

LA CASILLA EN BLANCO

SOBRE ARTISTAS-COLECCIONISTAS Y OBSESIONES

Data recepción: 2016/01/29

Data aceptación: 2016/12/13

Contacto autor: francescogiaveri@gmail.com

Francesco Giaveri

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La casa-refugio de los hermanos Collyer es un interior laberíntico que dispone un organizado sistema de defensa contra lo impredecible e irreversible del mundo exterior. Las acumulaciones en general, y las colecciones en particular, siempre responden a una dualidad compleja y metafórica entre interior y exterior, personal y social. ¿Es posible derrotar el aislamiento estéril en pos de un relato compartido? Me centraré en algunos casos de artistas que acumulan y en cómo sus aportaciones ofrecen estrategias narrativas. Se trata de ofrecer ejemplos de microcosmos cuya valentía imaginativa se relaciona con el saber y tiendan puentes con la otredad. Conjuntos abiertos, cambiantes y en continuo proceso de renovación.

Palabras clave: coleccionismo, acumulación, artista-coleccionista, Collyer, obsesiones

ABSTRACT

The Collyer brothers' bunker is an internal labyrinth with an organized system of self defence against the unpredictable and irreversible chaos of the outside world. Accumulations in general and collections in particular invariably respond to a complex and metaphorical duality between the internal and the external, the personal and the social. Can sterile isolation be overcome in the pursuit of a shared story? I will focus on certain artists who accumulate and on how their strategies provide an intriguing means of approaching both the known and the real. I will attempt to offer examples of microcosms whose imaginative courage connects with knowledge and builds bridges with otherness. I will look into both open and changing sets of things that are engaged in an ongoing process of renewal.

Keywords: collecting, accumulating, artist as collector, Collyer, obsessions

*Pero eso es el paso del tiempo, y yo hablo de otra cosa.
Algo que avanza por mediación de nosotros a medida
que nos reemplazamos para rellenar las casillas¹.*

Obertura

En un momento de gran tensión, Avner (Eric Bana) trata de poner orden en sus contradictorios pensamientos y mantener, en la medida de lo posible, el control de la situación. Para lograrlo se dedica a cocinar; el encuadre muestra, en plano detalle, cómo corta los alimentos en trozos pequeños

que, poco a poco, se van acumulando en la mesa. Un dramatismo palpable atraviesa toda la película *Munich* (Steven Spielberg, 2005) y, por este motivo, no sorprende que el protagonista acabe produciendo cúmulos de verduras tan abundantes como inútiles ya que lo preparado excede lo necesario para abastecer a sus comensales.

La repetición obsesiva del gesto de Avner es síntoma del trauma que está viviendo. Su misión consiste en eliminar, uno por uno, a los supuestos responsables del atentado en los Juegos Olímpicos de 1972; sin embargo a lo largo de la película afloran dudas y preguntas que le mueven a cuestionar tanto la utilidad como la ética de su misión. Una situación extrema que él traduce, sin casi darse cuenta, en acumulaciones pantagruélicas. Avner se abandona a un proceso de repetición, una especie de mantra que le alivia y que funciona como estrategia para mantener cierto orden sobre el abismo, algo que le ampare de lo desconocido e irreversible.

La *American Psychological Association* (APA) define las compulsiones como actos repetitivos que se realizan para disminuir la ansiedad generada por una obsesión, pueden ir desde hacer la misma tarea varias veces (rituales de repetición) hasta guardar objetos (rituales de acumulación)². Acumular es efecto de repetir.

Homer y Langley Collyer

El 21 de marzo de 1947 la policía de Nueva York, alertada por una llamada anónima, hace irrupción en la casa de los hermanos Collyer. El domicilio de cuatro plantas se encuentra tan lleno que los objetos bloquean puertas y ventanas impidiendo el acceso. Finalmente, los agentes consiguen entrar en la casa por la azotea. Homer y Langley acumularon a lo largo de su vida más de cien toneladas de cosas de todo tipo. De familia acomodada y ambos licenciados por la Columbia University, pueden permitirse vivir sin necesidad de trabajar en su mansión de la Quinta Avenida. El mayor de ellos, Homer padece primero la pérdida de la visión y luego también de la audición. Langley se ocupa de él y es también quién sale a la calle a comprar alimentos pero sobre todo a recolectar un sin fin de objetos. Poco a poco, los hermanos se aíslan del mundo exterior hasta cerrarse literalmente en casa en la que construyen trampas mortales para defenderse de curiosos y malintencionados. Los objetos ocupan la gran mayoría del espacio habitable: "la mansión se convirtió en una especie de fortín de la que apenas salían y en la que fueron acumulando a lo largo de décadas todo tipo de enseres y desechos, entre ellos todos los periódicos publicados en Nueva York durante

más de 30 años, lo cual, teniendo en cuenta que eran nada menos que quince cabeceras diarias, supone cerca de 200.000 ejemplares"³. A lo largo de décadas han amasado: latas de alimentos, rastrillos, paraguas, bicicletas, cajas, cofres, lámparas, juegos de bolos, maniqués, postales, bustos de escayola, una estufa de queroseno, 25.000 libros, retratos de familia, candelabros, tapices, alfombras, dos órganos, media docena de trenes de juguete, una máquina de rayos X, dos rifles, tres revólveres, municiones, un diploma escolar de Langley por buena conducta, frascos con vísceras humanas, cientos de metros de sedas, brocados y damascos, relojes, una quijada de caballo, banjos, cornetas, acordeones, un clavicordio, cinco violines, catorce pianos, partituras en Braille, cajas de música, instrumental clínico y quirúrgico, aviones de juguete, un coche Ford modelo T, etc. etc. A lo que hay que añadir los periódicos como ya señalamos, que Langley conserva para cuando Homer recuperara la vista, gracias a una estricta dieta a base de naranjas.

Una descomunal acumulación que convierte la casa en un laberinto, transforma su arquitectura y organiza el tránsito a través de pasillos angos-



Fig. 1. Casa Collyer, interior 1. Foto Ed Jackson/New York Daily News/ Published: 01/08/2016 (Fuente: nydailynews.com)

tos formados por altas columnas de periódicos y demás trastos. Los bomberos necesitarán varias semanas para sacar todo aquello a la calle. Las autoridades encontrarán el cuerpo de Langley aplastado bajo periódicos y objetos, víctima de su mismo sistema defensivo. Faltando su hermano, Homer muere al poco tiempo de inanición.

La historia legendaria de los hermanos Collyer se asocia al fenómeno de la silogomanía o acumulación compulsiva. Para describir casos similares se utiliza a veces la expresión Síndrome de Collyer. En su forma más sucia se denomina Síndrome de Diógenes. "La silogomanía, además de a patologías psicogeríatras con acusado descuido personal, se ha asociado al trastorno obsesivo compulsivo (TOC), en el que la teoría freudiana de la retención anal da mucho juego para establecer analogías con la acumulación de objetos y el rechazo a desprenderse de ellos"⁴. En el Síndrome de Diógenes, la acumulación se asocia con un acentuado descuido personal y graves carencias higiénicas del entorno doméstico. Aunque el descuido, en buena medida, depende de la cantidad de espacio que posee quien acumula y de otro factor no secundario: su disponibilidad económica. Nadie se atrevería a tachar la acumulación de Charles Foster Kane, inspirado en William Randolph Hearst, en la película de Orson Wells, de Síndrome de Diógenes. Pocas veces, y se entienden de sobra los motivos, se establecen estas diferencias a partir del *qué* se agrupa bajo un techo. Se tacha de 'basura' aquellos mismos objetos que en otras circunstancias se denominan *vintage* o 'de colección'. Este cambio de estatus depende entonces del contexto socio-económico en que los objetos se hallan. Se ha abordado este asunto, quizá simplificando un poco, pero creo sin trivializar su envergadura, en estos términos:

a no mucha distancia [de la mansión de los Collyer], en un lujoso barrio de Long Island, unos veinte años después, Jackie Kennedy-Onassis se enfrentaba a un fenómeno parecido en el caserón de su tía Edith Bouvier y de su prima hermana del mismo nombre. [...] Si usted es pobre y padece, Dios no lo quiera, esta forma extrema de desorden obsesivo-compulsivo (OCD), será etiquetado como portador de un Síndrome de Diógenes, pero si es rico y dispone del tiempo y el dinero suficientes para adquirir toneladas y toneladas de basura, entonces padecerá de un Síndrome de Collyer⁵.

Sea como fuere, en aquella primavera de 1947 el mundo parecía salir de la mansión de Homer y Langley. Y ciertamente era un caparazón construido trozo a trozo día tras día el que salía a la calle. Es como si su casa fuera

otro país, escribe E. L. Doctorow, en una novela estremecedora que le dedica en 2009. Entre los muchos aspectos de la vida de los hermanos Collyer que el escritor americano ilumina con su prosa, encontramos el abastecimiento de máscaras antigás. Durante la guerra, Langley compra una caja entera que distribuye entre las habitaciones. Son objetos vinculados a un periodo concreto, pero funcionan también como símbolos de interiores, como veremos pronto. Antes quiero destacar que Doctorow interpreta la decisión de los hermanos como una forma de ausentarse del mundo para refugiarse en *otro* que ellos mismos construyen a su imagen, con su personal idiosincrasia que sólo ellos pueden comprender del todo. La pasión por poseer, a través de la narración de Homer, se describe así:

Cuando Langley trae a casa algo con lo que se ha encaprichado -un piano, una tostadora, un caballo de bronce chino, una enciclopedia-, no es más que el comienzo. Sea lo que sea, lo adquirirá en varias versiones, porque hasta que pierda el interés y se centre en otra cosa, buscará su máxima expresión. Es posible que haya en este algo genético. Nuestro padre también coleccionaba objetos⁶.



