1993. Coleccionistas y coleccionismos. *Revista De Occidente*, nº 141, pp. 115–146.

BLOM, Philipp. 2003. *El Coleccionista Apasionado. Una Historia Íntima*. Barcelona: Anagrama, 2013.

BORGES, Jorge Luis. 1952. El idioma analítico de John Wilkins. En: *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza 1976, pp. 102.

BORJA-VILLEL, Manuel J. 2010. Entre anomia y agencia: las imágenes dialécticas. En: *De gustibus non disputandum: Miralda*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: La Fábrica, pp.7–9.

BRAUN, Lesley y Chloé ROUBERT. 2012 Accumulation. Critical Information Graduate Student Conference at the School of Visual Arts, New York, 2012.

BUCHLOH, Benjamin. 1998. Warburg's Paragon. The end of collage and photomontage in postwar Europe. En: *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*. Munich-New York: Prestel, pp. 51–60.

- BUCK-MORSS, Susan. 1998. Researching Walter Benjamin's Passagen-Werk En: *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*. Munich-New York: Prestel pp. 222–225.
- CALVINO, Italo. 1984. *Colección De Arena*. Madrid: Siruela, 2002.
- CLIFFORD, James. 1993. Coleccionar arte y cultura. *Revista De Occidente*, nº 141, pp. 19–40.
- COOKE, Lynne y STEWART, Susan. 2009. *Fabiola: Francis Alÿs: Abadía de Santo Domingo de Silos. (cat. exp.)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- DANTO, Arthur C. 1991. Desde cajas de cerillas hasta obras maestras: para una filosofía del coleccionismo. *Minerva*, nº10, pp.77–79.
- DEBORD, Guy. 1958. Teoría de la deriva. *Internationale Situationniste*, nº2. p 50-53. En *Internacional Situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid: Literatura Gris. 1999
- DE DIEGO, Estrella. 1993. Historia de unas cosas sin historia. *Revista De Occidente*, nº 141, pp. 5–18.
- 1999. Tener lo que falta. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 583, pp. 21–26.
- DECRON, Benoît. 2002. *Marchands De Souvenirs: Jean-François Courtilat, Richard Di Rosa, Claude Gilli, Jean Kapéra, Philippe Mayaux, Nedko Solakov : Musée De L'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables D'Olonne, 9 Février – 5 Mai 2002. (cat.exp.)*. Les Sables d'Olonne: Musée de l'Abbaye Sainte-Croix.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. 1976. *Rizoma (Introducción)*. Valencia: Pre-textos. 2010
- DERRIDA, Jacques. 1995. *Mal De Archivo: Una Impresión Freudiana*. Madrid: Trotta. 1997
- DIÁZ BRINGAS, Tamara. 2013. La cuenta de lavandería. *Encuentro Marginalia; un ensayo de reactivación crítica de la Biblioteca Pepe Espaliú*. Arteleku; Donostia-San Sebastián.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 1998. *Exvoto: Imagen, órgano, tiempo*. Barcelona: Sans Soleil. 2013
- 2009. *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2010. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo Reina Sofía. En: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2011/atlas.html>. Consultada 10-02-2013.

DIROSA, Hervé, et al. 1997. *Les Cahiers De L'Art Modeste*. Blois: Musée au l'objet à Blois.

-2000. *Musée International Des Arts Modestes: Automne 2000-Printemps 2001 : Fait Maison : Mexico! Mexico! : Les Collections Permanentes*. Seté: MIAM.

-2007. *L'Art Modeste*. Paris: Hoëbeke.

DUROST, Walter N. 1932. *Children's collecting activity related to social factors*. AMS Press.1972

ECO, Humberto. 2011. El vértigo de las listas. "*Barroco y Comunicación*". Universidad internacional Menéndez Pelayo, Sevilla 2010.

ESCOBAR, José. 2000. Un tema costumbrista: el traperero en Mercier, Janin, Baudelaire y Larra, metáfora de un escritor. *Salina: Revista De Lletres*, nº. 14, pp. 121-126.

ESQUINAS, Felicia. 2004. Un museo para la cultura de la comida. *Barcelona Metròpolis Mediterrànea*. Nº63 invierno-primavera, pp.79-83.

ESTRADA SALADICH. 1975. *Colecciones*. (Folleto del archivo Fundación Jorge Oteiza)

FONTCUBERTA, Joan. 2004. La fotografía será narrativa o no será. *Suplemento El Cultural*. 3 de junio de 2004, Madrid: El Mundo.

FOODCULTURA. 2015. *Dossier Presentación FoodCultura*. Barcelona. (Documento inédito)

FORRESTER, John. 1994. "Mille e tré": Freud and Collecting. En *The Cultures Of Collecting*, pp. 224-252. London: Reaktion Books.

FOUCAULT, Michel. 1966. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.

-1969. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2002

FREUD, Sigmund. 1896 "Carta 52 a Wilhelm Flies", En: http://88.27.249.81/psico/sesion/ficheros_publico/descargaficheros.php?opcion=textos&codigo=22. Consultada 10-12-2015.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1976. *La producción simbólica*. México: Siglo Veintiuno.

-1990. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo

-2011. *La sociedad sin relato*. Madrid: Katz.

-2010. De la comida al monumento: lo intercultural más allá de los rituales. En: *De gustibus non disputandum: Miralda*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: La Fábrica, pp. 47-57.

GARCÍA, Ángeles. 2010. Delirio Imaginativo de Antoni Miralda. *El País Babelia*. 26 junio 2010.

GIAVERI, Francesco. 2011. El "Atlas" de Gerhard Richter. *Anales de historia del arte*, nº 1, pp. 225-239.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. 1915. *El rastro*. Madrid: Espasa-Calpe. 1998

-1925. *Caprichos*. Madrid, Espasa-Calpe 1962

GUASCH, Anna María. 2005. Los lugares de la memoria. El arte de archivar y recordar, *Materia. Revista d'art*, nº 5, pp. 157-186.

-2008. De la colección a la acción de coleccionar. En: *la vida privada. Colección de José María Civit. Representaciones de la tragedia y banalidad contemporáneas. (cat.exp.)*. Huesca: CDAN.

-2011. *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal.

HERRANZ, Iñaki, 2009. De la modestia en el arte: el MIAM. *Alteridades*, 06/2009, vol. 19, no. 37, pp.23-42.

HIDALGO, Emilse B. 2010. Lo estético, lo histórico y lo político: El coleccionismo desde la mirada de Walter Benjamin. *Seminario Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la memoria*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

HONTORIA, Javier. 2010. Susan Hiller o lo que no ves. *El cultural*. En http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/28202/Susan_Hiller_o_lo_que_no_ves Consultada 12-03-2013.

IGLHAUT, Stefan. 1998. From archiving to navigating: Notes on “Deep Storage” and the medium of availability. En: *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*. Munich-New York: Prestel, pp. 174-176.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores y MACK, Cindy. 2010. *Buscadores de belleza*. Barcelona: Ariel.

LANT, Antonia. 2005. *The Archive, the Collection, the Museum*. (Trabajo Fin de Máster) New York University. En http://www.nyu.edu/tisch/preservation/program/student_work/2005fall/05f_3048_campbell_a1.pdf Consultada el 12-06-2013

LATOUR, Bruno y HERMANT, Emilie. 1999. Esas redes que la razón ignora: laboratorios, bibliotecas, colecciones, En *Retos de la postmodernidad: ciencias sociales y humanas*, Madrid: Trota. pp. 161-184.

MÁRQUEZ, Pablo. 2011. *Delicados Alojamientos (2002-2012)*. (cat.exp.). Galería Evelyn Botella.

MARTÍ FONT, José María. 2009. Comer es poder. El País Babelia, 2009-03-07. http://elpais.com/diario/2009/03/07/babelia/1236384367_850215.html Consultada el 03-02-2014

-2014. Antoni Miralda: “Mi trabajo está en el proceso, que se acabe o no es lo que menos importa”. El periódico, 2014/08/31. <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/antoni-miralda-trabajo-esta-proceso-que-acabe-que-menos-importa-3483737> Consultada el 03-09-2014

MERCADER, Antoni. 2009. Miralda pluridimensional. En: *Miralda: Tabú*. (cat.exp.). Pamplona: Galería Moisés Pérez de Albeniz, pp. 36-43.

MERLEAU PONTY, Maurice. 1960. *Signos*. Barcelona: Seix Barral. 1964

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. 2010. *De Gustibus Non Disputandum: Miralda*. (cat.exp.). Madrid: MNCARS/ La Fábrica.

NOVERO, Cecilia. 2010. Miralda: volver las tornas. En: *De gustibus non disputandum: Miralda*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: La Fábrica, pp. 59-69.

OLALQUIAGA, Celeste. 2005. Object Lesson / Transitional Object. *Cabinet*, winter 2005/2006, nº. 20. <http://www.cabinetmagazine.org/issues/20/olalquiaga.php> Consultada el 02-02-2014

-2007. *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch*. Barcelona: Gustavo Gili.

-2010. Lingüística culinaria. En: *De gustibus non disputandum: Miralda*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / La Fábrica, pp. 81-86.

OLIVARES, Rosa (ed). 2007. Zoe Leonard-Playing with Dolls. *Exit*, 25, abril 2007.

PARREÑO, José María. 1999. El coleccionismo considerado como una de las Bellas Artes. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 583, pp. 7-12.

PAZ, Octavio. 1950. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra. 2004

PEARCE, Susan M. 1998. *Collecting in Contemporary Practice*. London Walnut Creek, Calif: SAGE Publications AltaMira Press.

PEREC, Georges. 1985. *Pensar/Clasificar*. Barcelona: Gedisa 1986.

PHILLIPS, Richard H. 1962. The Accumulator. *Arch Gen Psychiatry*, nº6, pp. 474-477.

PIETZ, William. 1985. El problema del fetiche. *Revista De Occidente*, 1993 nº. 141, pp. 93-114.

PINILLOS COSTA, Isabel. 2007. El coleccionista y su tesoro: la colección. En: *Decisiones basadas en el conocimiento y en el papel social de la empresa: XX Congreso anual de AEDEM*. Asociación Española de Dirección y Economía de la Empresa (AEDEM), pp. 54 DIALNET.

POMIAN, Krzysztof. 1993. La colección, entre lo visible y lo invisible. *Revista De Occidente*, nº141, pp. 41-50.

RABINOVICH, Silvana. 2007. Walter Benjamin: El coleccionismo como gesto filosófico, *Acta poética*, primavera-otoño 2007, nº28, pp. 241-256.

RAMOS, Clara-Iris. 2012. *Listar el arte. El vértigo de las enumeraciones lingüísticas en la producción artística contemporánea*. (Trabajo Fin de Máster) Valencia: Universitat Politècnica de València.

RAZO, Vicente (s/f). Un espacio de participación activa en un marco de legalidad, unas palabras del director. En *La guía oficial del Museo Salinas*.

RODRÍGUEZ BRICEÑO, Ondina. 2004. Coleccionar: ordenar, manipular y reescribir. *Revista Estética*, vol. 007, 6-4-2004, pp. 129-136.

ROMERO, Pedro G. 2007. Un conocimiento por el montaje. *Minerva*, nº05, pp.17-22.

SÁNCHEZ, Yvette. 1999. *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra, 1999.

-2007. Batman entre las mariposas. Arte coleccionista o el riesgo de transgredir el orden. En: *Carlos pazos. No me digas nada. (cat.exp.)*. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 257-277.

SARLO, Beatriz. 2009. Verdad de los detalles. Trabajo y sociedad: Indagaciones sobre el empleo, la cultura y las prácticas políticas en sociedades segmentadas nº 12.

SCHAFFNER, Ingrid. 1998. Deep Storage. En: *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*. Munich-New York: Prestel, pp. 11-21.

SCHAFFNER, Ingrid et al.1998. *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art. (cat. exp.)* Munich-New York: Prestel

SCHOR, Naomi. 1994. Collecting Paris. En: J. ELSNER and R. CARDINAL eds, *Cultures Of Collecting*. London: Reaktion Books, pp. 252-274.

SCHWENK, Berohart.1998. Pop. En: *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*. Munich-New York: Prestel, pp. 226-230.

SELZ, Dorothee y SELZ, Philippe. 2010. La collecció de colleccions de Guy Selz. En: *La collecció de colleccions de Guy Selz. (cat.exp.)*. Arts Santa Monica. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, pp. 8-15.

SONTAG, Susan. 1977. *Sobre la fotografía*. México DF: Alfaguara. 2006

-1992. *El amante del volcán*. Barcelona: Debolsillo. 2011

SOULILLOU, Jacques. 2000. D'origine modeste. En: *DIROSA, Hervé ed., Musée international des Arts Modestes: Automne 2000-Printemps 2001 : Fait Maison : Mexico! Mexico! : Les collections permanentes*. Seté: MIAM, pp. 24–37.

-2003. *Joan Rabascall: Une Rétrospective 1967–2000. (cat.exp.)*. Villa Tamaris Centre d'Art.

STANGE, Raimar. 2009. ¡Bien robado! En *Maria Anwander. My most favourite art. (cat.exp.)*. Bilbao: Fundación Bilbao arte.

STEWART, Susan. 1984. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Duke University Press.

-1998. An after as before. En: *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*. Munich-New York: Prestel, pp. 291–295.

THOMAS, Lee Ann. 2009. *The Artist's Role as Collector of Memory and Self*. (Trabajo Fin de Grado) University of South Africa.

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. 2004. Coleccionismo y genealogía de la intimidad. *Revista Almiar*. En <http://www.margencero.com/articulos/articulos2/coleccionismo.htm> Consultada el 06–06–2013

WAJCMAN, Gerard. 2011. *Colección seguido de avaricia*. Buenos Aires: Manantial.

