

El coleccionismo considerado como una de las bellas artes

José María Parreño

Desde los mismos inicios del arte moderno, y como en el envés de su aspecto más visible de creador, en el artista no ha dejado de vislumbrarse la faz del coleccionista. Coleccionista de desechos y nimiedades: un trozo de cuerda, un billete de tranvía, una llave de guitarra. O de objetos íntegros y listos para su uso: un urinario, un botellero. O de absolutamente cualquier cosa en que su mirada descubriera ciertas propiedades: una lata, una tela, una vela. Todo autor de *collages*, *readymades* y *objetos encontrados* habrá desarrollado por fuerza el ojo cinegético del coleccionista. Y como éste, tendrá los bolsillos o un hangar repletos de tesoros que a la generalidad de los mortales le resultarían indiferentes. Sin embargo, este tic recolector que está en la misma base de la obra de arte moderna no justificaría el título de este artículo. En definitiva, no se trataba sino de incorporar o convertir elementos ajenos en una obra de arte que, como tal, era singular, era obra-resultado de la actividad, aunque ésta no fuera sino transportar y titular, y era arte el *readymade* —aunque fuera en broma, se propuso como tal—. En estos últimos años, sin embargo, han surgido propuestas artísticas que consisten ellas mismas en colecciones. No parece, en todo caso, una elección gratuita. Es más bien una metáfora adecuada para ordenar nuestra experiencia, que la reflexión contemporánea caracteriza como marcadamente fragmentaria. Y en sentido contrario, servirá asimismo para despiezar ciertas totalidades que hoy consideramos falaces o intolerables:

En enero de 1964, la escultora Eva Hesse (1938-1970) escribía en su diario: «No puedo ser tantas cosas. No puedo ser algo para cada uno... Mujer, artista, conquistadora, esposa, ama de casa, cocinera, vendedora y todo lo demás. Ni siquiera puedo ser yo misma o saber quién soy». A comienzos de la década siguiente, Anette Messager (Berk sur Mer, 1943) se enfrentaba a un problema similar: cómo salir adelante siendo «artista, mujer práctica, técnica de efectos especiales, coleccionista...». La multiplicidad se materializaba en la organización del espacio cotidiano, que había de ser al mismo tiempo vivienda y taller. A su vez, la fórmula que Messager halló para compaginar su vida privada con su vocación artística fue autotitularse «Coleccionista». Y así, como *Anette Messager: Collectionneuse*, aparecie-

ron firmadas sus primeras piezas. De coleccionar identidades, entre las que estaba la de coleccionista, pasó, como veremos, a coleccionar colecciones.

La propia Messenger ha hablado de sí misma como de alguien que encontró en el coleccionismo un medio para relacionarse con el mundo. Sus primeros contactos con el arte consistieron en hojear la colección de una revista titulada *L'occhio*, que guardaba su padre, pintor aficionado. En 1967 queda fascinada ante una exposición de Art Brut en el Museo de Artes Decorativas de París, hasta el punto de que joven y pobre, llega a robar una colección de fascículos sobre el tema. Incluso a la hora de hablar de sus influencias parece estar refiriéndose a una colección: «Tomé mucho prestado del arte religioso y del popular, del Art Brut y de las imágenes de la histeria, de la tradición árabe o india... Esas formas de expresión están en gran parte asociadas al sufrimiento, la pobreza y la tristeza de los hombres. Tengo un fuerte sentimiento de culpa respecto de esos individuos o esos creadores. Cogí sus formas hermosas para mí, transformé sus mundos en mi mundo».

Precisamente en una «exposición de colecciones raras» celebrada en París, la encontró Italo Calvino: «Pero donde la obsesión del coleccionista se repliega sobre sí misma, revelando el propio fondo de egotismo, es en un cajón con tapa de vidrio, lleno de simples carpetas de cartón atadas con cintas, en cada una de las cuales una mano femenina ha escrito títulos tales como: *Los hombres que me gustan, Los hombres que no me gustan, Las mujeres que admiro, Mis celos, Mis gustos diarios, Mi moda, Mis libros infantiles, Mis castillos*, e inclusive *Los papeles que envolvían las naranjas que comí*»¹. Se trata de la pieza *Journaux Intimes* (1972), y el comentario que años después realizó Messenger sobre ella da cuenta de algunas de las estrategias que guían su creación: «Trabajar en un diario íntimo me daba la posibilidad de enseñarlo sin tener la impresión de enseñarlo, de dejar que la gente lo entrevistara casi por casualidad... de esa manera obligas al espectador a convertirse en mirón, a mirar por el ojo de la cerradura»². Lo que en un primer momento fue el resultado del miedo a presentarse como artista o de la dificultad práctica de aislar el arte de la vida diaria, acabaría convirtiéndose en una estrategia típica de su obra: la ubicará en un terreno ambiguo entre lo privado y lo público. Como consecuencia, explotará la confianza del espectador en el carácter real de lo que ve. No hay que perder de vista este hilo, el autobiográfico, con el que se está tejiendo buena parte del arte contemporáneo. Lo utilizan On Kawara, Staneley

¹ Italo Calvino: Colección de Arena (Madrid, 1984), p. 14.