Fig. 2. Casa Collyer, azotea (Fuente: socks-studio.com)

En su domicilio familiar, esta heredada obsesión por las cosas es llevada al extremo. Si evitamos caer en la oposición binaria positivo/negativo, las ideas de 'pasión' y 'obsesión' vienen a indicar una actitud similar. La búsqueda de la 'máxima expresión' puede darse solamente en un marco bien determinado. No existe posibilidad de exceso sin la presencia de límites. Un auténtico deseo de comprensión y defensa frente a lo desconocido, impulsa al sujeto a reducir la complejidad del mundo a un microcosmos controlado. Entonces experimenta una cierta satisfacción, hasta que reaparezca la necesidad de lo que falta.

En *Home Sweet Home* (1960), Arman reúne y expone en una caja de madera una acumulación de máscaras antigás. Instrumentos de defensa frente a los ataques exógenos, se guardan en interiores. Esta obra funciona como metáfora de la casa como un refugio que protege y aísla. La casa-refugio de los hermanos Collyer es un interior laberíntico que dispone un organizado sistema de defensa contra lo impredecible e irreversible del mundo exterior. Las acumulaciones en general, y las colecciones en particular, siempre responden a una dualidad compleja y metafórica entre interior y exterior, personal y social. ¿Es posible derrotar el aislamiento estéril en pos de un relato compartido?



Fig. 3. Casa Collyer, interior 2 (Fuente: socks-studio.com)

Un relato para sí mismo

El nivel inferior es el de la acumulación de materias: amontonamiento de papeles viejos, almacenamiento de alimentos -a mitad de camino entre la introyección oral y la retención anal-, después acumulación serial de objetos idénticos. La colección, por su parte, emerge hacia la cultura: tiene como mira objetos diferenciados, que a menudo tienen valor de cambio, que son también 'objetos' de conservación, de tráfico, de ritual social, de exhibición, y quizá, incluso, fuente de ganancias. Estos objetos están abastecidos de proyectos. Sin dejar de remitir los unos a los otros, incluyen en este juego una exterioridad social, relaciones humanas?.

La propuesta de Jean Baudrillard indica que la colección nace por un anhelo narrativo, las asociaciones y disposiciones que propone nacen de la interpretación del coleccionista, su verdadero 'término final'. ¿Acaso no es el propio coleccionista quien abastece de nuevas posibilidades asociativas a sus objetos? 'El juego de la exterioridad social' a menudo se circunscribe al papel de testigo mudo y complaciente de la colección pensada para satisfacer en primer lugar a su dueño. Sin embargo, el coleccionista encarna un proyecto de clasificación, ordena y dispone sus trofeos, los diferencia; comparte con el historiador la voluntad de recuperar e iluminar fragmentos del pasado, mientras que el acumulador reúne indiscriminadamente para llenar espacio y así aplacar su horror al vacío.

La actividad clasificadora del coleccionista encarna su deseo de poner orden, a través de un relato cargado de idiosincrasia, en el caos del mundo. Por otro lado, la argumentación del alto 'valor de cambio' que los objetos pueden alcanzar y la consiguiente posibilidad de ganancias es más opinable. Excluido el caso de coleccionistas especulativos que son minoría y donde no se halla ningún relato, creo que estas actitudes tienen que vincularse propiamente con los marchantes, sin esforzarnos en individuar una figura híbrida entre el coleccionista (quién compra) y el marchante (quién vende). Además el valor de cambio depende de la ley de la demanda y de la oferta que rige el mercado y como tal es extremadamente fluctuante. Lo que me interesa es el valor simbólico, el que sólo el coleccionista reconoce en su objeto de deseo, como confirma

este ejemplo que Benjamin propone: “de él se cuenta que un día, yendo por Stachu, se agachó para recoger algo: allí estaba lo que había perseguido durante semanas: la impresión defectuosa de un billete de tranvía que sólo se había vendido durante un par de horas”⁸. Lo que importa parece ser entonces el relato articulado por el coleccionista, un proyecto que despliega y organiza a través de un sistema de clasificación y diferenciación. Susan Stewart apunta que la forma ‘insana’ de acumulación, impulso a tener y poseer, es

*like anal retentiveness, an urge toward incorporation for its own sake, an attempt to erase the limits of the body that is at the same time an attempt, marked by desperation, to ‘keep body and soul together’. Although it is clear that there is a correspondence between the productions of art and the productions of insanity in these cases, it is equally clear that the miser’s collection depends upon a refusal of differentiation while the hobbyist’s collection depends upon an acceptance of differentiation as its very basis of existence. Thus the ‘proper’ collection will always take part in an anticipation of redemption*⁹.

La posibilidad de diferenciar los objetos que entran en su colección de los que no caben, es el aspecto clave que separa las colecciones-ensambles (de las que aquí se hablará) de las acumulaciones irracionales. Lo que se les atribuye a los artistas es algo parecido al toque de Midas, una facultad casi mesiánica de anticipar el futuro. Al incluir el objeto en una colección ‘adecuada’, su estatus cambia automáticamente, al verse ‘redimido’ por ella. Por ende, su redención incluye aquel valor de cambio al que Baudrillard apuntaba, aunque se trata de una consecuencia secundaria y no de una finalidad. Afortunadamente hay algo más. Tanto el filósofo francés como Stewart no tardan en introducir un reconfortante ‘valor estético’. Este depende y es fruto de la motivación serial, gracias a este empuje (el deseo de completitud) el interés formal toma el relevo del interés real por el objeto. Por ejemplo, la persona que quiere poseer todas y cada una de las entregas de ‘los grandes filósofos del siglo XX’ compra más por tener la serie completa que por un interés auténtico por la lectura de todos los escritos. Por el mismo motivo, el coleccionista arriba mencionado por Benjamin está interesado en el billete del tranvía no tanto por su unicidad sino porque ya posee o quiere poseer todos los bi-

lletes defectuosos que se han impreso del tranvía de su ciudad. Lo que viene a decir que es el afán de completitud del sistema escogido, el relato cultural empleado por el coleccionista, que marca el ritmo de su búsqueda. El reconocimiento de su valor estético-cultural dependerá de su mayor o menor capacidad de involucrar el mundo exterior, dejando espacio suficiente para que otros participen. Baudrillard demuestra escasa confianza en que esta situación óptima pueda darse con frecuencia. Y esto porque en toda colección hay un irreductible elemento de no-relación con el mundo. “Porque se siente alienado y volatilizado en el discurso social cuyas reglas se les escapan, el coleccionista trata de reconstruir un discurso que sea para él transparente, puesto que posee los significantes y puesto que el significado último, en el fondo es él mismo. Pero está condenado al fracaso”¹⁰. El discurso social aparece mucho más en ausencia (la falta) del objeto que en su presencia. Es entonces cuando el coleccionista tiene que salir otra vez de su receptáculo en búsqueda de un nuevo objeto de deseo. Lo que me interesa es pensar, a través de una serie de obras, el espacio dejado en blanco como posible apertura al mundo. Apertura que puede concretarse con una ausencia, un relato inconcluso en el que su autor aguarda, y hasta aspira, a ser remplazado. Es como si el espectador fuera invitado, o más aún: ¡exhortado!, a completar la narración dejada en suspenso. Para lograrlo es necesario que el espectador no venga relegado a mero testimonio de la colección, completamente excluido de la relación sujeto-objeto que originó el conjunto, sino que desde la ‘casilla en blanco’ se involucre y aporte su propio relato.



Fig. 4. Danh Vo, *The Hugo Boss Price* 2012; Danh Vo, *“IMUUR2”*. Foto: David Heald/Solomon R. Guggenheim Museum via Bloomberg (Fuente: bloomberg.com)

El momento expositivo, el *display*, se convierte así en un convite a experimentar, reconocer o adivinar el sistema planteado por el artista y proseguir activamente su narración. De este modo, al espectador hereda de manera conceptual y a través de su experiencia, lo que el artista-coleccionista propone en el espacio expositivo. Se estructura así un ciclo, en forma de espiral generativa, de la vida de los objetos: objetos en el mercado – anhelo a narrar del artista/coleccionista – el objeto entra en la colección – se expone al público la colección como ensamblaje – el público hereda el relato y finalmente lo completa/interpreta ‘a gusto’. El ciclo funciona cuando el sistema cultural de referencia tiene una base común compartida aunque no tan rígida que impida sucesivos desplazamientos semánticos.

Un recorrido ideal que difiere sustancialmente del ciclo sujeto-objeto que es cerrado, ritual y separado del mundo. Se trata aquí de algo distinto, algo que adopte una estructura dialéctica abierta. La colección da lugar a una estructura dialéctica cuando logra, a través de su discurso que sobrepase la materialidad de los objetos, pasar el testigo al público que haya podido acceder al relato a través del espacio de la colección que se ha dejado en blanco adrede.