WINZEN, Matthias. 1998. Collecting-so normal, so paradoxical. En: *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*. Munich-New York: Prestel, pp. 22–31.

Webgrafía:

André Breton:

www.andrebretton.fr

Andy Warhol:

Warhol: recursos y lecciones: Karsten Bott: www.warhol.org/sp/app_bott.html

Time capsule de Andy Warhol: www.warhol.org/tc21

Claes Oldenburg:

www.guggenheim-bilbao.es/guia-educadores/raton-geometrico-y-el-museo-raton

FoodCultura:

www.foodcultura.org

<http://www.stomakdigital.org>

Fischli and Weiss:

www.matthewmarks.com/new-york/exhibitions/1999-02-06_peter-fischli-david-weiss

Gerhard Richter:

www.gerhard-richter.com

Joachim Schmid:

schmid.wordpress.com

<http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/vigo2/tschmid.html>

Liliana Porter:

lilianaporter.com

MACBA:

www.fmacba.es/es/node/641/copies

Mikel Cabrerizo:

www.noticiasdenavarra.com/2015/09/05/ocio-y-cultura/cultura/fuera-de-campo-un-juego-entre-elementos-muy-diversos.

Oriol Vilanova:

www.parra-romero.com/exposiciones/mayo_2012%20-%20Copia/mayo_012.html

Susan Hiller:

www.susanhiller.org

Ydessa Hendeles:

www.absolutearts.com/artsnews/2003/11/07/31520.html

Zoë Irvine:

www.republicart.net/art/concept/interview-irvine_en.htm

Otros

Soy cámara, El programa del CCCB-Colecciones. Centro Cultura Contemporánea Barcelona. RTVE. 5-10-2012

VARDA, Agnès. 2004. *Ydessa: The Bears and etc.*

Agradecimientos

Xabi Idoate. Roberto Valencia. Maite Garbayo Maeztu.

Oier Etxeberria. Maria Anwander. Maite Velaz.

Maia Villot. Itziar Vegas Aldalur. Tamara Díaz

Bringas. Aimar Arriola. Ricardo Feliu. Anne

Boyé. Miralda. Susana Jodrá. Quim Bigas.

Iñaki Herranz Margain. Oskar Alegria. Julia de Luis.

Mabi Revuelta. Ximena Escalera. Karen Cordero.

Jabi Moreno. Noé Bermejo. Arantza Ariño

Anexo

Entrevista a Miralda

28 marzo 2014.

Estudio del artista. Poble Nou, Barcelona.

Llego a su estudio hacia mediodía. Nos hemos citado allí para comer. Me lleva a un restaurante a pocas manzanas de allí en el que el plato estrella es una mariscada a un precio increíblemente popular. Por supuesto pedimos una y mientras chupamos los bichos y bebemos cerveza charlamos de todo un poco; Miralda siempre me pregunta por mis proyectos, en qué estoy ahora, cómo me va... Le gusta contar pero también le gusta escuchar. Nos deleitamos con la decoración del lugar: carteles de bodegones modernos de colores chillones, plantas de plástico, algún loro artificial en una repisa. Nos recuerda a China, a lo divertido que era salir a cenar en Beijing. La excitación de no tenerlo todo controlado.

En el momento de abonar, ya en la barra, observamos ese otro espacio y sus ornamentos con detenimiento. A él le atrapa un reloj y yo advierto una pequeña virgen al lado de las bolsas de patatas fritas. Saco la cámara para fotografiarla y enseguida se entabla una conversación con el camarero, le pregunta si tiene más vírgenes, le explica que las colecciono Miralda hace amigos allá donde va.

De regreso al estudio nos sentamos en una gran mesa de despacho abarrotada de libros, anotaciones, folletos y objetos. En la estancia la información rebosa por doquier: varias mesas repletas, estanterías, paredes y sillas llenas de todo tipo de materiales gráficos, dibujos, cachivaches.

Es muy fácil hablar con Miralda. Exhala confianza, el ambiente es acogedor, está tranquilo, en su terreno. Durante la entrevista apenas hago preguntas, antes de que las termine Miralda ya comienza a hablar, es como si supiera que quiero que me diga. La conversación fluye, apenas hay respuestas, sino largas disertaciones en las que los recuerdos se le agolpan. El relato se llena de anécdotas que van creando una narración. A veces incluso parece que va improvisando a la par que busca las palabras adecuadas y distintos idiomas (cada lengua es un manera distinta de existir) se van mezclando en el relato fruto de las diversas procedencias de sus experiencias. Se toma su tiempo; la conversación, invadida por el humor, es fluida pero pausada.

Nerea: ¿Te consideras un coleccionador o un acumulador?

Miralda: ¿Hay alguna diferencia entre acumulador y coleccionador?

N: Sí, al menos yo establezco que en la colección hay una conciencia, no es acumular por acumular. Yo creo que tú eres coleccionista.

M: Sí, coleccionista, obsesionista, coleccionista; sí bueno, no sé, a veces son las cosas que te coleccionan a ti, te dejas llevar

N: Las cosas te buscan a ti, no es que tú encuentres a las cosas sino que ellas te encuentran a ti

M: Sí, claro, entras en un sitio sabes exactamente dónde vas y en que *corner*¹ las cosas pasan. Y eso a veces te hace pensar... Hay un sentido que te orienta hasta donde está el campo energético del objeto.

N: ¿Recuerdas esa conciencia de estar coleccionando en relación a tu obra?

M: No sé, creo que la historia de agrupar, de separar de un orden que las cosas traen en sí y de tener acceso a la idea de multiplicidad, o sea de encontrar más de uno porque todos son diferentes aunque estén hechos a máquina con molde. Quizás cuando en los 60 estuve ya pensando en poner en marcha los *juegos mesa*, los *tableaux-tables*², las tablas de juego, los juegos sin reglamento —pero era juego porque había un cajón con la posibilidad de tener acceso, esconder, tener el doble de lo que había encima de la mesa— era ya con los soldaditos. Aunque tampoco mi idea era coleccionarlos pero sí que empecé a buscar en esta idea de “hay más” o sea: esto es infantería, pero hay más tiradores, lanzallamas, otros modelos. Quizás por un interés por el icono, el lenguaje y el darte cuenta de que estaban hechos en molde, pero estaba la rebaba que hacía que todos fueran diferentes aunque fuera el soldado de plástico en masa, el más barato comprado en Huesca (estaba en Huesca terminando la mili).

N: Pero ¿Quizás de eso te das cuenta ahora? En el momento estabas acumulando, te interesaba quizás esa idea de serie, la diferencia entre la multiplicidad de los objetos; pero ¿Crees que en algún momento has tomado ya más conciencia de estar coleccionando y de que esto esté en relación directa con tu obra?

M: Yo creo que de esto te das cuenta cuando entras en diálogo con estructuras que son por sí mismas ricas, ricas en acumulación, en desorden. Y el descubrir los mercados. Si te quedas en un sitio donde todo está controlado y limpio no hay posibilidades. La verdad es que a mí me pasó al entrar en contacto en París, ver la posibilidad de riqueza, del diálogo que se establecía entre cualquier cosa que existía, claro existía porque unos procedían de una familia, otros procedían de. Estoy hablando del mercado de la pulgas de París y otros sitios que por sí solos ya son súper dinámicos y humanos. Que cada uno puede no solamente establecer su espacio y ofrecer lo que tiene más íntimo o lo que se ha robado por la noche para en la mañana ponerlo en venta o lo que has heredado o has intercambiado. Esto seguramente te despierta toda una serie de malas ideas, ¡caramba! entras en las formas y en los temas y los conceptos. Es a partir de ahí que luego vas a un supermercado y empiezas a interesarte por tal *package*³ o tal tipo

1 Esquina, rincón (inglés)

2 Tableaux-tables (cuadros-mesas en francés). Se refiere a las obras que realizó a partir de 1967 en las que disponía, en diversos soportes, posiciones y perspectivas conjuntos de los típicos soldados de plástico conocidos como americanos y utilizados como juguete.

3 Embalaje, envasado (inglés)

de impresión en la botella, o el culo de la botella, o la forma Tomo conciencia de todo esto en los 60 en París.

N: En el encuentro con el mercado de las pulgas de París.

M: Sí, con los mercados, porque había varios. Esto quiere decir multiplicidad, fusión, toda la influencia norteafricana en París, sobre todo en los 60 —después de todo lo complejo que ha pasado con el norte de África— había realmente mucha iconografía interesante. Más que nada es como que en vez de ir al Louvre vas al mercado de las pulgas, que es mucho más interesante (quiero decir depende de lo que entiendes por interés, claro). Me acuerdo que me encabroné con un cocodrilo inmenso, un cocodrilo disecado que formaba parte de esos mercados que son aún más —porque ahora los mercados también se han establecido, institucionalizado, controlado—. Éste era un mercado de calle, estaba en un boulevard, no me acuerdo, el de la Bastille o uno de esos. Era una bestia disecada, preciosa, pero no me cabía. Calculé y me cabía en el pasillo pero no en la casa, era una *chambre de bonne*⁴ que alquilaba, una habitación en un séptimo piso. Lo estudié, me interesaba mucho pero no hubo manera de poder encontrar un sistema técnico, me hacía falta alguna idea hidráulica para hacer que aquello subiera. Lo estuve mirando, porque nadie lo compraba, cada vez que volvía a la feria estaba el mismo animal, siempre le faltaban unos cuantos colmillos. Lo que sí me compré, la primera pieza importante, fue una *Jeanne d'Arc*, una Juana de Arco tamaño natural, con unos ojos que me hipnotizaron, de cristal, tremendos. La tuve en un par de casas durante más de 5 años, y allí se quedó, cuando me fui ya le faltaba un ojo.

N: ¿De qué material era?

M: Era de... *stone*⁵, una especie de conglomerado, la habían hecho con molde vaciado, no era yeso, era mucho más duro porque tenía una estructura dentro; pero era débil, era humana totalmente, le faltaba un brazo por toda la historia inglesa que le había pasado. Pero esto fue mucho antes de que Juana de Arco pasara a ser un símbolo de la derecha, porque ahora está considerada como la *Pope*⁶, siempre bien dorada y bien limpia.

Quizás hay esta idea de apoderarte de todo el contenido y de todo el mensaje que pueden tener esas piezas y poder realmente dialogar y en cierta manera poder degustarlas y verlas, pero claro tienes que estar un poco preparado, porque claro, si el pasillo es corto Y la Juana terminó en el patio —que era un patio tremendo, fantástico, con una *boucherie chevaline*⁷ al lado— con el wáter comunal, a la turca que le llamaban.

N: Hablas de la obsesión. Una de las definiciones de la colección es la pulsión. Tú querías tener ese cocodrilo, ahí hay pulsión.

M: Sí, yo pensaba como convencería, si tendría que hacerme novio de la vecina para poder compartir parte del pasillo, intentar montar un lio allí, porque solo no lo podría aguantar, quizás colgarlo en parte del pasillo... El problema era llevarlo, y no era caro. Porque sabes que te interesa, pero no puedes, no

4 Era el clásico alojamiento barato de la época, cuando los cuartos que ocupaba el personal de servicio se vaciaron.

5 Piedra (inglés)

6 El Papa.

7 Carnicería de caballo (francés)

te cabe..., por eso lo coleccionas en otro nivel porque si no, no vas a poder utilizar el pasillo y quizás por eso terminas adquiriendo telas, que se pueden plegar en un cajón o piezas que son más relicarias y que cogen otro sentido y que también se adaptan a esta cosa más íntima. Son historias que tienen mucho que ver con el viaje; y el viaje es el viaje del ojo, puede ser el salir a comprar un croissant, no tiene por qué ser un viaje colonial.

N: Walter Benjamin habla del ojo cinegético del coleccionista, esa mirada del coleccionista que se especializa, tú realmente ves lo que buscas. Como el ojo del cazador que se especializa en buscar la presa. En los mercadillos que son semejante amalgama de objetos y la vista se te fija en aquello que te interesa. Es curioso que te acuerdes de esta primera pieza que es un cocodrilo, que es como un trofeo de caza.

M: Sí, son piezas que están conectadas con otras historias. De pequeño había en casa un cocodrilo que dentro tenía un lápiz y la cabeza del lápiz era un negrito, ¡por favor! cuando uno tiene 5 años seguramente es complicado de analizar el mensaje dramático de una pieza como esta. Son conexiones que finalmente se desvelan, se ponen en marcha cuando tú estás delante de una pieza, seguramente sin darte cuenta. Pero claro se conectan todas porque la Juana de Arco era una especie de Virgen, la habían machacado, había estado viajando, le faltaba un poco del bajo de la pierna; los ojos estaban un poco altos y se les veía un poco la parte baja: verdes, mirando totalmente iluminada; ya con media mano, era como la soldado después de haber pasado toda una serie de violaciones, era una historia tremenda.

También lo que pasa es que hay toda esta iconografía preciosa cuando estás en un sitio en el que hay este nivel cultural que te permite hablar. También otra pieza, quizás la segunda pieza que compré, en el sentido de que tenía un precio (porque en aquella época no sé cuántos francos gasté pero fue bastante) era una figura —no me acuerdo como le llamaban, un personaje que seguro que era robado, venía de un calvario de Bretaña, como alguien que está de rodillas, que está *prière*⁸— era un personaje (este sí que mucho más sólido y una pieza mucho más importante que la otra que estaba hecha una piltrafa, la pobre *Joana*). Era un personaje de rodillas, con la boca abierta, muy dramático, un poco como las piezas medievales, las gárgolas, pero en fin que formaba parte de un cementerio, estaba claro que estaba de rodillas y era el clásico personaje que está delante de la Virgen. Bueno y hay cosas de este tipo que sí que empecé a comprar un par de cosas, a coleccionar, —no lo sabía claro—. Tengo una que está aquí al lado, que se ha salvado, una especie de relicario (de esos que debían hacer en las escuelas, que les obligaban seguramente a golpe de látigo, para que los estudiantes o las mojas, no sé), una pieza religiosa que está aquí.