² Gianni Romano: «Anette Messenger. Petite Grande Histoire», *Lápiz*, n. 91 (Madrid, feb. 1993), pág. 22.

Brouwn, Hanna Darboven, Sophie Calle o James Lee Bryars, que integran su vida real en la obra, o construyen ésta sobre una ficción autobiográfica. Las piezas serializadas de On Kawara, por ejemplo *I read* (1967) y *I met* (1968), que dan cuenta respectivamente de libros leídos y encuentros, recuerdan el método clasificatorio de los diarios de Messenger. Otro tanto cabría decir de la obra de Sophie Calle *Aniversarios* (1996), que reúne en diferentes vitrinas los regalos recibidos en cada cumpleaños.

A partir de *Journaux Intimes*, Messenger inicia una labor de plástica autobiográfica que parece impulsada por una especie de delirio taxonómico, en muchos puntos similar a la emprendida en el terreno literario por su compatriota, el patafísico Georges Pérec (1928-1983)³. Convertida en una especie de Linneo de su propia naturaleza emocional, selecciona, ordena, nombra, expone. Utiliza para ello fichas, cuadernos, álbumes, listas manuscritas o bordadas, vitrinas, fotografías, etc. Lo primero que ha de hacerse ante una colección es elegir un método organizativo, una nomenclatura y un sistema de referencia. Messenger clasifica, pero de forma totalmente arbitraria, desjerarquizada, imprevisible. Sin criterio científico y guiada por una absoluta subjetividad. Desafiando los métodos convencionales y estandarizados, como si sólo estuviese dispuesta a confiar en reglas propias para organizar sus vivencias. Surgen así *Mes Chimères* (1982-83), *Mes Trophées* (1986-88), *Les Lignes de la Main* (1988), *Mes Voeux* (1989) o *Maman* (1989-90), entre otras series. Son todas ellas pequeñas colecciones: de trajes de la madre, de imágenes de su cuerpo, de seres híbridos compuestos de rasgos humanos y objetos domésticos.

En el coleccionismo de Messenger conviven, a mi juicio, dos polaridades: una tiende al orden y la unificación, mientras que otra lo hace al desorden y la fragmentariedad. Porque si bien coleccionar la realidad externa es un proceso metabólico cuyo fin último es su asimilación en una estructura coherente, coleccionar la propia vida como ella lo hace es, antes que nada, segmentarla, someterla a un proceso de desintegración. Pero sea cual fuere la materia prima de sus trabajos, el resultado visible es siempre parecido: obras de medianas o grandes dimensiones compuestas de fragmentos. Envergadura conseguida por acumulación de piezas, imagen total como resultado de un mosaico. A mi entender, el coleccionismo como método de aprehender la realidad lleva en sí mismo la conciencia de su fracaso. Porque toda colección es susceptible de aceptar un elemento más, y por tanto nunca llega a estar completa. Messenger es consciente de esa limitación, y la aprovecha a su favor. Llega a decir: «No me gusta esa visuali-

³ La vida, instrucciones de uso, W o el recuerdo de la infancia, El hombre que duerme o Pensar/Clasificar —todos ellos traducidos al castellano— son buena prueba de ello.

dad global típica de la pintura, yo trabajo en contra de la totalidad, querría que las cosas fueran descubiertas poco a poco, me gusta ocultar enseñando, y luego trabajar en una actividad artística no lineal o progresiva. Siempre me ha parecido muy femenino»⁴. Estas últimas palabras llaman la atención sobre otro aspecto de su obra, creo que fundamental a la hora de comprender la elección de su lenguaje artístico. Como ya vimos, la artista se enfrentaba a una multiplicidad de roles sociales que ha sido frecuentemente señalada por el pensamiento feminista. En este sentido, la actitud que toma nuestra artista es oponer al trabajo artístico entendido como algo distinto y separado de la vida diaria una actividad –escribir diarios, confeccionar álbumes, bordar– común y cotidiana, perteneciente además a ese ámbito tan inespecífico como poco valorado, que se ha venido llamando «Sus Labores». Opone así al modelo convencional del artista como un ser heroico, genial y singular, una versión actualizada del mismo, en muchos aspectos diferente y cuya elaboración ya no es exclusivamente masculina.

Sería más discutible analizar otros rasgos de su obra bajo una óptica de género. Y sin embargo es cierto también que la obsesiva atención a su vida íntima, o la teatralización de los espacios cotidianos, son rasgos que encajan bien en un modelo de arte «hecho por mujeres». Existen otras filiaciones reconocibles, como por ejemplo la ya mencionada del Art Brut. El *horror vacui* que se percibe en muchas obras de Messenger evoca las composiciones abigarradas de Adolf Wölfli o la opulencia compulsiva de los bordados de Jeanne Tripiier y Juliette E. Bataille, nombres todos ellos sobre los que llamó la atención Dubuffet. El último rasgo que me interesa destacar es el precoz empeño de la artista por borrar las fronteras entre el arte y la fotografía, una actitud atrevida a mediados de los setenta y que ahora ya se ha generalizado.