Si no se logra dar el salto del uróboros a la espiral, se padece una muerte por indigestión. La otra cara del exceso propio del círculo cerrado y estéril la hemos encontrado en la muerte por inanición de Homer. De la muerte por indigestión habla *La gran comilona* (1973) donde Marco Ferreri alcanza el zenit de su visión nihilista de la existencia, espejo de la verdad como exceso¹¹, así se ha justamente definido esta película, donde cuatro amigos llevan a cabo su proyecto: comer hasta morir. El ritual del banquete se convierte en exceso, los protagonistas consumen cantidades pantagruélicas de comida hasta reventar. Camiones llenos de selectos alimentos llegan a la casa donde los amigos se refugian para realizar su sombrío acometido; la comida primero se acumula en la cocina y luego en sus estómagos hasta, literalmente, destrozarlos. Entonces, lo que me interesa es la eficaz metáfora de la comida como índice del absurdo de la acumulación que no prevé otra finalidad que su propio relato. Y es justamente la gran cantidad

de comida lo que revela algo inherente a todas las acumulaciones: su única salida es compartir. Una trasmisión, como propone la fórmula de la herencia, que permita continuar y enriquecer el relato. En el caso de *La Gran Comilona* donar lo que excede en favor de otras formas de elaborar los platos, sin echar a perder la materia prima. La validez de la película de Ferreri se debe a que implica activamente el cuerpo, su pura materialidad y sus límites fisiológicos. Estos convierten en dolorosa y siniestra toda tipología de acumulación insana. La acumulación nihilista manifiesta abiertamente su anhelo de muerte. Escribe Pier Paolo Pasolini:

Los personajes se descubren, después de la decisión tomada, como sacerdotes irónicos de un ritual en el que se esconden detrás de una mueca de humorismo y de grave corporeidad, no sin una cierta vulgaridad burguesa y un oscuro fanatismo, adquirido quién sabe a través de qué caminos y fijado en ellos para siempre. [...] Hay que deducir que el principio metafísico y metafórico de Ferreri no es articulado, sino arbitrario y no dialéctico, al punto de reproducir repeticiones y no evoluciones¹².

En sentido opuesto, la organización a través de un sistema dialéctico, que logre escaparse tanto de la lógica nihilista o peor narcisista, permite articular un discurso que, una vez expuesto, sea recogido y transformado por el espectador.

IMUUR 2

Martin Wong (1946-1999) junto con su madre Florence Wong Fie, fue amasando a lo largo de cuarenta años una colección de unas 4.000 piezas, entre obras de arte, objetos *kitsch* o simplemente raros, entre los cuales se hace evidente una cierta fascinación por todo lo relacionado con las hamburguesas. En 2009-10, Danh Vo compra una pintura de Martin Wong y al poco tiempo visita la casa de Florence Wong Fie en San Francisco y descubre la envergadura de aquella colección, ordenadamente dispuesta en estanterías de madera o guardada en cajas de cartón pintadas a mano. Martin Wong vivió la mayor parte de su vida en Nueva York desde donde enviaba sus hallazgos a su madre en California dentro de cajas de cartón que él mismo decoraba. Al entrar en el domicilio de Florence Wong Fie, en aquel caparazón que ella y su hijo fueron organizando durante años, Vo cae rendi-

do frente a la maravilla de esta colección y percibe su relación con la pintura de Martin Wong, algo que quizá le lleva a descubrir su sistema de narración entre este amasado de objetos. Preocupado por la mayor edad de la señora Wong Fie y por la consiguiente incertidumbre sobre el destino de aquel cúmulo de 'un poco de todo', Vo se empeña en darla a conocer a las instituciones norteamericanas para que estas se hagan cargo de su conservación y exposición. Sin embargo, pese al interés que los museos dicen sentir por la obra de Wong, nadie se quiere comprometer (y según parece, aún menos pagar). Vo recuerda las negociaciones frustradas en estos términos: "They said that although they all are very much into Martin Wong's work, he didn't have the right name to have a museum taking care of these kinds of things – at the time at least, I think things have changed a bit now. It was actually not even my idea, It was Doryun Chong who worked at MoMA at the time. He thought it will be more possible to have it acquisitioned if it became an artwork"¹³. Y así fue. Danh Vo, después de comprar toda la colección de Martin Wong, presenta en 2013, la instalación *IMUUR2* en el Museo Guggenheim de Nueva York. Su instalación consta de una parte de la colección de Wong dispuesta en estanterías neutras o de la casa de Wong Fie, una selección de sus pinturas y, finalmente, una obra del mismo Danh Vo, *Vodka Tonic* (2012) una caja de cartón cuyo texto ha sido pintado con pan de oro¹⁴. Entonces es cuando el Walker Art Center decide comprar *IMUUR2*. El artista declara que lo que le movió a realizar este ensamblaje fue el deseo de preservar la colección de Wong. En el Guggenheim, presenta la colección de Martin Wong junto a sus propias aportaciones plásticas (la caja de cartón) y a otras decisiones externas a la forma/retrato de Wong (las pinturas del artista y la manera en la que se presenta). La instalación de Vo modifica e incrementa la colección original, transforma su relato a través de un gesto apropiacionístico.

La colección de Martin Wong, idiosincrásica e incompleta, permitió que otro artista aportase su experiencia y, sobreponiendo sus decisiones y modificando la narración, transformase lo heredado (aunque fuera a través de una adquisición) en otra cosa. Además, la presencia de las cajas



Fig. 5. Hans-Peter Feldmann, *Laden 1975 - 2015*, Ausschnitt. Foto: Lenbachhaus VG Bild (Fuente: aufkunst.com)

para el transporte decoradas por Wong y el fetichismo personal de Vo por las cajas de cartón, se juntan en una celebración del contenedor, lugar donde se disponen los objetos en el desván para dejar espacio, para que las cosas respiren y sobre todo para que el espectador activo e implicado pueda a su vez aportar su experiencia, su relato y su visión de un sistema cultural compartido. Hay razonables motivos para considerar que se haya logrado establecer una cierta relación dialéctica entre la colección de Martin Wong, la instalación de Vo y los usuarios del Guggenheim.

Al margen de *IMUUR2*, Vo admite ser un comprador compulsivo, una actitud parecida a la de Warhol, como veremos más adelante. El artista adquiere habitualmente objetos, particularmente durante sus viajes; estos le sirven para estudiar y experimentar o, simplemente, para vivir con ellos antes de introducirlos eventualmente en sus instalaciones. Al mismo tiempo, Danh Vo reconoce que poseer cosas genera una cierta forma de responsabilidad hacia ellas, lo que no me parece insólito, sino que este apego a las cosas es lo que impide desprenderse de ellas. Es una de las tensiones que surgen de la colección y alimentan su relato. Un primer contacto se transforma en convivencia desde donde brotará aquel natural "sentimiento de obligación que le crea su posesión. Es, por lo tanto, la actitud del heredero en el sentido más elevado"¹⁵, como bien apunta Benjamin. Una responsabilidad que ata los objetos a su propietario de manera irracional, un instinto táctil donde lo infantil y lo senil se confunden, "basta observar a un coleccionista

manipulando los objetos de su vitrina. Apenas los tiene en las manos, parece atravesarlos con la mirada para, en un acto de inspiración, mirar a través de ellos hacia su lejano pasado¹⁶. Cuando el coleccionista se entrega, como un mago, a su proyecto, articulando su narración a través de sus bienes, adquirir se convierte en una obsesión como si le faltasen las palabras que necesita para reanudar continuamente su relato, que bien podría ser la historia de su salvación. No existen colecciones sin obsesiones. Walter Benjamin describió eficazmente el apego del ser humano hacia los objetos, no solamente para verlos o usarlos, sino para tenerlos entre manos; la posesión, para el pensador alemán, es “la relación más profunda que se pueda mantener con las cosas”¹⁷. El coleccionista habita los objetos, alrededor y en medio de ellos es donde sueña con su personal relato. En este laberinto se siente a salvo del indescifrable mundo que no le pertenece. Sus posesiones predisponen un ambiente de ficción que él articula y alimenta. Este mundo en miniatura le describe y tendrá siempre tiempo para añadir lo que se le antoje, aunque él jamás lo consideraría un antojo sino pura necesidad.

La posibilidad de que este relato supere los términos de un discurso para sí mismo, una “huida apasionada”¹⁸, y ofrezca nuevos escenarios de relaciones dialécticas, se ve incrementada cuando la colección pasa del espacio doméstico al espacio expositivo. Relación dialéctica que el artista-coleccionista organiza desde el comienzo por el simple hecho de que su función social consiste en compartir con el espectador su idiosincrasia y su peculiar visión del mundo.