Pero, no sé, yo no he tenido nunca esta sensación de que voy a coleccionar porque he estado siempre con la maleta en el culo, y luego tienes que dejar las cosas y tal y es un poco complicado, pero también es más complicado no tener nada, poseer realmente estos elementos que te conectan con todo lo que tú crees que es y lo hacen sobrevivir, o sea te conectan con iconografías, con las culturas, con lo que piensas o lo que descubres o que no has visto o que forma parte, precisamente, digamos de esta iconografía clásica pero que está como maltratada, porque está dejada en el suelo, en un rincón

N: ¿En qué momento de todo esto surge la colección del *FoodCultura*? porque ahí sí que hay una conciencia de estar coleccionando ¿no?

⁸ Rezando (francés)

M: Sí, de estar completando o extendiendo la familia. Son familias, siempre han sido para mí familias. Viene seguramente de un momento en que Realmente empieza más que en *FoodCultura* con la *Santa Comida*⁹, porque sabes que está ya dentro del límite que tienes, que tienes un organigrama, unas medidas, sabes que podría entrar el buda, la imagen que tienes en los restaurantes chinos, el gordito. Si no lo buscas sabes que puedes ser sensible a que un día venga a ti, y que te lo encuentres y te lo tengas que llevar; pero ya vas un poco pensando en que tienes unos formatos. Y el formato en *Santa Comida* tenía que ver con la estructura de las ventanas del Museo del Barrio, o sea tantas pulgadas por tantas, para que no haya una discordancia o para que entre. Sí, quizás seguramente es con la *Santa Comida*, pero yo insisto diciendo que es un poco el hecho de encontrarte con situaciones digamos creativas, que te interesan porque también quizás las conoces pero no las has tenido en la mano. Por ejemplo me acuerdo de la serie de cristales, de toda una serie de pinturas sobre cristal de Marruecos, pinturas populares con mensajes religiosos que corresponden a toda esta idea eclesiástica o ritual de los ventanales y la luz, el color, pero con mensaje, además con un mensaje que no sabes descifrar porque no conoces el idioma, también hay esta historia de fascinación que creo que fue en el este caso. O en el sentido de varias, de decir: “fantástico a ver si puedo conseguir, a ver si convengo a este chico para que me deje las siete piezas”; o una serie de plantillas muy interesantes, para los juegos de lotería americanos de los 50, 60 y 70 que las compré, no me acuerdo, debía ser por nada, creo que era en Texas. Son piezas que las tengo aquí, en una caja; no sé absolutamente qué hacer con esto, estoy intentando no colgar nada en las paredes porque es que no me gustaría tener las paredes, que no hay casi paredes aquí, sino es que es una acumulación visual tremenda, que ya llevo desde hace tiempo. Pero sí que en este caso está la idea de serie, “voy a intentar conseguir otra pieza si veo en otro sitio”, porque crean un diálogo tremendo entre ellas, esta idea de familia. Ya partiendo de la idea de iconografía religiosa empieza con piezas más que nada como imitaciones, el *trompe l’oeil*, que siempre me ha fascinado mucho, lo que *se parece a*. Y luego posiblemente las primeras cosas, que estuve quizás buscando incluso, eran formas de comida en otro tipo de soporte; y cuándo aparecieron la maravilla de los *chinos*, los *todo a cien* y todas estas cosas, fue el gran descubrimiento... Pero no solamente en el *chino a cien*, porque me acuerdo en París de buscar en los supermercados, en los grandes almacenes, en el *Bazar del’hôtel de Ville* sobre todo, sí, sobre todo, en el *Bazar Hotel de BHV*, que aquello sí que era súper impresionante, potente, con un piso de utensilios de jardín, con formas extraordinarias, con enanitos en medio *La Samaritaine* que era otro monstruo, donde me acordaré siempre del anuncio que salía en las películas donde te anunciaba que podías comprar incluso una jirafa, en fin, cambiaba porque yo nunca vi una jirafa en el sexto piso de *la Samaritaine*.

Yo creo que todo esto son obsesiones por explorar pero también con muchísimas ganas —que esto me imagino que te pasa a ti— de pasártelo un mínimo de bien a nivel de estímulos que vas recibiendo y claro llega un punto en que lo empiezas a pensar, (pues sí, tienes toda la razón,) vamos a confrontar, vamos a ver como se llevan por la noche, a ver si pasa algo la botella esta magnífica que tiene que ver con una fábula, o con una historia o lenguaje o con otra historia que es puro diseño y es maravillosa y empiezas a casar botellas o cántaros o hamburguesas con cajas de caviar para ver si procrean, ¿no? a ver si pasa algo es una historia digamos bastante personal quizás pero que depende también de, no sé, de todo lo que tú has visto y de lo aburrido que es muchas veces lo que te hacen ver, porque está

⁹ Instalación que realizó por primera vez en el Museo del barrio de Nueva York en 1984, que consiste en siete altares-hornacinas con elementos votivos, figuras, ídolos, ofrendas de sincretismos yoruba-católicos. Actualmente se encuentra en la colección de Museo Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).

todo controlado, está todo etiquetado, esta todo explicado y claro cuando tú te encuentras con ciertos objetos, ciertas piezas no hay manera de saber quién coño lo ha utilizado, quien o a quien ha estado tocándolo, en qué contexto ha vivido, que carga tiene y en fin, cual es el mensaje y a veces no sabes ni el material y eso claro, es mucho más interesante.

N: Hay una definición de coleccionar que dice que coleccionar es una actividad cognitiva cercana a la maravilla. Esto tiene que ver con los gabinetes de curiosidades

M: Claro, pero yo mucho gabinete pero yo no tuve ocasión de ver ninguno, hasta que llega un momento que dices bueno, tú formas, formaba parte de esta historia. Pero claro es lógico que exista y es lógico que entidades tipo educativas o universidades, por descontado escuelas de medicina, tengan o hubieran tenido acceso, cuando, sobre todo, era la gran moda, a este tipo de situaciones de acumular procesos raros o en formol o disecados. Porque claro, entras de nuevo en esta idea de qué es lo que no es real y es real y qué es realmente; esta idea de ficción o de no realidad resulta desbordante, ¿no? en cambio en la otra está todo escrito, ya lo sabemos.

N: Te he oído decir en un vídeo y aquí también lo has dicho que en un momento podemos pasar aparte de la obsesión por acumular objetos a la obsesión por registrar, fotográficamente sobre todo, por documentar imágenes, situaciones... Bruno Latour habla de que siempre en la colección hay algo que se pierde, la Juana de Arco en el contexto en el que está en ese momento en ese mercado de pulgas de París, tú la sacas de ese contexto y hay una pérdida, digamos que en la colección el objeto sufre una pérdida. Lo explica bastante bien con el entomólogo, por ejemplo, que colecciona y al sustraer al insecto de la naturaleza hay una pérdida pero también hay una ganancia, que es la que tú estás comentando que es que surge una nueva familia, ese “ver a ver qué tal duerme, que tal se lleva con su nueva familia”.

M: Aquí tienes situaciones que hay piezas que su función era narrar un caso raro, o servir de estudio para un curso de anatomía. Siempre estuve buscando, difícil de encontrar pero esto sí que me habría gustado, tener un par de buenas tenias aquí, o una tenia; me encontré con una pero la tuve que pedir prestada; tuvimos que hacer, para el momento de la exposición en el *Food Pavilion*¹⁰ de Hannover, papeles y seguros para poder conseguirla durante tres meses, de no sé qué museo de una universidad alemana. Quiero decir, me habría realmente encantado tener una tenia; que a mí la tenia me conecta con historias de la familia, que no tengo porque explicarlas, pero es que a mí la tenia me fascina, me fascina por todo lo que representa a nivel parasito digestivo, la forma, lo abstracto, la cara y la cola que no sabes dónde está. Claro, la sacas del contexto del museo o de encima del armario de la escuela de medicina y esta pieza te lleva a la teoría del arte. Esto está muy bien, yo creo que lo que hay que intentar es precisamente establecer diálogo, el poder tú ponerle el máximo de mentiras a esta historia, quiero decir de mentiras inventadas, porque claro detrás de esta gran mentira te saldrá otra verdad y otra propuesta y el hecho de a quién perteneció está tenia o en fin, estoy hablando ahora por hablar, pero hay siempre una especie de narrativa que genera objeto, porque el objeto ha vivido, aunque esté hecho con un molde y lleve la marca de *made in China*, porque a partir del siglo pasado todo está ya controlado, pero yo creo que esta carga que tienen las piezas es tremenda y eso seguramente hace que muchas personas... Pero yo no, no creo que colecciono, o sea, yo no creo.

¹⁰ Propuesta presentada dentro de la exposición Universal de Hannover en el 2000, se trataba de un pabellón de 1500 metros cuadrados dedicado a la experiencia cultural humana relativa a la comida.

N: ¿No te consideras coleccionista?

M: No, porque para mí el coleccionista es éste que busca el infinito, tener toda claro que cuando tenía seis, siete, ocho, nueve años coleccionaba los cromos del *avecrem*¹¹, todas estas maravillas, sí, pero también siempre había un vacío, un punto en el que en el álbum había un Porque claro por más sopas o gallinas que pasaran por allá no había manera de conseguir la foto de la llegada de Colón a América con todos los indios y los papagayos y toda la parafernalia.

N: La mayoría de la gente no se considera coleccionista a pesar de que digan que tienen colecciones, o sea, yo tengo una colección de X, pero ante la pregunta de considerarme coleccionista

M: Claro, son maneras, si coleccionar es una manera de, pero para mí son herramientas, son piezas que me acompañan o que han formado o que van a formar parte o que espero que o sea sí que si estamos buscando ahora en el *FoodCultura* vamos a encontrar que hay quizás trescientos huesos falsos para perros (*pet food*¹²) —digo trescientos por decir un número, no tengo ni idea, pero sí porque hay cajas de estas pequeñitas de comer que en la bolsa ya hay cincuenta así que posiblemente hay más de trescientos— y los hay maravillosos, de una especie de silicona que brilla, los hay de todo, que tienen formas más interesantes que una escultura de Brancusi o de Arp y tal es un producto que se vende a varios euros y que es para que puedan mascar, yo en la vida he tenido un perro pero imagínate, si tuviera, cuantos perros, que felices serían, o sea, para mi es, sí, es una colección de huesos pero no sé, me interesaría, si me encuentro con un hueso de diamantes falso, sí que me va a tentar, pero claro no porque me falta, sino porque lo veo tan, tan claro, que al lado del hueso que está hecho de tripas de cerdo y que huele aún, tremendo y en forma de hueso, funcionaría tan bien, en una vitrina o en una cajita o lo que sea, o sea es precioso como herramienta.

N: Cuéntame un poco más sobre el *FoodCultura* y la colección, ¿qué lugar ocupa la colección en el *FoodCultura*? ya sea la colección de huesos o de huevos o .

M: Forma parte del archivo y el archivo pues es un contenido que para es mi muy importante, no es el contenido (el *FoodCultura* no tendría por qué tener, podría tener otras)

Una de las ideas de *FoodCultura* era... son conceptos tan difíciles de explicar —y la verdad es que pocas veces se ha explicado suficientemente claro— que se pensaba que a través del archivo se podía dar los mensajes como bastante claros. El *FoodCultura* es también sobre lo que transmiten estas familias, estos grupos y claro para esto esta idea de archivo y de poder decir, claro en el archivo tenemos piezas que tienen que ver con toda la iconografía, que tienen que ver con género, que tienen que ver con el enlatado, porque la lata quiere decir, es una manera, un sistema que tiene muchas reminiscencias y conexiones, pero también unos gráficos increíbles, con los mensajes de lo que te venden, de los guaranás y compañía

11 Avecrem es una gama de productos tipo cubitos de caldos y sopas de sobre de la empresa catalana Gallina Blanca.

12 Comida para mascotas (inglés)

Estábamos hablando del porqué del archivo . Yo estoy justificando el hecho de que cuando llegó este momento en que estábamos pensando que había que poder expresar *FoodCultura* como si fuera un ente o una institución, siempre lo que estaba claro es que había que desinstitucionalizar y desmuseificar, o sea, yo creo que el archivo era una parte importante de esos mensajes y el archivo tenía esta parte tridimensional que eran esos objetos. Seguramente es en este momento —estamos hablando alrededor de la expo de Hannover— donde por primera vez hay un espacio físico, como te decía, hay unas vitrinas de tanto de altura por tanto de ancho y profundidad donde sabemos que van a caber pues quizás entre cien y doscientas piezas y a partir de ahí pues se organizan las taxonomías y empiezan a formar ese diálogo que decíamos: los *fakes*¹³, que va con la ilusión; con los *food characters*¹⁴, el *home life*¹⁵; las comidas con formas humanas dentro; las piezas que tienen una conexión directa con la cocina, con el proceso, con el servir o directamente con la mesa; luego salen esta especie, digamos, de los primos, los nietos, empiezan a salir miembros de la familia, que tienen que ver con los modales, con la imagen colonial, con la presencia de la figurita, del negrito, del lobo o tal Y en un punto dices, es más importante el primo y la nieta que el abuelo, ¿no? porque finalmente son los que dan, son esas ramificaciones de este archivo, de esta colección *FoodCultura*, que empieza a tomar como forma. Porque es finalmente lo que me interesa, porque no nos interesa saber que vamos a tener tantas botellas, o tantas vasijas o tantos botes de confitura o cajas de galleta, lo importante es que hay una caja de galletas que tiene que ver directamente con todo el tema de la religión, porque hay un mensaje, o con lo ortodoxo, con el contraste, o con las galletas que se utilizaban para en fin, con los contenidos; y luego a través de los contenidos y el mensaje y de los ingredientes de los contenidos, sea comida, sea representación figurativa pues empezamos a construir esta ramificación, esta gran familia.