Al utilizar elementos preexistentes con un tratamiento propio del museógrafo o el documentalista, Anette Messenger problematiza en varios frentes los conceptos artísticos establecidos. Al proponer materiales insólitos para crear obras de arte, ensancha sus límites. Pone asimismo en cuestión la categoría de lo artístico como algo separado de otras actividades, y otro tanto cabe decir del artista profesional: en su caso no es diferente de un peculiar coleccionista. Podríamos pensar que Messenger defiende así un concepto premoderno de lo artístico, esa antigua idea de que el arte no es creativo. Como ya escribiera Platón y luego el Pseudo Dionisio, para pintar un cuadro el pintor tiene necesariamente que contemplar un arquetipo de la belleza, no inventarlo. Análogamente, y esto nos resultará más signi-

⁴ Romano: Op. cit., pág. 26.

ficativo, San Agustín declara que el objeto del artista es «ir coleccionando los rastros de la belleza» (*De Vera Religio* XXXII, 60)⁵.

La posibilidad de un «coleccionismo como arte», fundamentado sobre la noción del *objeto encontrado*, se ha materializado bajo formas diversas en estos últimos años. En España, la colección de Antonio Pérez es un ejemplo espectacular, tanto por su número de piezas como por la felicidad de los hallazgos⁶. Es el resultado de una mirada fuertemente contaminada por la contemplación del arte moderno, y tan aguda como para «reconocer» en multitud de objetos desechados obras «al modo de». La condición es pues su proximidad visual a determinadas obras de arte de este siglo, no un valor estético independiente (este es el rasgo que los diferencia definitivamente de genuinos *objetos encontrados* surrealistas). En la misma línea podríamos colocar la serie fotográfica de Mireia Sentís titulada *Haití*, o algunas fotografías del mexicano Gabriel Orozco. El objetivo de la cámara es utilizado para presentar fragmentos de la realidad como *objetos encontrados*, y así ejecutar dos estrategias que son fundamentales en este tipo de arte: el aislamiento del objeto y su descontextualización. La fotografía, con su capacidad de fijar el tiempo y el espacio, realiza de forma instantánea el necesario desplazamiento del objeto de su función en la realidad a su función artística. Las fotografías de Sentís funcionan como auténticas «trampas de sentido». Mientras que un haitiano reconocerá las herramientas y los parajes, atribuyéndoles su verdadera función, el resto de los espectadores los entenderá desde un punto de vista estético o documental. Pero sin duda, al público de una galería de arte le evocarán de inmediato obras de *Arte Povera*, *Land* o *Junk Art*. Es decir, cada ojo sólo reconocerá lo que conozca. El concepto de «poema robado», con el que el escritor argentino Esteban Peicovich ha elaborado varias docenas de regocijantes composiciones», se basa en idénticos mecanismos de desplazamiento y descontextualización⁷.

Acaso se trate de una idea peregrina, pero cuánto me recuerda este tipo de propuestas a la situación que se produjo hace años en el mundo de la caza. El problema ecológico que se intentaba paliar con aquellas campañas para promocionar safaris fotográficos, a favor del disparo de la cámara en lugar del rifle, tiene un parangón en el mundo del arte. Pero mientras en la naturaleza nos enfrentábamos a una crisis de escasez, la del arte es de satu-

⁵ W. Tatarkiewickz: *Historia de seis ideas* (Madrid, 1987), pág. 282.

⁶ Con el título de «El Objeto Encontrado», tuvo lugar una muestra de la mayor parte de sus fondos en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (noviembre-diciembre, 1994).

⁷ El poemario de Peicovich que recogía estos hallazgos es, hoy por hoy, inencontrable. A pesar de que en varias ocasiones se ha anunciado una recopilación global titulada *Poemas Robados*, sigue sin producirse.

ración. Saturación no sólo de objetos artísticos, sino también de propuestas y de artistas. Frente a la posibilidad de seguir produciendo surge esta otra de reciclar la realidad en arte. No crear, sino encontrar, y materializar así esa certeza de que para disfrutar del arte para reconocerlo hace falta casi tanto talento como para producirlo. Acaso en los ojos del artista la mirada del coleccionista recobre esa transparencia perdida, ese fulgor que Benjamin retrata en «Niño desordenado»: «Cada piedra que encuentra, cada flor arrancada y cada mariposa capturada son ya, para él, el inicio de 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, sólo que con un brillo turbio y maniático»⁸.

⁸ Walter Benjamin: *Dirección Única* (Madrid, 1987), pág. 55.