Gabinete de curiosidades

En sus *Wunderkammer*, Feldmann presenta objetos cotidianos del mundo occidental. Cargando de ironía el gesto, el artista hace lo que más le gusta, yuxtaponer objetos banales, en este caso, en vitrinas. Propone nuevos mundos al espectador, una extraña acumulación con un orden más bien aparente. El artista alemán deja voluntariamente abierto el significado narrativo de sus obras, enfatizando su carácter fragmentario a la vez que compartido. “Sus narrativas están elaboradas con fragmentos no jerarquizados y no proporcionan al espectador una lectura o un sentido único, sino un significado abierto e

inconcluso”¹⁹, escribe Helena Tatay a propósito de la práctica de Feldmann. Los proyectos que el artista presenta están organizados como un trabajo colectivo que requiere de un espectador activo, dispuesto a involucrarse, a re-elaborar estas obras proyectando en ellas su propia experiencia. Los elementos que componen las *Wunderkammer*, sacados de su contexto original y relacionados sin una clara estrategia semántica, adquieren un nuevo estatus, una nueva lógica que el espectador es invitado a adivinar, disfrutar y, a su vez, a narrar. Una descripción que Ángel González hace de Villa Borghese, viene al caso para acotar estas vitrinas de Feldmann: “es precisamente su acumulación y su combinación, unas veces caprichosa y otras estrafalaria, o en efecto *bizzare*, lo que lo transforma todo en un empalagoso torbellino de *bibelots*”²⁰. Se trata de ver, leer y experimentar los objetos (imágenes, textos, materiales) en sus relaciones, observar la semejanza, la diferencia y aquellas relaciones ‘íntimas y secretas’ que su relato desprende. Antes de estas series recientes, Feldmann ya en 1975 expuso en la galería Paul Maenz de Colonia su personal colección de juguetes antiguos²¹. Lo que acumulamos, coleccionamos o en general guardamos en nuestras casas, revelan muchos de nosotros, nuestras ideas, experiencias, sueños o fantasmas. A través de estas posesiones elaboramos una estructura narrativa que las mantiene juntas a la vez que pide añadir otra pieza. Evidentemente se trata de estrategias utópicas pero necesarias para poner algo de orden en el caos irreducible de la existencia.



Fig. 6. Hanne Darboven, *Kulturgeschichte, 1880-1983*. Installation view, 548 West 22nd Street, New York City. Foto: Cathy Carver. Courtesy Dia Art Foundation, New York © Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2015 (Fuente: domusweb.it)

Las colecciones más frecuentes del artista alemán son las imágenes fotográficas, organizadas en series en formato libro o presentadas enmarcadas. La serialidad, la forma en que agrupa las imágenes, es una manera de proponer narraciones. A propósito de su relación con la fotografía, y concretamente sobre la diferencia entre mostrar una única o muchas fotos, escribe: "creo que las fotos individuales no son adecuadas para mí. Me parece que están demasiado cargadas de significado, que son demasiado elitistas. El clima de toda una serie es más importante que una foto concreta. Cuando se repiten las cosas, hay un valor de media que es más correcto de lo que puede llegar a ser una foto suelta"²². El artista alemán plantea así escaparse de la excesiva materialidad de una imagen y servirse de una agrupación en cuyos espacios, entre una cosa y otra, se dé una apertura que permita al espectador entrar en juego, tomar cartas en el asunto y ampliar el relato del artista. Ya hemos hablado de la estrecha relación que se establece entre la serie y la colección, sin embargo me parece oportuno citar ahora las palabras de Stewart sobre este asunto:

To play with series is to play with the fire of infinity. In the collection the threat of infinity is always met with the articulation of boundary. Simultaneous sets are worked against each other in the same way that attention to the whole are worked against each other. The collection thus appears as a mode of control and containment insofar as it is a mode of generation and series. [...] In other cases, categorization allows the collection to be finite - indeed, this finitude becomes the collector's obsession²³.

El 'fuego de lo infinito' genera relatos abiertos y la serialidad permite el intercambio dialéctico con otras agrupaciones, en definitiva con otros sistemas de entender y organizar la cultura.

De compras

El momento de la compra, el escalofrío de la adquisición, cautivaba a Warhol. Una insaciable voracidad le instigaba a comprar a más no poder, rendido frente al "placer voluptuoso de comprar cosas que no se necesitan"²⁴. Sin embargo, a diferencia de muchos coleccionistas,

a Warhol no le preocupa en absoluto disponer estos bienes en su casa, sino todo lo contrario. Su mansión se transforma en una especie de almacén donde muchas habitaciones acogen las compras diarias, dejadas en el suelo o apoyadas donde fuera posible, la mayoría sin desembalar y en completo desorden. Las fotos de su piso de Manhattan pocos días tras su muerte muestran una acumulación descomunal de bolsas, cajas y objetos de varias proveniencias. Se trata de fotografías en blanco y negro, nada que ver con las que hizo Mapplethorpe en color para el catálogo de la subasta del legado de Warhol. En estas últimas se nota que la disposición está pensada para enseñarlo todo y mostrar las cosas divididas por tipologías.

Es curioso saber que en esta gran casa-almacén donde Warhol vivía únicamente entre la cocina y el dormitorio, casi nadie podía entrar. Poquíssimos de sus más fieles amigos conocían esta acumulación infinita, mientras que la *Factory* no tenía ni siquiera puertas e imperaba una *open-door policy*²⁵. Evidentemente, la radical serialidad de las obras de Warhol y su asombrosa producción ya eran lo suficientemente amplias como para establecer un sistema de relaciones dialécticas con su público; es más que comprensible entonces que su receptáculo desordenado de su acumulación febril no necesitase ni testimonios ni espectadores.

Andy Warhol "was excited by the acquisition and possession of things, rather than their use or appreciation"²⁶. Coleccionaba prácticamente de todo, comprando continuamente. "I think that when a person buy something there's an obligation he takes on to take care of it. But once Andy bought something, he was on to the next thing – his buying was a conquest, not an adoption"²⁷, escribe Aronson. Este deseo de conquistar lo infinito es coherente con sus series, desde la cajas de cartón hasta los retratos²⁸. El arte pop fue excesivo, flirteando con la abundancia de productos hechos en series para el consumo masivo. Su campo de acción, al que añadía sendas ficciones y diferencias, era la tipología que Baudrillard, como hemos visto, define como 'acumulación serial de objetos idénticos'. Como glosa Barbara Kruger, *I shop therefore I am*²⁹.

Huida sin fin o como alejar lo irreversible

En series y colecciones, la repetición hace que ambas establezcan una continuidad fundamental en sus agrupaciones, los elementos individuales que las componen entran en un "círculo embrujado"³⁰. Por el mero hecho de acumular, la percepción de los elementos se altera. Dicho de otra forma, un sustancial aumento de la cantidad genera un cambio en la calidad de lo que vemos. Los elementos "through their accumulation and arrangement they might present an aesthetic *tableau* which no single element could sustain"³¹. La pasión que los reúne es alimentada por la "prioridad por inercia"³², la repetición serial anhela a guardarlo todo en el mismo saco.

Tanto si los objetos funcionan como 'elementos reguladores' o si su acumulación organiza una 'huida apasionada' lejos de las malogradas relaciones humanas, indudablemente constituye una ilusoria barrera que ampara el sujeto de su terror a lo irreversible. Entre lo más irreversible y por ende inevitable, está la muerte. Su éxito en apartar esta pesadilla se debe justamente a su naturaleza serial y a su narración cerrada: un ciclo ordenado o círculo mágico. Según Baudrillard: "lo que el hombre encuentra en los objetos no es la seguridad de sobrevivir, sino la de vivir en lo sucesivo, continuamente, conforme a un modo cíclico y controlado, el proceso de su existencia y rebasar así, simbólicamente, esta existencia real en la que el acontecimiento irreversible se le escapa"³³. Se trata de establecer un utópico control sobre lo irreversible por medio de un microcosmos organizado, donde "la colección sustituye el tiempo"³⁴. Toda acumulación congela el transcurso del tiempo por medio de una ficción que vive en un eterno presente, o mejor dicho, en una dimensión atemporal mítica, donde tanto el pasado (la historia de los objetos) como un futuro programado (los objetos que faltan) conviven en un *continuum* ilusorio dentro una especie de uróboros. Se trata de contener el caos por medio de límites y reconstrucciones en miniatura del mundo. La casa-refugio responde a un miedo real, aquel terror a la muerte irreversible que, en la novela de Doctorow, se describía como "esa sensación que uno experimenta en el recorrido a un cementerio tras los pasos de un cadáver en un ataúd: cierta impaciencia con

el muerto, el deseo de estar de vuelta en casa donde uno podía mantener la ilusión de que la condición permanente no es la muerte sino la vida cotidiana"³⁵, la ritualidad de lo visible, amparados por las propias pertenencias.

Cruzar el umbral

Formulo ahora la hipótesis de que los ensamblajes de colecciones (Danh Vo y Hans-Peter Feldmann) constituyen operaciones estético-culturales en las que el artista acepta lo irreversible porque desplaza su caparazón embrujado desde un entorno doméstico hasta un espacio expositivo³⁶. La exposición es un lugar ontológicamente compartido, evidentemente dispuesto (y, cabe esperar, predispuesto) a aceptar la ruptura del discurso unitario y dogmático, donde se aguarda el encuentro entre el público y las obras expuestas. Se trata de orquestar estrategias eficaces para que la acumulación no se eche a perder en un ciclo estéril como el de sujeto-objeto³⁷, sino todo lo contrario, que su herencia quede a disposición de otros para que la recojan y la enriquezcan. Es urgente hacer deflagrar la unidad discursiva en favor de una continua re-definición, a partir del espacio que aún queda en blanco. Esta 'casilla en blanco' pertenece de hecho y por derecho a cada individuo que acuda a disfrutar en su tiempo de ocio de las propuestas de *Otros*. Estas circunstancias, favorables a un intercambio dialéctico, se dan cuando las acumulaciones se presentan como incompletas, con una falta que aguarde la llegada de aquel espectador que comparta un cierta afinidad (¿interés, sensibilidad, inquietud, miedos?) con respecto al sistema cultural empleado en la producción del relato que se presenta en el espacio expositivo.