N: ¿Estableces algún tipo de diferencia entre el archivo y la colección?

M: No, yo creo que estoy aún con la misma confusión que al principio. Para mí todo es archivo, la colección es un archivo tridimensional. Hay una colección *printed matter*¹⁶ o que tiene todas estas conexiones con la memorabilia, con la efémera, desde el envase de un condón de estos con sabores de frutas hasta un papel para las naranjas, para empaquetar; o sea, veo que lo importante son los mensajes, luego que sean un soporte súper fino y frágil, que sea la caja del mercado que has recuperado en la calle, que has reciclado o que sea la figura de porcelana que podría estar en un museo de verdad, a mí no me interesa, lo que me interesa son los mensajes, no el hecho de que sea en sí una obra de arte o que tenga un valor a nivel museístico. Siempre he estado interesado—y ojala pudiera encontrar personas que pongan en cuestión toda esta historia— en porqué, cómo y cuáles son estas categorías, porque claro, seguramente a nivel terminología sí que habría que diferenciarlas. Pero a mí lo que más me preocupa en este momento es como intentar ordenar para que puedan enseñarse y que no sea solamente una acumulación, porque claro, llega un momento en que uno se encabrona o se encariña con la iconografía de estas cosas insignificantes pero no tiene absolutamente ningún sentido tener empaquetados aquí bolsitas y bolsitas de azúcar; porque para esto están hoy en día, seguramente, colgados en la web de coleccionistas que solo coleccionan las bolsitas de azúcar, ¿no?

13 Falso, imitación (inglés)

14 Dibujos de comida caracterizados como personas.

15 Vida doméstica (inglés)

16 Documentos impresos (inglés)

N: Has hablado de este acto de coleccionar objetos, de la herramienta, ¿hasta qué punto te ayuda a dar una estructura a una obra o a un concepto más amplio?

M: A partir de estas herramientas, sí, estoy totalmente de acuerdo, claro que sirve, porque finalmente son maneras de, como si estuvieras siempre en un gran *collage* y claro, depende como tú puedes poner en la mente o en papel todas estas ideas a partir de los mensajes que tú quieres. Porque claro cada persona puede ver cosas muy diferentes en un objeto, como está que tenemos aquí¹⁷, esto es un huevo pero es un huevo que tiene todas las connotaciones del monumento y al mismo tiempo es propaganda pura y dura de Barcelona, y está lleno de chocolates y hay toda una serie de *key words*¹⁸, de implicaciones que tiene este objeto en sí, que claro, como acabas de decir, yo empecé a encabronarme con el tema del huevo, y el museo del huevo, y la forma maravillosa del huevo en tanto que concepción, y el marketing y el ritual y la fecundación y tal, sí claro son piezas de trabajo también, y sobre todo, de trabajo mental para fabricarte las estructuras que te interesan.

N: Al hablar de coleccionista en algún momento has establecido una diferencia, has dicho que no te consideras coleccionista porque tu meta no es acabar el álbum, buscar el último cromó. La colección per se no es la del álbum, la que se acaba, la colección más real es abierta y precisamente una de las cosas que la hace interesante es que nunca se acaba, y eso es algo que me interesa a mí, la colección ligada a la obra como proceso, como algo que no tiene fin, por eso el concepto mismo del *FoodCultura* me interesa porque no se acaba, no se puede acabar.

M: No hay ninguna posibilidad de que se acabe.

N: Y es imperfecto, está este tema de la fragilidad que tiene algo de inacabado.

M: Es que si se acabara luego ya se tendría que hablar con términos museísticos, de diseños, de épocas, de influencias, de materiales; luego ya tendrías las latas, cerámica, poliéster y celofán tenemos cuatro piezas, vamos a aproximarnos, pues ¡que no!: saldrá una pieza reciclada que tendrá lata, que tendrá plástico y que tendrá un chicle de enganche; es decir, las conexiones son mucho más ricas cuando precisamente partes de una estructura poética, o más anárquica o sin límite y esto es peligroso porque claro, ¿cuál es el modo? Puede funcionar de manera que todos se pongan en un *container* y que se pongan en el mar y que se hunda en el mar y que los tiburones tengan un tremendo banquete. De alguna manera u otra tiene que encontrar un fin, porque claro si no hay límites Pero lo importante es que sirvan y luego al servir se extienden estos límites y empiezan a procesarse de diferentes maneras y quizás en manos de gente diferente—que no los tiburones— y que pueden hacer diferentes interpretaciones y enriquecer. Esto es lo que en principio es la esencia de *FoodCultura*, estamos hablando de unos límites tan genéricos y tan abiertos que están abiertos a todo, que están conectados a todo y que sobre todo, permiten formar parte de experiencias y la experiencia no está limitada, lo que pasa que ¿esto cómo se organiza para que haya una experiencia con piezas que tenemos aquí, en los archivos?, o ¿cómo se organizan los contenidos para que viajen a un país del sur o a Finlandia o a otro contexto diverso, latino-caribeño?, ¿cómo lo haces?, ¿cómo te organizas para que estas cosas se comuniquen? y ¿cómo viajan? o sea que todo esto es muy conflictivo, necesitas infraestructuras y seguramente necesitas una institución que tú no has querido tener y que es la que te permitiría poner

17 Coge un souvenir de Barcelona con forma de huevo y la imagen de la Sagrada Familia de Gaudí que hay sobre la mesa.

18 Palabras clave (inglés)

esto en maravillosos muebles transparentes y que viajarían en *container* y llegarían y esto hay que hacer un *deal*¹⁹, y negociar con tus propias ideas y o sea ya sabes por dónde van las cosas.

N: En cierta manera significa como cerrar la colección; o acabar el proceso.

M: Porque claro, otra cosa es decir: todo este proceso, todo esto es una obra y la obra tiene un precio; pero claro, esto es pura ilusión porque ¿cuál es la institución o el marajá que se interesaría por tener una obra como ésta? pues seguramente haya un par en el mundo y hay que encontrarlos y no es el objetivo. Pero si estamos diciendo que es obra y que es obra que tiene que ver con temas que además se van extendiendo y se van haciendo más grandes —como el tema del futbol y toda la iconografía de la pelota de futbol y la propaganda inmensa que se extiende infinita, que tiene diferentes formatos y que origina cada mundial y a cada partido toda una serie de materiales absurdos y que tienen seguramente su interés por que están conectados, están hechos, están fabricados, tienen un diseño—, yo creo que seguramente hay estructuras que llegarán siempre a interesarse por estos procesos. Pero la idea del museo sentimental —que es la idea básica de decir “vamos a enseñar estas cosa que precisamente transmiten tanta información y que no se han calificado como”— yo creo que esto seguramente sea algo ya demodé, que no existe. Ahora, ¿en lo digital?, pues no sé, algo debe existir

N: Yo no diferencio la colección de imágenes, la diferencio pero les llamo a todas colección, a mí no me queda a día de hoy clara la diferencia entre archivo y colección, a veces sí es muy clara pero otras veces no.

Voy a centrarme más en la colección. Aparentemente tienes todo como muy ordenado, muy estructurado

M: Sí, es justo apariencia

N: Eso es. Pero al mismo tiempo hay como una sensación de que no se puede aprehender, de que es tanto, entra la idea del caos, de la acumulación sin un orden aparente y quizás esto también puede ser un motor para generar ideas.

M: Seguro.

N: ¿Te imaginas creando el último vídeo que has hecho sin estar rodeado de todo esto?

M: ¿Esta es la pregunta?

N: No, la pregunta es hasta qué punto este caos que puede ser a veces el estudio, el propio estudio que muchas veces es una colección

M: Claro, es evidente. Pienso que todo esto es sobrevivencia, que muchas personas se alimentan de la creación o de amalgamar las cosas o coordinarlas para que salga un producto o una pieza o una obra o un ítem —que es mucho más corto y más directo—, y creo que todo esto es básico, sí que existe, y es directo. En este momento hay una exposición de Hanne Darboven²⁰ es un ejemplo muy claro en este

19 Trato, negociación (inglés)

20 La exposición El tiempo y las cosas. La casa-estudio de Hanne Darboven está recién inaugurada, el 26 de marzo de 2014 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid. Mientras habla me muestra el folleto de la exposición.

sentido, te va a dar una buena idea de todo esto. Es una persona súper organizada, lo controla todo, su obra es el control sistemático, conceptual, maravilloso y luego claro, tenía esta contrapartida, o este equilibrio o desequilibrio gracias al complejo, obsesional, caótico, bien organizado porque lo tenía en mesas y en rincones de su casa (la instalación del Reina²¹ está bien parida, lo interesante es que ves las fotos de cómo lo tenía en su casa), no tenía los límites esos de 23 x 40 x 42 sino que tenía espacios y casas y allí instaló en cada ambiente una serie de piezas que formaban parte de este caos (o sea que lo tienes bien explicado), claro que todo esto se necesita para alimentarse para muchas personas y me extraña de ella, yo no conocía su trabajo por descontado suficiente para poderlo y cuando lo vi pues fue un placer.

N: Sí, la voy a ir a ver, para mí fue una sorpresa cuando recibí la información el otro día.

El tema de la ciudad como laboratorio, que es una cosa de la que hablas, cómo de la propia ciudad vas generando colecciones de la ciudad, hablas incluso de Miami como un laboratorio, está la exploración, el laboratorio, el investigar

M: Esto ha sido una manera de estructurar el trabajo, pero sabiendo que lo que finalmente corresponde a esa idea que uno tiene de *FoodCultura* es precisamente esta acumulación y fusión que tienen estos espacios, no espacios-espacios, pero que forman y se estructuran de una manera urbana, que crean unas planimetrías, unos dilemas y unos problemas entre las comunidades y los grupos que finalmente todos sobreviven, tienen su ritmo y todo queda claro; porque tienes los puestos donde ves todos estos ingredientes que forman parte de esta ciudad. Corresponden a este grupo o a este otro, las mesas, las fusiones sea en el mercado, en la nevera en formato de imanes, enganchado, en pegatinas quiero decir, la gente se expresa y todos sobreviven en esta problemática que tienen las ciudades (algunas más que otras por descontado, por otras razones) pero a mí esto me fascina mucho, sobre todo, para poder intentar crear esta especie de idea del mapa, del atlas del gusto que es bastante la idea del *FoodCultura*, de expresar esta idea subliminal y al mismo tiempo de diversidad. Aquí empezó toda la idea de *sabores y lenguas*²² que se desarrolló con unos talleres, tenían que ver con un mínimo de infraestructura y de apoyo pero finalmente era casi un esquema muy similar: buscar donde precisamente tú no encuentras, o sea, donde no existe, que es en la esquina del que te acoge o del que te viene a buscar la maleta, o lo que sea y allí mismo empiezas a encontrar cosas que tienen que ver con la ciudad que van desde el souvenir hasta la basura, vas al mercado, vas al pulguero de cada ciudad o precisamente que son las aportaciones que han venido en cada proyecto que es lo que te llevan, que dice “yo traigo esto”, es la persona que ya está conectada, que le has dado posibilidades de que tú recibas, ya está dialogando y te viene con la receta de la abuela o con lo que sea, con una pieza emblemática que no sabía ni dónde ponerla ya o al contrario que la tenía en una vitrina porque la había heredado de la familia. Todo esto son historias y a esto se van añadiendo ahora cosas que tienen que ver más con la diáspora, con los viajes de la gente de cada país, con los productos y esto está sumamente cargado. Lo que pasa es que falta encontrar la gente que lo lea, porque mucha gente no se entera de todo esto.

21 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

22 Un amplio proyecto, desarrollado entre los años 1997–2007, que toma formas diversas pero que, sobre todo, se plantea como una recopilación, investigación y organización de saberes gastro-culturales en colaboración con colectivos locales de diversas ciudades del mundo

N: Para terminar quería preguntarte sobre el *Power Food Lexicom*²³, porque yo lo veo como, no sé, un archivo, una enciclopedia, una

M: Es todo lo que hemos hablado, era una pieza básica, mi idea era armarla como elemento artificio-expositivo y después como elemento de comunicación. Lástima que no está colgada, en digital para poder tener más y para que se pueda ir completando, porque claro, ya hace tres o cuatro años, ya han salido una cantidad de artífices, de productos y de elementos que sí que están 100% conectados con la idea de *Power Food*, sea dentro de la medicina, de estimulantes, de la ciencia o descubrimientos o lo que sea. Es un arma de trabajo, muy humilde, porque salen muchos temas pero están apuntados, no tratados a fondo, porque tampoco se trataba de hacer una propuesta pero sí que da esta idea de *Larousse*, de enciclopedia, para que tú puedas viajar y decir: “me centro en la T que tiene que ver con cosas que funcionan con lo que estoy pensando”, y viajar con el *Lexicom*; y bueno las ilustraciones son de la casa, forma parte del *harvest*²⁴, de lo que hay en vitrinas y cajas por ahí y tal, y algunas otras cosas que se han conseguido. Es una obra para mi bastante clara y creo que es una obra que se puede decir que ya se ha hecho, es como una etapa que puede pasar a otra historia, y se puede extender, pero para esto hay que digitalizarla, poner accesos para que taches

N: ¿Cómo una *wiki*?

M: Por ejemplo, las cosas van muy rápidas ahora.

El *Lexicom* está bien, me gustaría que alguien hiciera un análisis del *Power Food Lexicom* a nivel, no como publicación, sino conectado con todo la idea de lo que pasó, del *Power Food*.

N: ¿Cómo obra? ¿Lo concibes como obra?

M: Sí, sí, sí, es una obra. Yo hay muchas cosas que concibo como obra, pero me gustaría concebirlas, que pasaran a ser, como, bueno ya lo son, colectivas.

N: Ya lo es, ¿no?

M: Claro, pero aún queda esta historia de que si es artística la obra se enseña en unos contextos, si es otra ya no entra un poco lo que estábamos hablando de la pieza esta de Sao Paulo del vídeo[®] para mí también es esencialmente una pieza muy *FoodCultura*, pero claro me invitan como artista y presento esta obra, y tampoco queda suficientemente claro seguramente qué es la obra, si es una obra de artista, si es una obra del *FoodCultura*, quién es *FoodCultura*, y quién es el artista. Puede crear confusiones de este tipo y esto hay que aclararlo lo más pronto posible para que el archivo *FoodCultura* tenga su propia existencia, aunque proviene o que nazca o se origine a partir de una obra, que no es el caso.

Bueno, Ya me dirás lo que piensas de todo esto y ya te haré unas preguntas la próxima vez.

23 Es una publicación (2008) que compila diversas aportaciones en formato texto e imagen alrededor del concepto de “alimento” (alimento y medicamento).

24 Cosecha, recolección (inglés)

mi colección de altares populares marianos



Nerea de Diego Murillo

CEVADA
VIR GEM



CEVADA
VIR GEM























PAMIĄTKA
Z LICHENIA

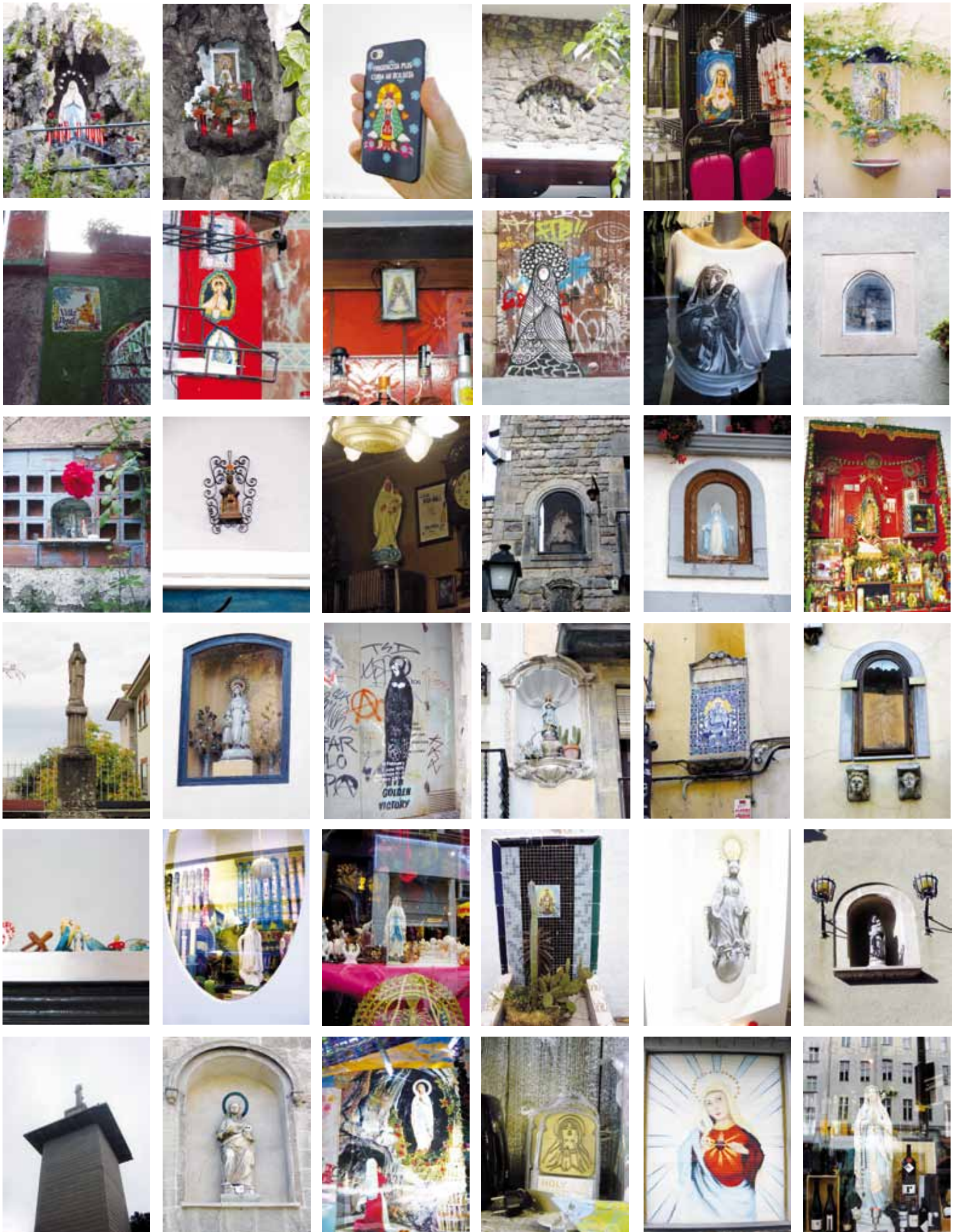




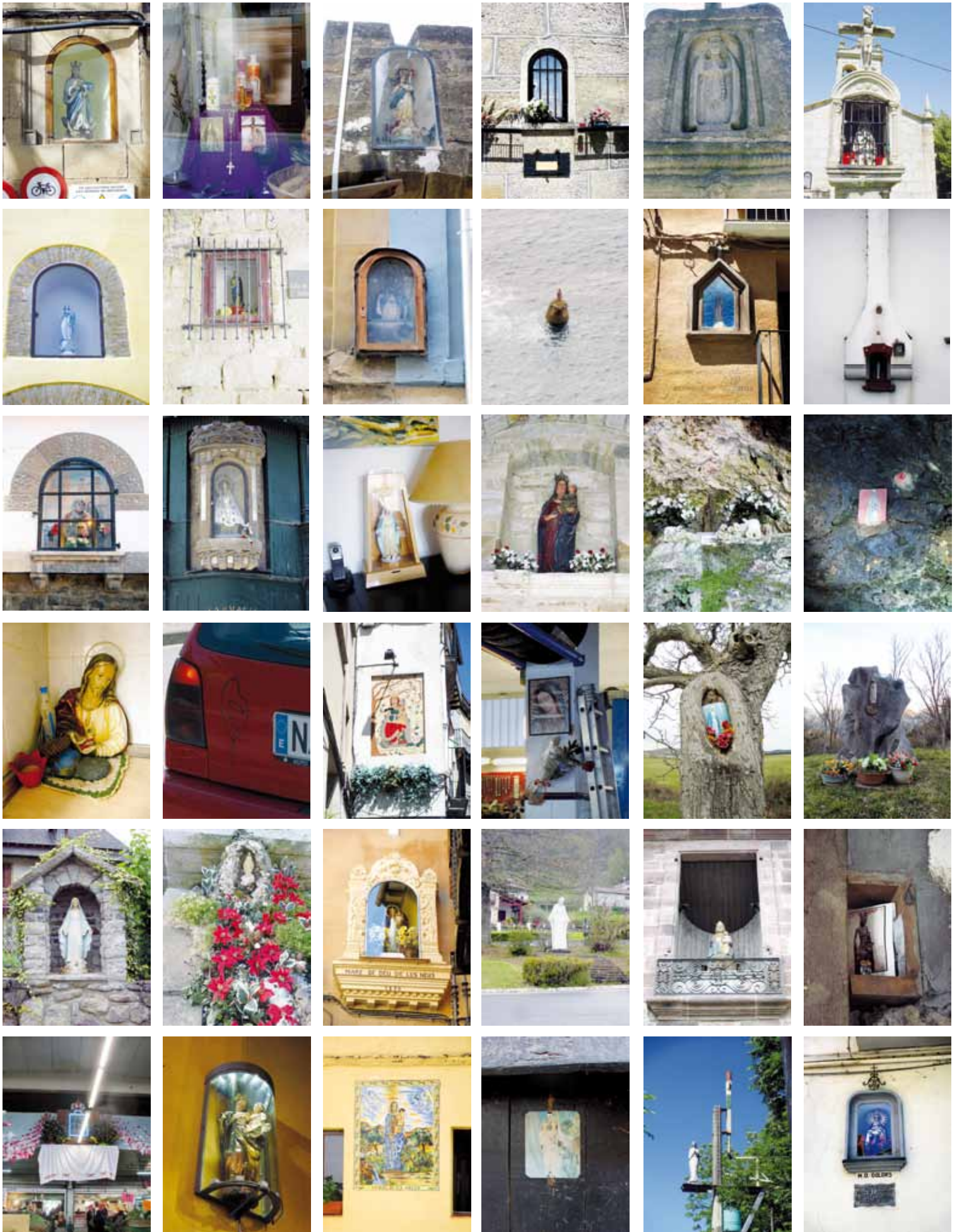








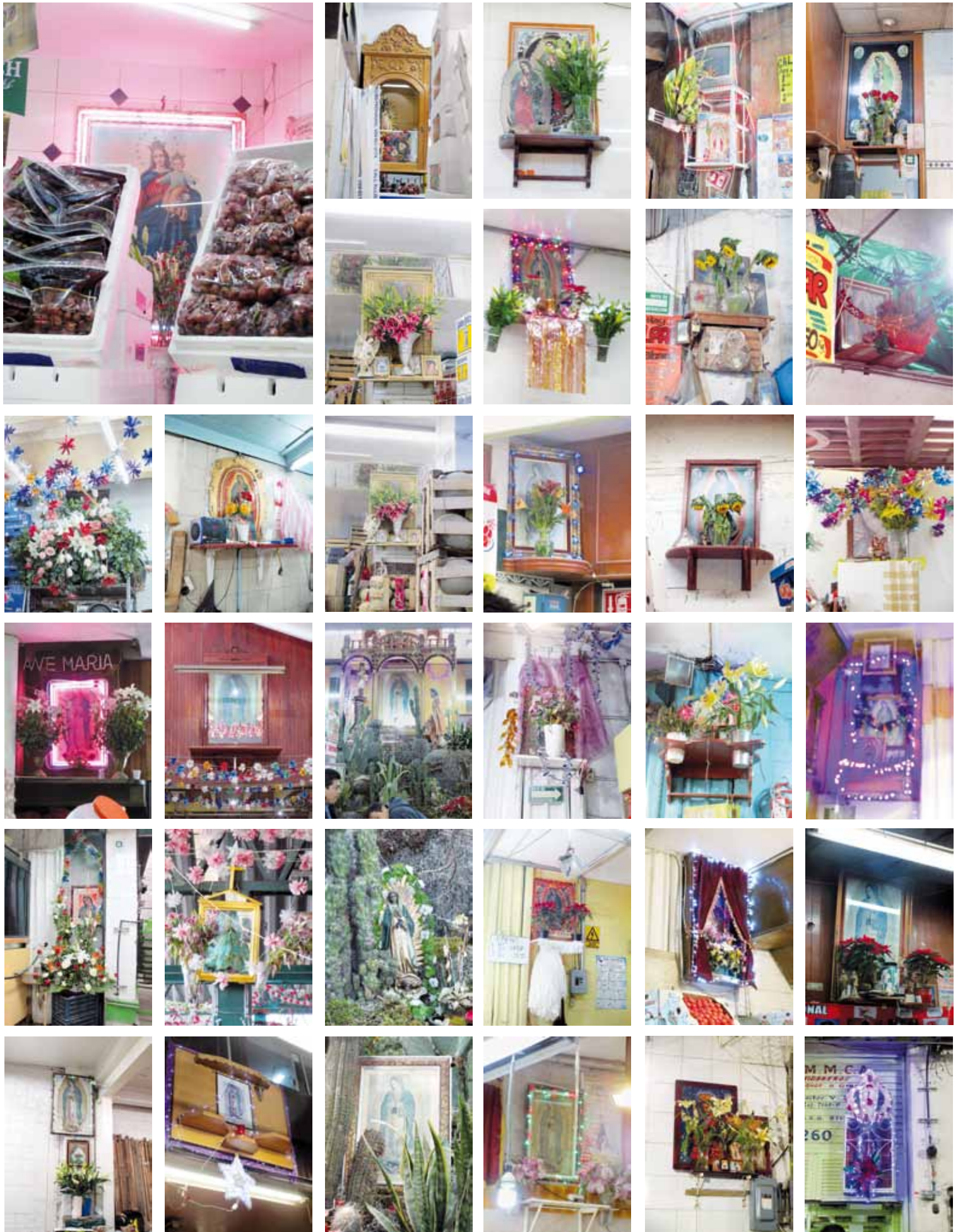


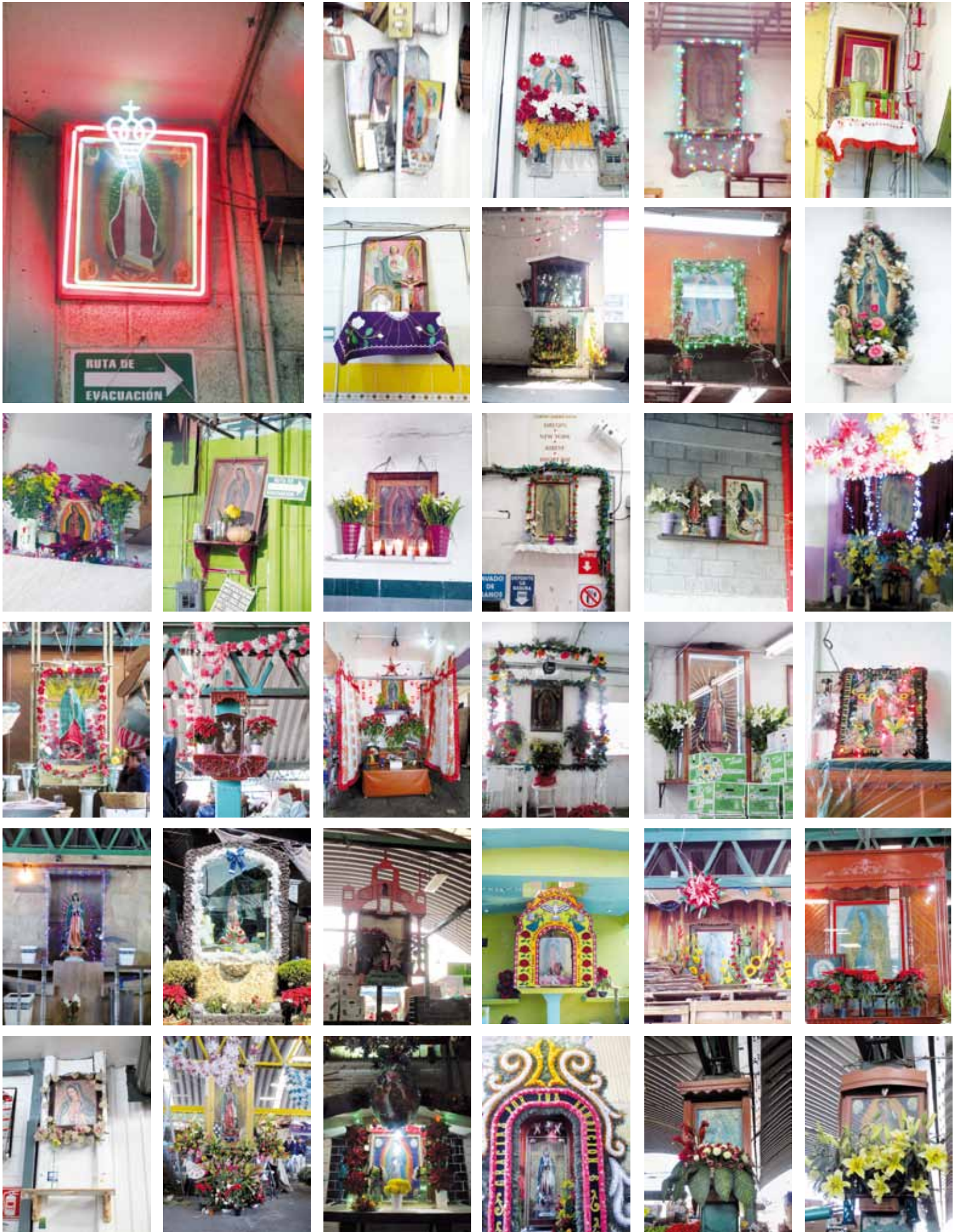


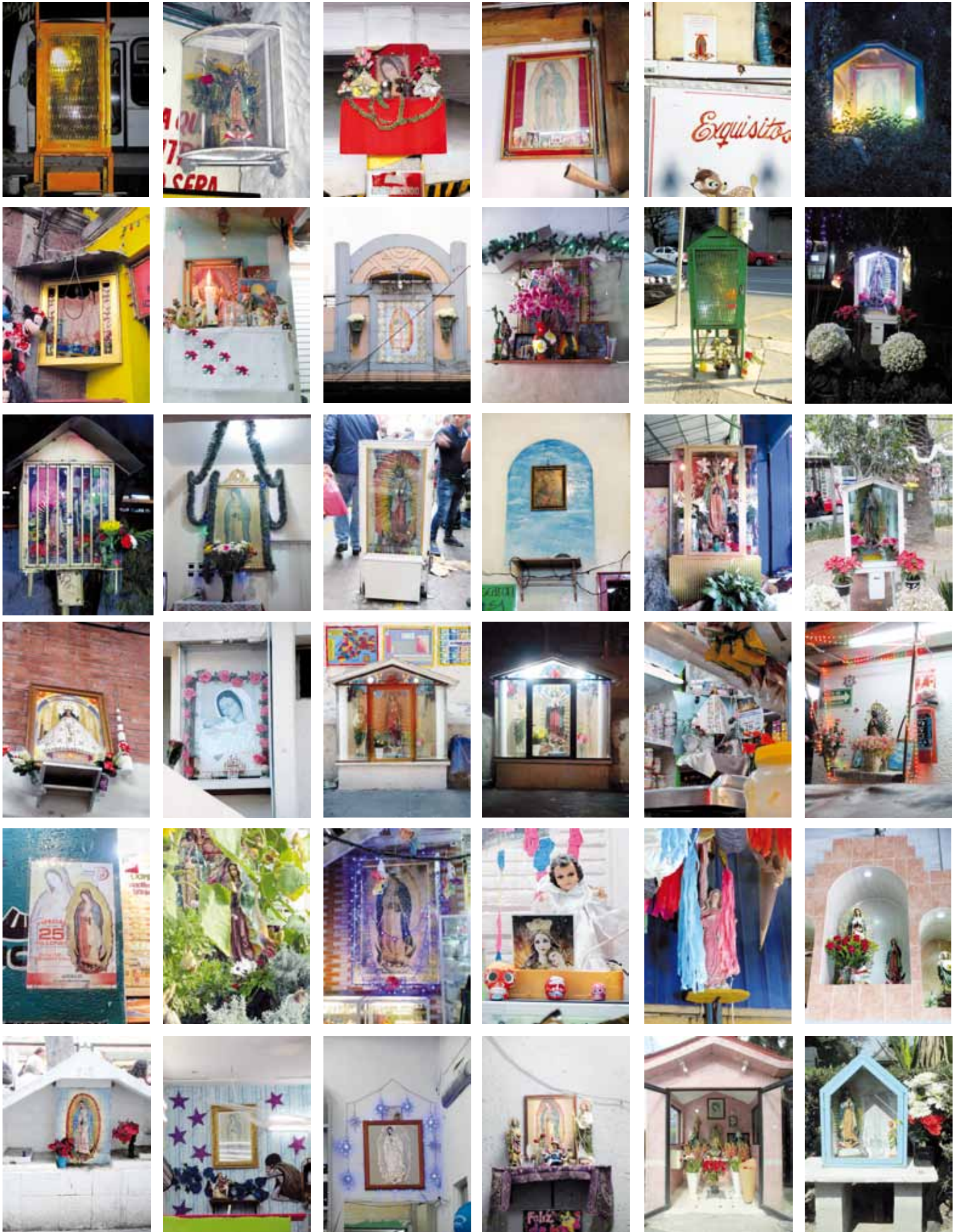


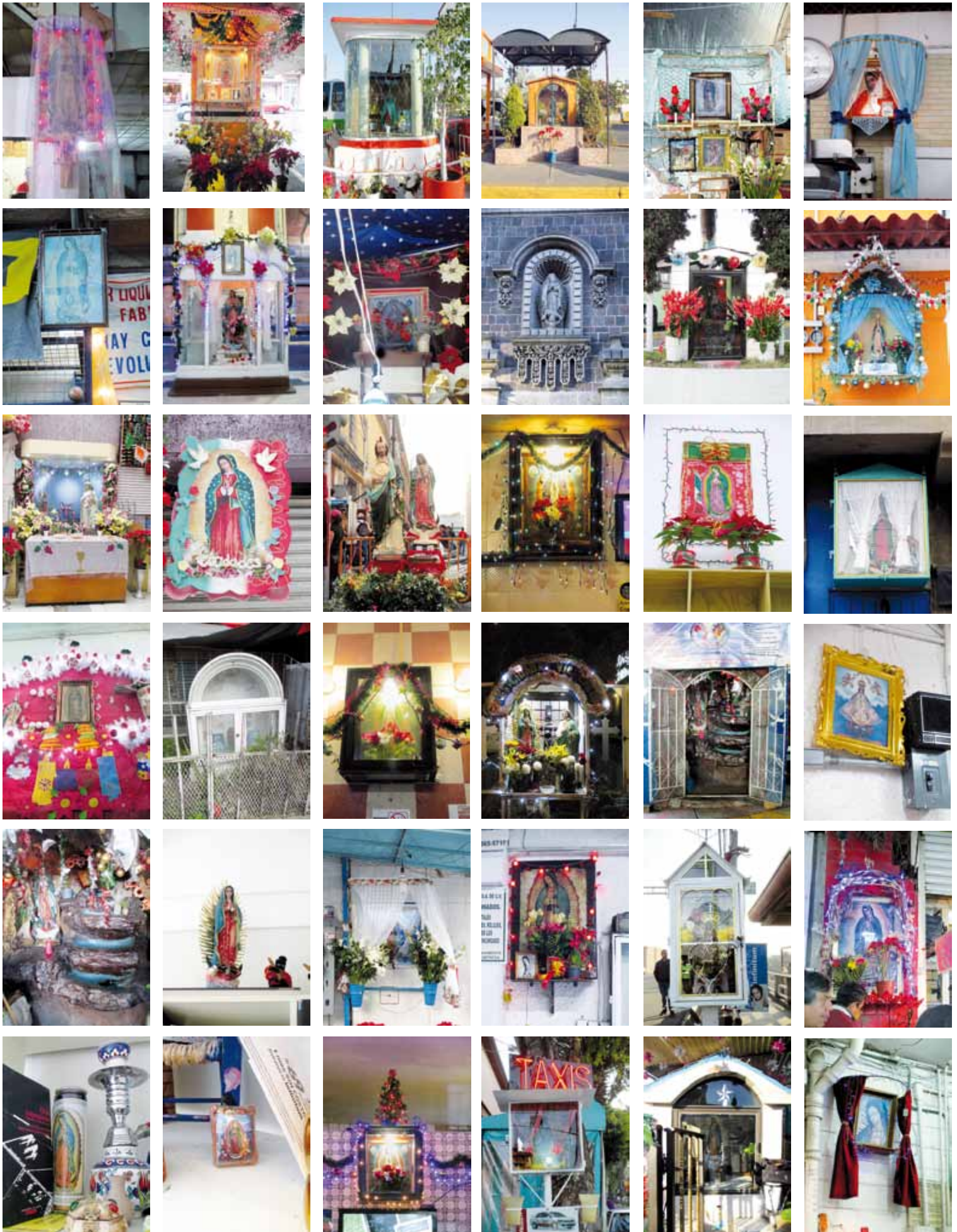






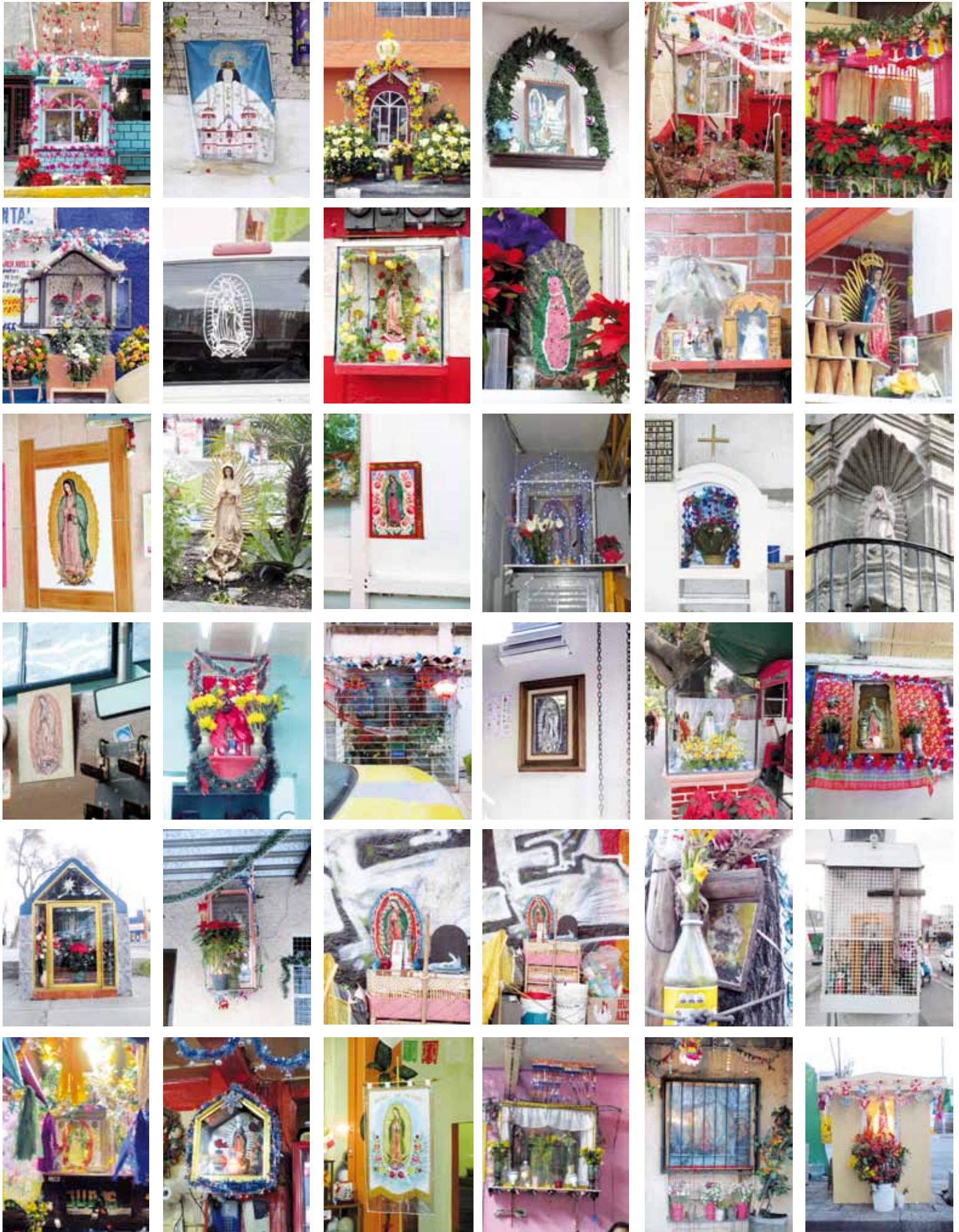


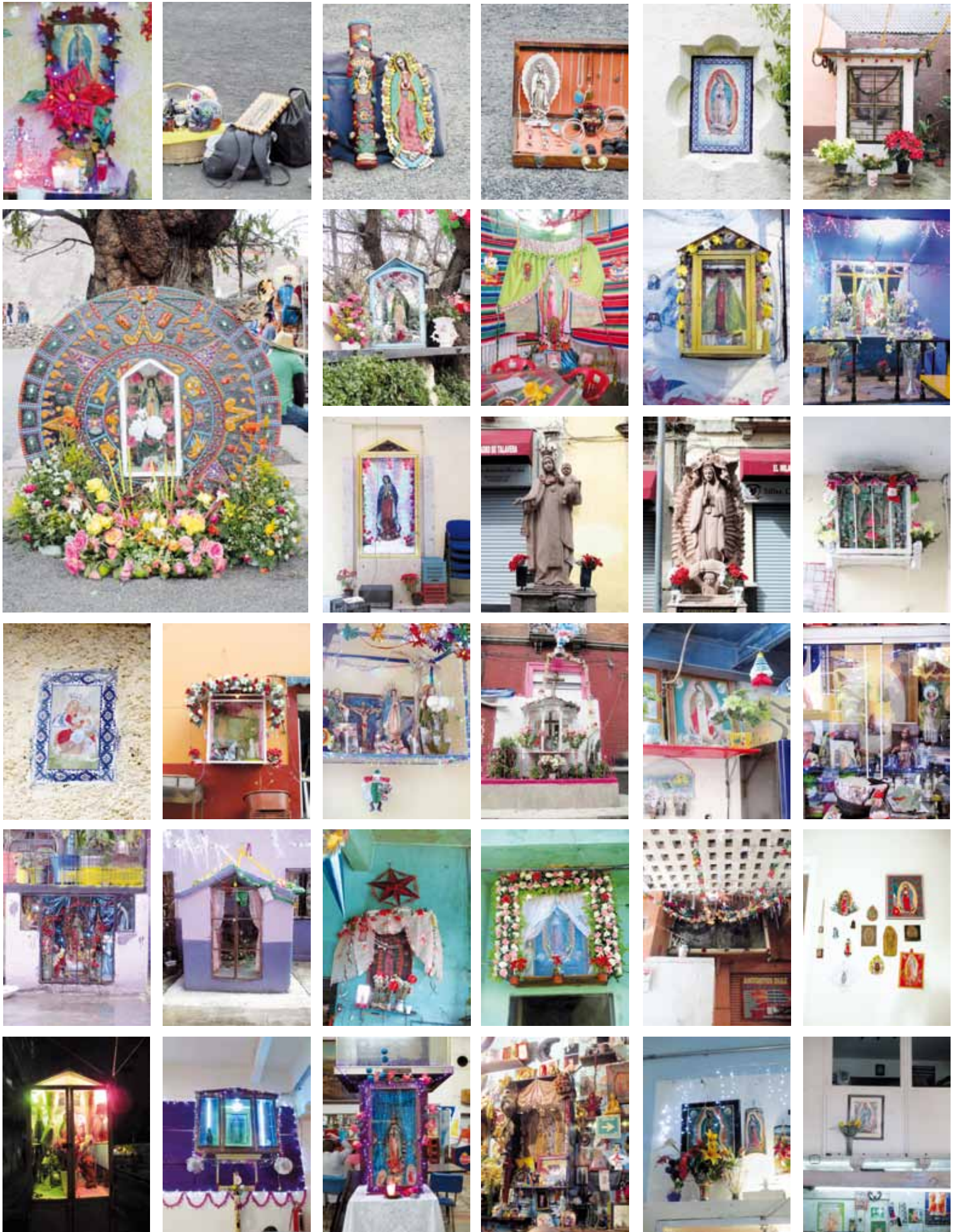






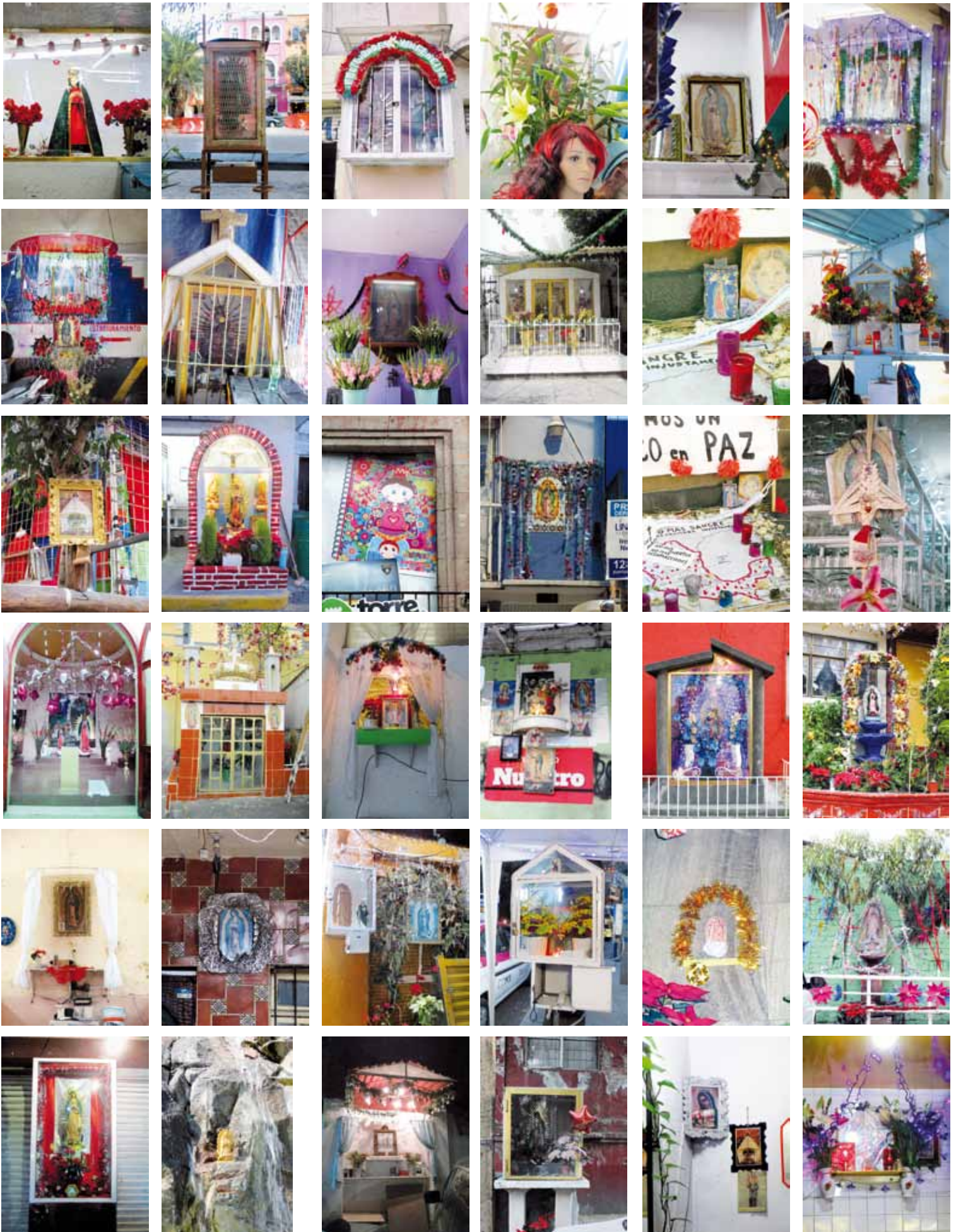


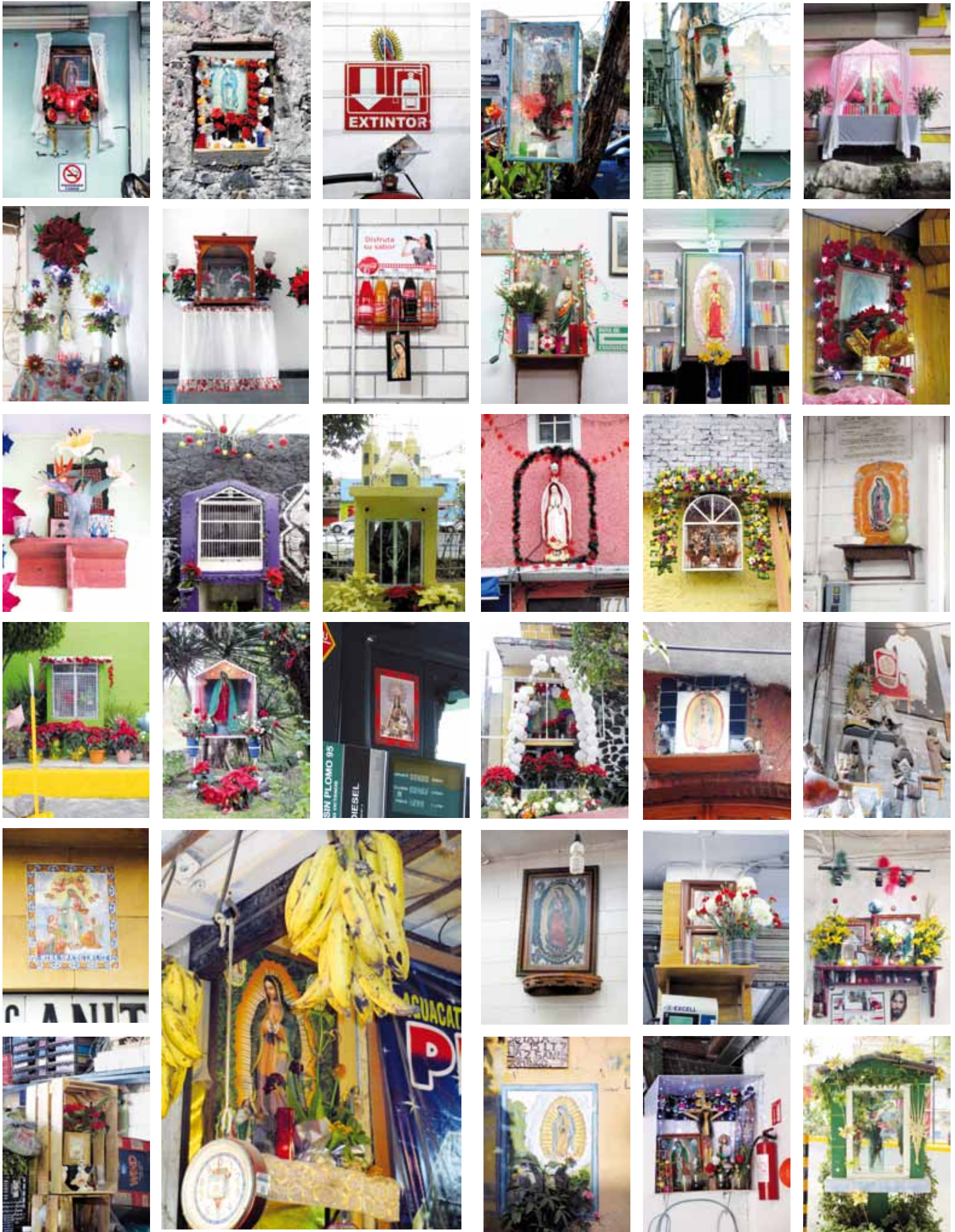


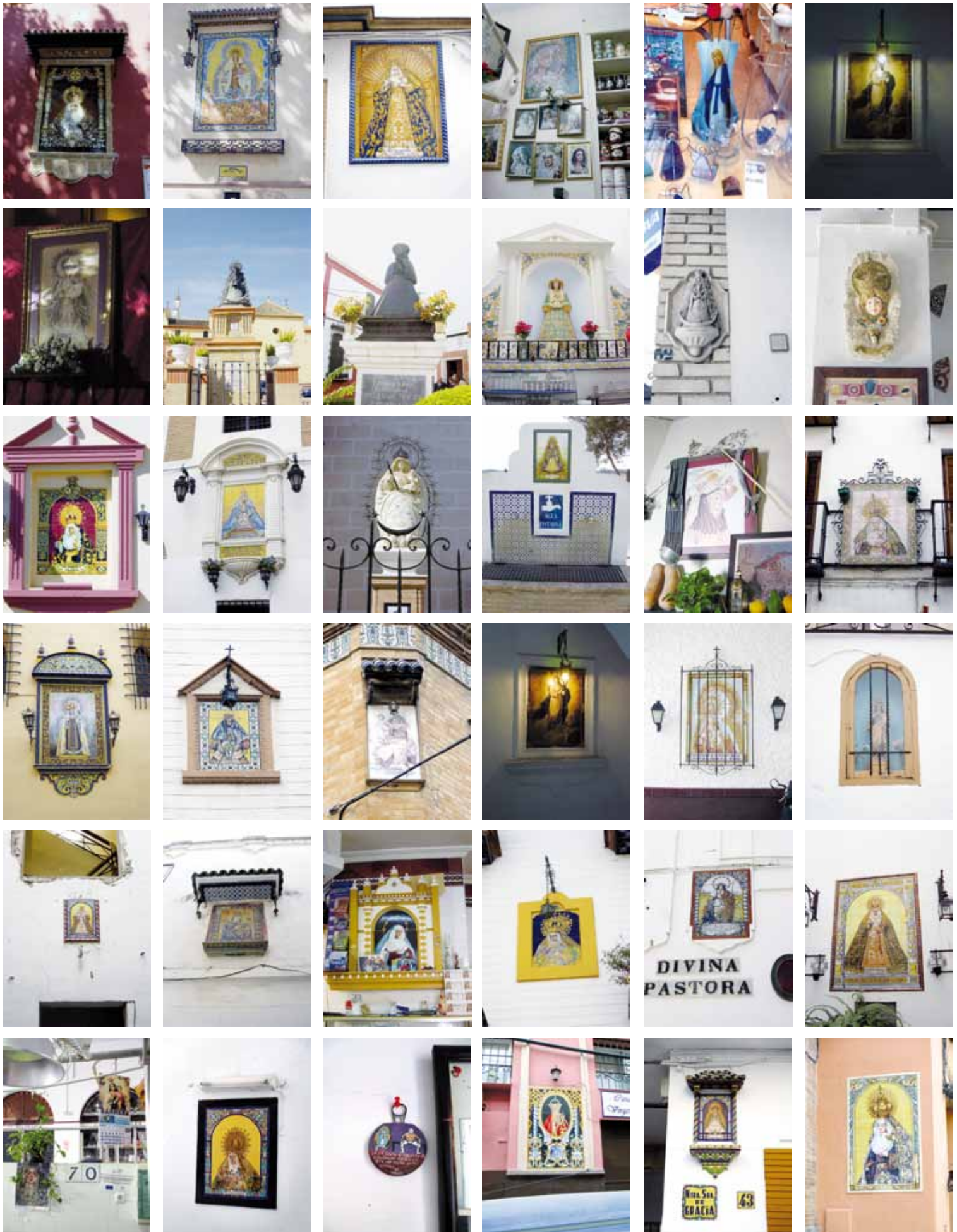