Por este motivo me he centrado y lo seguiré haciendo en lo que me queda de espacio, en algunos casos de artistas que acumulan y en cómo sus aportaciones ofrecen estrategias narrativas del saber y de lo real. Se trata de ofrecer ejemplos de *microcosmos cuya valentía imaginativa se relacionan con el saber y tienden puentes con la otredad*. Conjuntos abiertos, cambiantes y en continuo proceso de renovación. "The point of the collection is forgetting - starting again in such a way that a finite number of elements create, by virtue of their combination, an infinite

reverie”³⁸. De manera análoga al deseo que la mueve, la colección tiene que alimentarse continuamente para renovarse y sólo así puede sobrevivir. Su círculo limitado reclama ser excesivo, un anhelo infinito a narrar y ordenar el mundo:

*hay que saber que para el coleccionista el mundo está presente, y ciertamente ordenado, en cada uno de sus objetos. Pero está ordenado según un criterio sorprendente, incomprensible sin duda para el profano. Se sitúa respecto de la ordenación corriente de las cosas y de su esquematización, más o menos como el orden de las cosas en una enciclopedia respecto de un orden natural*³⁹.

El esfuerzo que se requiere por parte del espectador es tratar de entender, con igual pasión, este criterio de ordenación y recoger así su testigo y llevarlo a otra parte. En todo proyecto emprendido de idiosincrasia se hallan sueños y fantasmas de carácter universal. “Todo orden, precisamente en estos ámbitos, no es sino un estadio de inestabilidad sobre el abismo”⁴⁰, así Benjamin y a saber, cada acumulación consciente se sitúa en el umbral entre cosmos y caos. “The space of the collection is a complex interplay of exposure and hiding, organization and the chaos of infinity. The collection relies upon the box, the cabinet, the cupboard, the seriality of shelves. It is determined by these boundaries”⁴¹. Los objetos acuden en masa para llenar un vacío. La colección llena este vacío, aunque no del todo. La disposición de las cosas en un espacio lo determinan las narrativas que el instigador de la colección establece y cuyo deseo de seguir tejiendo historias alimenta. Presentar una colección, someterla al juicio o mejor a nuevas posibilidades narrativas del anónimo usuario del espacio expositivo, consiste en dejarla en herencia al otro. De este modo, se cruza el umbral cerrado al mundo y se abre la puerta a la diferencia.

Hanne Darboven

La colección de Darboven ha ido adueñándose de su casa, moviéndose por sus espacios hasta llenarlos por completo⁴². Alcanzó tal magnitud que la artista alemana tuvo que mudarse a otra casa alquilada en frente de su residencia en Am Burgberg. La colección habita la casa y también la ocupa. En este caso, se apodera de ella, de la *casa de la vida* como diría el profesor Praz.

*El estudio de Am Burgberg es tanto el punto de partida de la obra de Darboven como el de llegada en un sentido material y conceptual: a la vez casa familiar y lugar de referencia, scriptorium y estudio, archivo y almacén, cofre de tesoro y gabinete de curiosidades. Es el núcleo donde se desarrolló su vida y toda su actividad. Como tal, la casa-taller es un aspecto esencial de su obra y parte fundamental de su legado: se inscribe en las estrategias de la modernidad clásica y de la vanguardia, al tiempo que remite a las formas artísticas y expositivas de la actualidad*⁴³.

Antes de construir su método, su sistema narrativo, Darboven se hace construir una mesa, “una sencilla mesa de dibujo”⁴⁴. Didi-Huberman propone una definición de mesa que me sirve para introducir la práctica ‘adivinatoria’ de la historia humana que propone la artista alemana:

*Se trata de una ‘mesa’ donde decidimos reunir algunas cosas dispares, cuyas múltiples ‘relaciones íntimas y secretas’ tratamos de establecer, un área que posea sus propias reglas de disposición y transformación para vincular cosas cuyos vínculos no resultan evidentes. Y para convertir dichos vínculos, una vez exhumados, en paradigmas de una relectura del mundo*⁴⁵.

El filósofo francés está hablando de pensamiento mágico, de las prácticas adivinatorias de los antiguos. Y recuerda como Stefan Czarnowski estudió “la noción de *templum* adivinatorio, desde el punto de vista del ‘troceamiento de la extensión’ y de su limitación en un marco preciso, donde todo se transfigura según un nuevo ‘sistema de cualidades concretas’ cuya interpretación se organiza con el fin de orientar los gestos humanos, las prácticas, las decisiones”⁴⁶. En este sentido, la colección que Darboven va organizando en su espacio doméstico, un ‘marco preciso’, lleva la impronta de su existencia. Un lugar donde todo se ‘transfigura’ de acuerdo a su relato. Tanto en su colección como en su obra que a menudo se mezclan, la artista moldea su impronta, su interés, sus amistades y, finalmente, sus obsesiones. La instalación de su casa desborda los límites autobiográficos⁴⁷ y de construcción de su identidad, aguarda la experiencia del otro: “reescribo cosas a mano para ‘transmitirme’ a través de la mediación de una experiencia”⁴⁸. Tanto en la rescritura como en su colección existe una voluntad explícita, aunque un primer vistazo no lo identifique así, de transmitir una narración.



Fig. 7. Inside view of Hanne Darboven's studio. Courtesy: Hanne Darboven Foundation, Hamburgo. Foto: © Bernd Perlbach (Fuente: museoreinasofia.es)

Lo inagotable

La dialéctica que se establece entre propietario y sus pertenencias es alimentada por lo que falta: el imperativo a proseguir la tarea acumulatoria. Benjamin evidencia este aspecto que si bien es obvio, no es secundario: "el fenómeno de la colección, al perder el sujeto que es su artificio, pierde su sentido"⁴⁹, no obstante esto no quiere decir que pueda remplazarse con 'otro' sentido, y Benjamin deja entrever una posibilidad *post-mortem*, la posibilidad de dejarla en herencia, situación que nombra "el medio más sólido de formar una colección"⁵⁰. No extraña descubrir que el coleccionismo en casa de Hanne Darboven fuese práctica asimilada desde generaciones, siendo su abuelo un refinado coleccionista. Una vez que un objeto atraviesa el umbral del círculo embrujado no solamente se salva de sus peregrinaciones en el mercado, sino que se asegura una existencia junto a los herederos del coleccionista. Sólo cabe esperar que estos no sean tan codiciosos como para impugnar su valor de cambio, y cambiar los ob-

jetos por dinero. Por medio de la herencia, la colección desafía la muerte, este pasaje le permite continuar gracias a otras identidades que modificarán el relato original, desviándolo e indudablemente enriqueciéndolo (por lo menos con otra pieza o lectura). Además, la herencia permite desafiar lo inagotable, enfrentarse sin miedo a las limitaciones físicas del coleccionista ya que otro perseguirá su tarea. En esta transmisión el espectador hereda la colección y la experimenta en el espacio expositivo, entonces es cuando el conjunto alcanza el ciclo en espiral donde crece, se enriquece y continúa. Pero volvemos, una vez más, a Benjamin a propósito de la herencia: "una colección tiene como título más hermoso el poder ser legada"⁵¹.

Escritos sin palabras, cálculos indescifrables, imágenes sin contexto. Si desconoces el sistema de clasificación o la lógica que se ha impuesto al conjunto, quieras o no, acabas perdiéndote. O por lo menos, tienes que recomenzar la lectura. La obra serial de Darboven, normalmente se define como *overwhelming* y no sin razón. Prácticamente imposible de describir si nos cernimos a sus elementos individuales, como la casa de Homer y Langley es inabarcable. La artista incluye objetos que provienen de su colección, los que han ido testándose en su domicilio durante años. El espectador va formulando preguntas, hilando conexiones no determinadas por una lógica de causa-efecto sino por procesos imaginativos y dialécticos.

*La imaginación acepta lo múltiple y lo renueva sin cesar a fin de detectar nuevas 'relaciones íntimas y secretas', nuevas 'correspondencias y analogías' que serán a su vez inagotables, como inagotable es todo pensamiento de las relaciones que cada montaje inédito será siempre susceptible de manifestar*⁵².