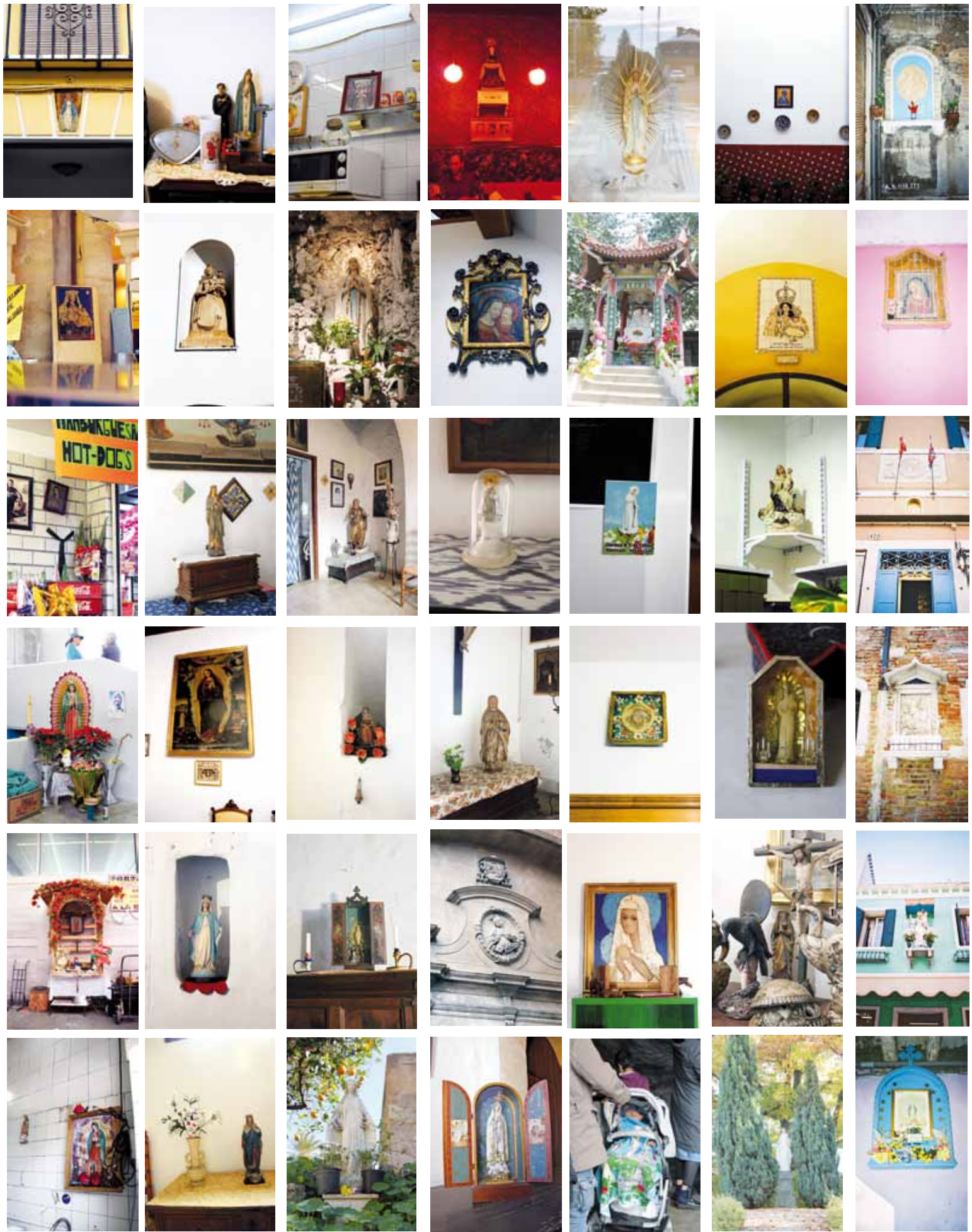


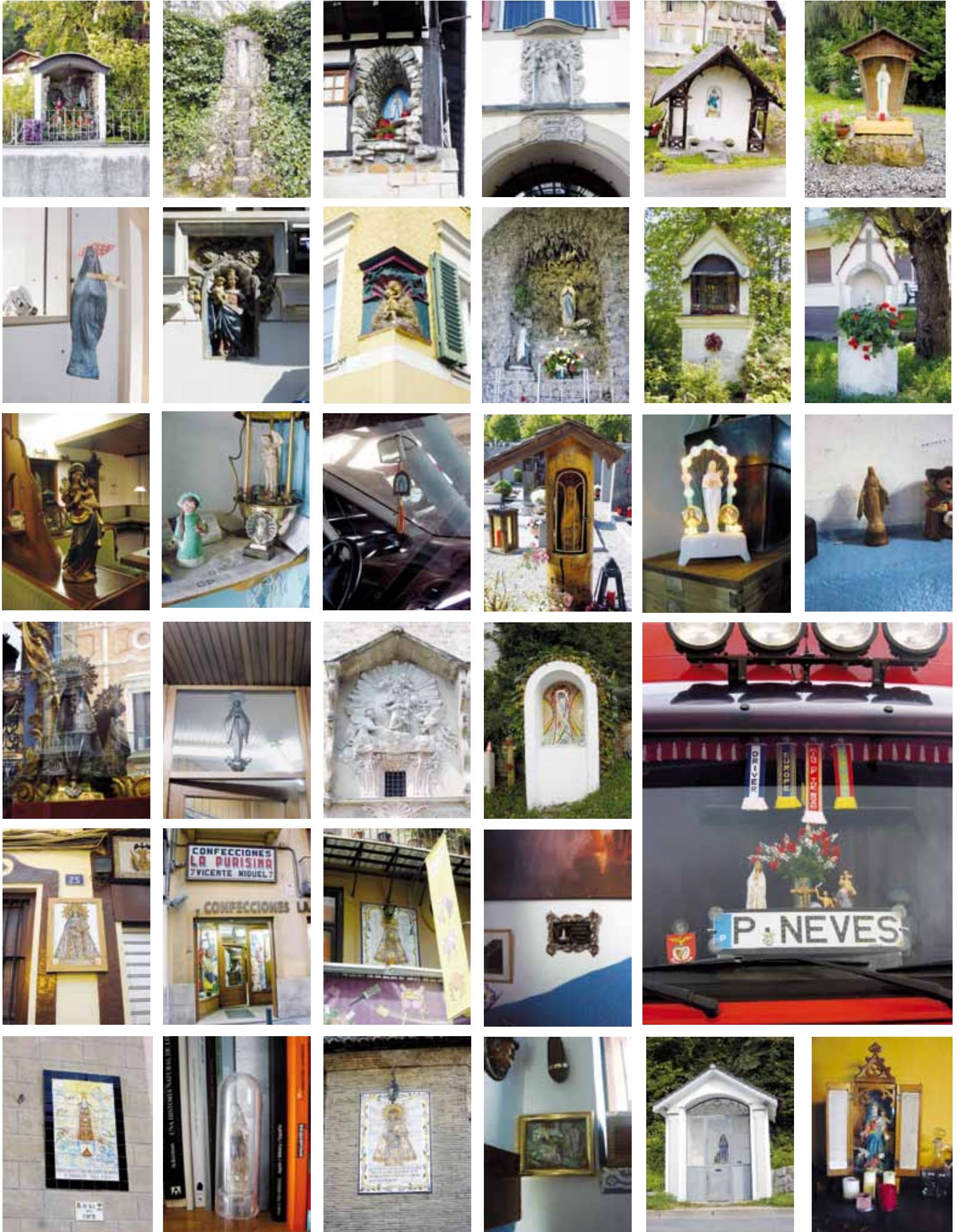








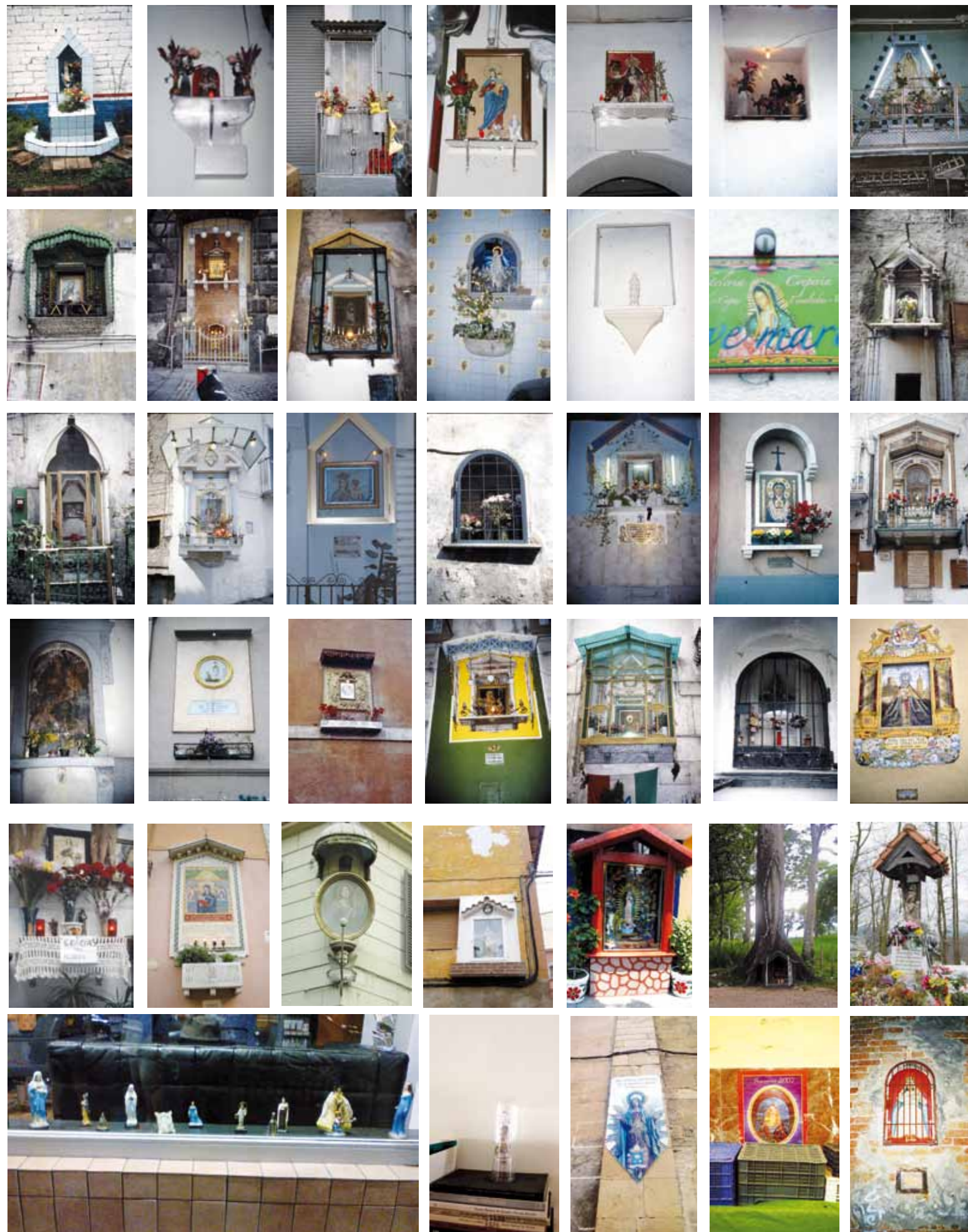
















Gracias

A todas las que me han regalado virgenes o me han enviado fotos: Maite G. Maite V. Maite Be. Maia. Itzi. Karol. Jabi. Fon. Piluka. Blanca. Mari. Noé. Leomar. Iosu. Miralda. Iñi. Frana. Reyes. Bea. Cecilia. Robert. Giu. Ghis. Javi. Gon. Teresa. Maider. Jaime. Paxkalin. Maider. Haizea y aquellas de las que no se su nombre. También a los que alguna vez me dijeron donde había un altar y a los que me han acompañado a buscarlos...