Las instalaciones seriales de Darboven, como *Kulturgeschichte 1880-1983* (1983), desprenden una locuacidad compulsiva, un mar de piezas enmarcadas dispuestas en retícula, para leer, interpretar y perderse. "The sheer amount of material and representational diversity it display contributes to the work's overwhelming feeling of inconclusiveness – as does the by turns the orderly and seemingly arbitrary way in which the work is arranged"⁵³, la artista se centra en la representación del tiempo empleado para su

realización. Un sistema incompleto por inacabable, inconcluso hasta que el espectador lo active con su experiencia, su identidad y re-escriba una historia cultural compartida y no dogmática. Su trabajo se realiza con método, hábito⁵⁴ y mucha obsesión. Una estética del trabajo donde podemos entrever, en los espacios dejados en blanco por la retícula, algo más. En una carta a su amigo Sol LeWitt, Darboven confiesa: "Escribir me gusta, no me gusta leer"⁵⁵. Hablando de la serialidad del artista americano, Krauss indica: "It has the loquaciousness of the speech of children or of the very old, in that its refusal to summarize, to use the single example that would imply the whole, is like those feverish accounts of events composed of almost identical details, connected by "and"⁵⁶. La obra de Darboven comparte esta locuacidad compulsiva (otra vez, nos topamos con aquella mezcla de infantil y senil que Benjamin atribuía a los coleccionistas), donde no hay posibilidad de avanzar una síntesis reconciliadora, sino que reclama para sí todo lo excesivo de lo inagotable. La retícula que forman los 1.500 detalles de *Kulturgeschichte 1880-1983* se relaciona en el espacio expositivo con objetos provenientes de la colección de la artista⁵⁷. En las disposiciones de esta agrupación compleja⁵⁸, inevitablemente se introducen asociaciones, sin embargo es fundamental identificar y "conocer las reglas del juego: quien no las conoce, nunca verá el orden que reina en las cosas, de la misma manera, frente a un cielo estrellado, quien no reconoce la disposición de las estrellas, sólo percibirá una confusión, ahí donde el astrónomo tendrá una visión muy clara del conjunto"⁵⁹, así lo atestigua Alighiero e Boetti, quien a partir de la dualidad entre orden y desorden ha organizado la casi totalidad de sus series. Se trata de encontrar la salida del laberinto, aunque el espectador primero tiene que encontrar la entrada, su 'casilla en blanco' para rellenar con su cosecha.

Si la serialidad construye secuencias, la colección dispone un laberinto:

Darboven's sequence and series go on ad infinitum. [...] and as one tries to figure out the sequences, the viewer/reader tends to get lost in labyrinth. The work of viewing Darboven's work is as incomplete as her project necessarily is. To continue seems the powerful drift of the work. 'After



Fig. 8. Arman, *Home Sweet Home*, 1960, Accumulation of masks à gaz dans une boîte fermée par un plexiglas, 160 x 140,5 x 20 cm, Centre Pompidou Paris (Fuente: profartspla.info)

all' she has said 'day in, day out, we deal out, we deal with the sense and nonsense of thing'⁶⁰.

Su laberinto no quiere ni puede completarse por sí solo. Se mueve a través de los intersticios dejados abiertos por la retícula, pretende proyectarse más allá de los límites de su misma totalidad, rechaza posturas autocomplacientes para seguir produciendo fragmentos que quietamente se acumulan. Escribir sin describir y correr detrás de lo inagotable es el ritual que re-activa continuamente el proceso de un trabajo asociativo.

¿El final del ciclo?

¿El calendario, el diario, la agenda pueden considerarse un acto creativo. Pero más allá del uso práctico de objetivar el tiempo o el uso de nuestro tiempo, como si fuese una especie de extensión de la memoria por qué hacerlo? ¿Por qué coleccionar? ¿Por qué computar? ¿En beneficio de quién? He coleccionado colecciones de bolsitas de azúcar, librillos de cerillas, álbumes de recuerdos, de fotos..., que sus creadores tardaron años en hacer y al final se vendieron por muy poco dinero o incluso se regalaron⁶¹.

Así Matt Mullican, artista y coleccionista, reflexiona tanto sobre su práctica como la de Hanne Darboven. La colección establece

una fuerte vinculación con el paso del tiempo y, como hemos visto, con lo irreversible de la muerte. Este aspecto funerario está presente en cualquier acumulación de objetos o artefactos que, agrupados en el curso de toda una vida, finalmente articulan un desfile de momentos de una existencia que va pasando. Cada elemento representa, para el sujeto, un cruce entre una fecha, un lugar y una circunstancia del pasado. Para quien los descubre son documentos a descifrar, un sismógrafo que ha registrado los movimientos de un lugar que desconocemos. Los primeros ejemplos que tenemos de colecciones corroboran, literalmente, esta condición funeraria. En el asentamiento de Çatal Höyük, en el periodo neolítico, en las tumbas se han hallado verdaderas colecciones de objetos y artefactos, muy diferenciadas dependiendo del estatus social y del género de la persona ahí enterrada. En el siglo XIX, “un tal M. Damaze de Raymond tenía en la repisa de la chimenea, junto a sus *bibelots*, una calavera”⁶², quizá para tener en cuenta que cualquier fuego individual que no logre compartirse está destinado a apagarse, y más antes que después. En otro lado, cerca de Milán, el conde Panza di Biumo parece haber emprendido su colección por preocupaciones similares, al afirmar que “el miedo a la muerte, aceptar la idea de que un día no existiremos, de que no veremos nunca más o definitivamente la luz del sol, era un motivo que me inducía a buscar otros artistas”⁶³; así primero fue a buscarlos, luego a conocerlos y finalmente a comprar sus obras para instalarlas en su casa. Y además de ser un gran coleccionista de arte, lo fue también de calaveras tanto occidentales como orientales. Las calaveras, las más exitosas representaciones del *memento mori* de la Historia de Arte, reinan también en la obra y en la extensa colección de Damien Hirst. Su colección, titulada significativamente *Murderme*, incluye sendas obras de arte contemporáneo, taxidermias, curiosidades de la Historia Natural, herramientas médicas y modelos anatómicos del siglo XIX. Las piezas de esta impresionante colección acaban a menudo en sus obras, y son una parte fundamental de su proceso de trabajo. En todos los artistas-coleccionistas el paso de la colección a la obra tiene su aspecto decisivo en el *display*. Por medio de una determinada manera de presentar los ele-

mentos se busca la complicidad del espectador. Hirst recurre abundantemente a los gabinetes o vitrinas. Realizados en materiales fríos como aluminio y espejos, su aspecto final es impoluto, esterilizado. En *Entomología* (2012-13) cientos de insectos y arañas están dispuestos en filas ordenadas. El impacto es parecido al de los laboratorios victorianos del siglo XIX, entre la sed de conocimiento y la ausencia de vida encontramos insectos dispuestos en hileras paralelas.

Al final del arco iris

La ausencia es un vacío cargado de tensiones y esperas, necesitamos un espacio en blanco para entender, distinguir, entrar. En una sala donde hay espacio, donde lo que vemos respira, existe una llamada intrínseca a participar, a formar parte del relato. Esta ‘casilla en blanco’ es la puerta de entrada, la invitación y el reto lanzado al espectador a recoger la herencia dejada por los artistas que presentan sus obsesiones. Y quiero concluir este texto retomando un pasaje de la novela de Doctorow que se permite la libertad poética de estirar la vida de Homer y Langley más allá de aquel 21 de marzo de 1947 en el que la policía revela al mundo su casa. El escritor imagina un encuentro con un grupo de *hippies*, unos jóvenes que parecen compartir el relato estafalario de los dos hermanos y parecen predispuestos a recoger el testigo. Doctorow pone en boca del narrador, Homer, el hermano ciego, una sugestiva descripción de esta epifanía, cargada de anhelos y esperanzas:

*O bien oía risas o parloteo en otra habitación y me sentía como un invitado en casa ajena. Langley me había sorprendido acogiendo a estas personas y mostrándoles una generosidad impropia de él. Y ellos respondieron adoptando su forma de vida cotidiana, acólitos de su Ministerio. Incluso al dibujante con gafas de culo de botella, Connor, le gustaba traer de la calle objetos que, según pensaba, gustarían a Langley. Todos parecían entender su afán adquisitivo como un sistema de valores. Yo tenía la relativa certeza de que no se había enredado con ninguna chica; dirigir a esos jóvenes parecía su manera de relacionarse con ellos; podrían haber sido niños carteristas en Londres, y él Fagin. Durante muchos años su único público había sido yo. Ahora era un gurú adoptivo. ¡Cómo lo jalearon cuando arrancó de una patada el contador del agua del sótano!*⁶⁴

NOTAS

¹ E. L. Doctorow, *Homer y Langley*, traducción de Isabel Ferrer y Carlos Milla, Miscelánea, Barcelona, 2010, p. 20

² Véase “¿De dónde proviene la conducta de acumulación de objetos?”, [Consulta 10/01/2016] en <http://mexico.cnn.com/salud/2014/04/08/de-donde-proviene-la-conducta-de-acumulacion-de-objetos>, y también “Trastorno Obsesivo-Compulsivo (TOC)”, [Consulta 11/01/2016] en <http://www.cop.es/colegiados/MU00024/TOC.htm>

³ Juan Medrano, “Reseña de ‘Homer y Langley’ de EDGAR LAWRENCE DOCTOROW”, en Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría, vol. 110, núm. 31, junio, 2011, p. 377

⁴ Juan Medrano, “Reseña de ‘Homer y Langley’ de EDGAR LAWRENCE DOCTOROW”, en Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría, vol. 110, núm. 31, junio, 2011, p. 378

⁵ Félix Fojo, “La torre de marfil: Obsesiones extremas: Los hermanos Collyer”, en GALENUS, Revista para los médicos de Puerto Rico, Volumen 20, Año 3, Número 6, Noviembre 2010, [Consulta 10/01/2016], en <http://www.galenusrevista.com/Obsesiones-extremas-Los-hermanos.html>

⁶ E. L. Doctorow, *Homer y Langley*, traducción de Isabel Ferrer y Carlos Milla, Miscelánea, Barcelona, 2010, p. 41

⁷ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Traducción de Francisco González Aramburu, Siglo XXI, México, 1969, p. 118

⁸ Benjamin, Walter, *El Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2004, [H 2 a, 2], p. 226

⁹ [Como la retención anal, la necesidad de acumular es una tentativa de eludir los límites del cuerpo, al mismo tiempo es una tentativa, marcada por la desesperación, de ‘mantener juntos cuerpo y alma’. Aunque es evidente que hay una cierta afinidad entre las producciones de arte y las producciones de la insensatez en estos casos, resulta igualmente evidente que mientras la colección del avaro rechaza diferenciar las cosas, la del aficionado hace del acto de diferenciar su razón de ser. Así la colección ‘correcta’ siempre participará en anticipar la redención.] Susan Stewart,

On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection, Duke University Press, Durham y Londres, 1993, p. 154

¹⁰ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Traducción de Francisco González Aramburu, Siglo XXI, México, 1969, pp. 120-121

¹¹ Maite Carpio, *Matrimonio a la italiana. Marco Ferreri & Rafael Azcona*, 53 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2008, p. 86

¹² Pier Paolo Pasolini, citado en Maite Carpio, *Matrimonio a la italiana. Marco Ferreri & Rafael Azcona*, 53 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2008, p. 88. En su ensayo Pasolini se centra en las formas de ritualidad narrativas y analiza la película de Ferreri junto a *La nuit américaine* de Truffaut. Esta última es una película organizada por montaje, mientras que la de Ferreri parece incapaz de proponer cualquier tipo de narrativa que no sea su iteración *ad infinitum*: “La simbología dell’assunto ‘suicidio comune per indigestione’ resta però come inerte, è incapace di sviluppi, cioè di proliferare metafore. Essa pare non avere altra possibilità che iterare l’affermazione di sé all’infinito”. [Lo simbólico del proyecto ‘suicidio colectivo por indigestión’ queda estancado, incapaz de desarrollarse, es decir, de proponer metáforas. Parece no tener otra posibilidad que la de iterar la afirmación de sí mismo continuamente]. en Pier Paolo Pasolini, “Le ambigue forme della ritualità narrativa”, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Vol. II, Mondadori, Milán, 2008, p. 2660

¹³ [Dijeron que, pese a estar muy al tanto de la obra de Martin Wong, no tenía el nombre correcto para que un museo se hiciera cargo de este tipo de cosas – por lo menos en aquel momento, ahora me parece que la situación ha cambiado un poco. En realidad tampoco fue idea mía, sino de Doryun Chong que por aquel entonces trabajaba en el MoMA. Él pensaba que la colección de Wong tenía más posibilidades de ser adquirida si se convertía en una obra]. Danh Vo citado en Lydia Yee “Interview with Danh Vo”, en VVAA, *Magnificent Obsession. The Artist as Collector*, [Cat. Expo.] Barbican Art Gallery, Prestel, Munich, Londres y Nueva York, 2015, p. 243

¹⁴ La fascinación que desemboca en el fetichismo de Danh Vo por las cajas de cartón de bebidas alcohólicas es anterior al hallazgo en casa de la madre de Wong de las cajas que Martin le enviaba, aunque, como se suele decir en estos casos, ‘todo suma’.

¹⁵ Walter Benjamin, *Desembalo mi biblioteca*, José J. de Olañeta editor, Barcelona, 2015, pp. 52-53

¹⁶ Walter Benjamin, *Desembalo mi biblioteca*, José J. de Olañeta editor, Barcelona, 2015, p. 35

¹⁷ Walter Benjamin, *Desembalo mi biblioteca*, José J. de Olañeta editor, Barcelona, 2015, p. 56

¹⁸ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Traducción de Francisco González Aramburu, Siglo XXI, México, 1969, p. 102

¹⁹ Hélena Tatay (editado por), *Hans-Peter Feldmann 272 pages*, [Cat.Expo.], Fundació Toni Tàpies, Barcelona, 2002, p. 309

²⁰ Ángel González García, *Roma en cuatro pasos seguido de Algunos Avisos Urgentes sobre decoración de interiores y coleccionismo*, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2011, p. 65

²¹ Tatay refiriéndose a la obra de Hans-Peter Feldmann escribe: “Coleccionamos lo que nos atrae, lo que nos repele, o quizás ambas cosas a la vez, para dar forma y encauzar las obsesiones. Juntamos objetos para conocer el mundo y también para construir mundos propios”. Helena Tatay en Hélena Tatay (editado por), *Hans-Peter Feldmann 272 pages*, [Cat.Expo.], Fundació Toni Tàpies, Barcelona, 2002, p. 307

²² Hans-Peter Feldmann, “Conversación entre Hans-Peter Feldmann y Kasper König” en Helena TATAY (a cura de), [Cat. Expo.] *Hans-Peter Feldmann. Another Book*, Koenig Books, Londres, 2010, s.n.

²³ [Jugar con series es jugar con el fuego de lo infinito. En una colección, el miedo a la infinitud va siempre a la par con la articulación de unos límites. Se organizan al mismo tiempo agrupaciones contrapuestas de la misma manera que la atención a la totalidad se contraponen a las agrupaciones individuales. De este modo la colección es una manera de mantener el control y la contención a la vez que es una manera de producir y

articular. [...] En otras circunstancias, la clasificación permite a la colección completarse – de echo acabarla se convierte entonces en la obsesión del coleccionista]. Susan Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Duke University Press, Durham y Londres, 1993, p. 159

²⁴ Ángel González García, *Roma en cuatro pasos seguido de Algunos Avisos Urgentes sobre decoración de interiores y coleccionismo*, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2011, p. 147

²⁵ Steven M. L. Aronson, "Possession Obsession", VVAA, *Magnificent Obsession. The Artist as Collector*, [Cat. Expo.] Barbican Art Gallery, Prestel, Munich, Londres y Nueva York, 2015, p. 211

²⁶ [A Warhol le excitaba mucho más el acto de comprar y poseer que la utilidad o enfoque del objeto]. Luke Naesens, VVAA, *Magnificent Obsession. The Artist as Collector*, [Cat. Expo.] Barbican Art Gallery, Prestel, Munich, Londres y Nueva York, 2015, p. 209

²⁷ [Creo que cuando alguien compra algo, está obligado a hacerse cargo de lo que compra. Sin embargo, cuando Andy compraba algo, ya estaba en lo siguiente – sus compras eran conquistas no adopciones]. Steven M. L. Aronson, "Possession Obsession", en VVAA, *Magnificent Obsession. The Artist as Collector*, [Cat. Expo.] Barbican Art Gallery, Prestel, Munich, Londres y Nueva York, 2015, p. 213

²⁸ "One way of describing the shift that occurred in the late 1950s is a shift from collage aesthetic to a serial one", [Una manera de describir el desplazamiento que se verificó a finales de los 50 es el paso de la estética del collage a la de la serie]. Briony Fer, *The infinite line*, Yale Press, New Haven y Londres, 2004, p. 2. Este desplazamiento encuentra en Andy Warhol, como es bien sabido, uno de sus más notables artifices.

²⁹ [Compro, luego existo].

³⁰ Walter Benjamin, *Desembalo mi biblioteca*, José J. de Olañeta editor, Barcelona, 2015, p. 34

³¹ [Por medio de su acumulación y disposición, los objetos pueden ofrecer un conjunto que ningún elemento suelto podrá sostener]. Susan Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature,*

the Gigantic, the Souvenir, the Collection, Duke University Press, Durham y Londres, 1993, p. 167

³² Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Traducción de Francisco González Aramburu, Siglo XXI, México, 1969, p. 119

³³ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Traducción de Francisco González Aramburu, Siglo XXI, México, 1969, p. 110

³⁴ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Traducción de Francisco González Aramburu, Siglo XXI, México, 1969, p. 109

³⁵ E. L. Doctorow, *Homer y Langley*, traducción de Isabel Ferrer y Carlos Milla, Miscelánea, Barcelona, 2010, p. 70

³⁶ Tratándose de ensamblajes, el artista procede por montajes sucesivos. Las propiedades fundamentales del montaje, según Giorgio Agamben, son la repetición y la detención. La repetición, en este caso, se estructura en el hábito (alcanzando un cierto grado de familiaridad con los objetos recolectados para desdibujar su funcionalidad primaria), mientras que la detención emplea el espacio en blanco de los dispositivos de presentación (para sugerir que la recolección está siempre a punto de continuar y enfatizar así la pausa, el vacío, lo que falta y todo aquel potencial que espera al espectador). Ver Giorgio Agamben, "Il cinema di Guy Debord", en Enrico Ghezzi y Roberto Tugliatto, *Guy Debord (contro) il cinema*, Il Castoro, Milán, 2001, pp. 103-107

³⁷ Baudrillard indica en su sombrío juicio sobre el coleccionista que "creyendo superar el discurso social incoherente por un discurso apropiado sobre los objetos, no ve que traspone pura y simplemente la discontinuidad objetiva abierta en una discontinuidad subjetiva cerrada, donde el lenguaje mismo que emplea pierde todo valor general". Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Traducción de Francisco González Aramburu, Siglo XXI, México, 1969, p. 121

³⁸ [El punto de una colección es olvidar – volver a empezar de tal forma que un número limitado de elementos articulen, gracias a su combinación, una ensoñación infinita]. Susan Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collec-*

tion, Duke University Press, Durham y Londres, 1993, p. 152

³⁹ Walter, Benjamin, *El Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2006, [H 2, 7; H 2 a, 1], p. 225

⁴⁰ Walter Benjamin, *Desembalo mi biblioteca*, José J. de Olañeta editor, Barcelona, 2015, p. 33

⁴¹ [El campo de la colección es una compleja mezcla de mostrar y ocultar, organización y caos infinito. Una colección se apoya en las cajas, los gabinetes, el armario, en la serialidad de los anaqueles. Se determina dentro de estos marcos]. Susan Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Duke University Press, Durham y Londres, 1993, p. 157

⁴² "La nutrida colección de materiales que poco a poco fue adueñándose de todos los edificios es, hasta cierto punto, relativamente reciente. No fue hasta 1999, tras la muerte de la madre, cuando la acumulación de objetos se extendió también a las antiguas dependencias familiares, y la artista llenó la casa de obras, objetos fabricados por ella, cosas que se encontraba y toda clase de trastos viejos que le regalaban o adquiría a amigos, en tiendas de antigüedades o en liquidaciones de viviendas", en Miriam Schoofs, "'Mi estudio de Am Burgber'. La casa-estudio de Hanne Darboven como núcleo de su obra y cosmos individual", en *El Tiempo y las cosas. La Casa-Estudio de Hanne Darboven*, [Cat. Expo.] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2014, p. 28

⁴³ Miriam Schoofs, "'Mi estudio de Am Burgber'. La casa-estudio de Hanne Darboven como núcleo de su obra y cosmos individual", en VVAA, *El tiempo y las cosas. La casa-estudio de Hanne Darboven*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2014, p. 32

⁴⁴ Miriam Schoofs, "'Mi estudio de Am Burgber'. La casa-estudio de Hanne Darboven como núcleo de su obra y cosmos individual", en *El Tiempo y las cosas. La Casa-Estudio de Hanne Darboven*, [Cat. Expo.] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2014, p. 20

⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, [Cat. Expo] MNCARS, Madrid, 2010 p. 40

⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, [Cat. Expo] MNCARS, Madrid, 2010 p. 36

⁴⁷ “Todos estos objetos -con independencia de su valor objetivo y de su contexto original- fueron añadiéndose a una enorme estructura global de significados sin distinciones jerárquicas, e integrándose, al tiempo, dentro del cosmos individual de la artista como fragmentos de la realidad y evidencia de una única y gran historia de la cultura”. Miriam Schoofs, “‘Mi estudio de Am Burgberg’”. La casa-estudio de Hanne Darboven como núcleo de su obra y cosmos individual”, en *El Tiempo y las cosas. La Casa-Estudio de Hanne Darboven*, [Cat. Expo.] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2014, p. 31

⁴⁸ Hanne Darboven citada en Miriam Schoofs, “‘Mi estudio de Am Burgberg’”. La casa-estudio de Hanne Darboven como núcleo de su obra y cosmos individual”, en *El Tiempo y las cosas. La Casa-Estudio de Hanne Darboven*, [Cat. Expo.] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2014, p.23

⁴⁹ Walter Benjamin, *Desembalo mi biblioteca*, José J. de Olañeta editor, Barcelona, 2015, p. 53

⁵⁰ Walter Benjamin, *Desembalo mi biblioteca*, José J. de Olañeta editor, Barcelona, 2015, p. 52

⁵¹ Walter Benjamin, *Desembalo mi biblioteca*, José J. de Olañeta editor, Barcelona, 2015, p. 53

⁵² Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, [Cat. Expo] MNCARS, Madrid, 2010 p. 16

⁵³ [La gran cantidad y la gran diversidad de los materiales e imágenes que despliega, contribuye a una sobrecogedora sensación de algo inagotable – a la que contribuye además la disposición y apariencia arbitraria con la que se instala]. Dan Adler, *Hanne Darboven Cultural History 1880-1983*, Afterall Books, Londres, 2009, p. 5

⁵⁴ “Con una disciplina y constancia monacales, y siguiendo un meticuloso método de trabajo, Darboven escribía página tras página. Al igual que en sus cálculos matemáticos, lo que buscaba era documentar el proceso basado en el tiempo, es decir, la duración y el acto mismo de la escritura”. Miriam Schoofs, “‘Mi estudio de Am Burgberg’”. La

casa-estudio de Hanne Darboven como núcleo de su obra y cosmos individual”, en *El Tiempo y las cosas. La Casa-Estudio de Hanne Darboven*, [Cat. Expo.] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2014, p. 23

⁵⁵ Briony Fer, *The infinite line*, Yale Press, New Haven y Londres, 2004, p. 62

⁵⁶ [Tiene la locuacidad del discurso de los niños y de los viejos, en su rechazo a la síntesis, al ejemplo suelto que implique el todo, es como una crónica apasionada de detalles casi idénticos, conectado por una “y”]. Rosalind E. Krauss, “LeWitt in Progress”, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge y Londres, MIT Press, 1985, p. 244. Esta cita forma parte de un asombroso y fecundo proyecto que se presenta en la página web del DIA Art Foundation y que desarrolló en ocasión de la exposición *Kulturgeschichte 1880-1983* de Hanne Darboven, [Consulta 20/12/2015], <http://www.diaart.org/exhibs/darboven/project/thirty.html>

⁵⁷ “Las integración de objetos cotidianos y artefactos culmina en la pieza *Kulturgeschichte 1880-1983* (1980-1983), en la que se introducen miles de postales, portadas de *Der Spiegel* y otro material gráfico, así como diecinueve objetos, entre los que figuran la escultura de un arquero, una estatua de Bismarck, un busto de Konrad Adenauer, un cisne, la figura de un robot, la Biblia, una cruz, una media luna, una columna publicitaria y una pareja de maniqués en chándal. Para la presentación de las obras en la exposición, los objetos se colocaron sobre un pedestal o directamente sobre el suelo”. Miriam Schoofs, “‘Mi estudio de Am Burgberg’”. La casa-estudio de Hanne Darboven como núcleo de su obra y cosmos individual”, en VVAA, *El Tiempo y las cosas. La Casa-Estudio de Hanne Darboven*, [Cat. Expo.] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2014, p. 24

⁵⁸ Los principios tan idiosincrásicos como vinculantes de organización y categorización son, como hemos visto, los que soportan una colección. *Cultural History* ha sido descrito como “a survey of the different means to convey ‘history’ in particular and ‘information’ more broadly; her project functions as

a collection of posting, affixing, displaying, exchanging or presenting information, with vary degrees of social efficacy, efficiency, fantasy, transparency, deception, worth, age, seduction and so on”. [Un estudio de las diferentes maneras de transmitir la “historia” en particular y la “información” en general; su proyecto funciona como una colección de información publicada, pegada, dispuesta, intercambiada o presentada, con diversos grados de eficacia social, eficiencia, fantasía, transparencia, engaño, pena, edad, seducción, etc.]. Dan Adler, *Hanne Darboven Cultural History 1880-1983*, Afterall Books, Londres, 2009, p. 84

⁵⁹ Alighiero Boetti citado en VVAA, *Alighiero Boetti. Mettere al mondo il mondo*, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, 1998, p. 311

⁶⁰ [La secuencias y las series de Darboven proceden ad infinitum [...] y si uno trata de entender su orden, el lector/espectador tiende a perderse en su laberinto. La tarea de mirar la obra de Darboven es un acto incompleto como su propio proyecto necesariamente es. El cautivador rumbo de la obra parece llevarnos a seguir. “Después de todo” dijo “ día sí y día no, nos enfrentamos al sentido y al sinsentido de las cosas”]. Briony Fer, *The infinite line*, Yale Press, New Haven y Londres, 2004, pp. 205-206

⁶¹ Matt Mullican en VVAA, *El tiempo y las cosas. La casa-estudio de Hanne Darboven*, [Cat. Expo] Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2014, p. 114

⁶² Lo recuerda Chateaubriand en sus memorias. Citado en Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, *Roma en cuatro pasos seguido de Algunos Avisos Urgentes sobre decoración de interiores y coleccionismo*, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2011, Nota 5 p. 165

⁶³ Giuseppe Panza di Biumo, “Las motivaciones del coleccionismo”, en Francisco Calvo Serraller (a cura de), *Los espectáculos del arte*, Tusquets, Barcelona, 1993, p.79

⁶⁴ E. L. Doctorow, *Homer y Langley*, traducción de Isabel Ferrer y Carlos Milla, Miscelánea, Barcelona, 2010, p. 151