

El món col·leccionable

14.03.2017 Eloy Fernández Porta. Barcelona.
socials-share

Un matí, ara fa quinze anys, Oriol Vilanova (Manresa, 1980) va comprar al Mercat de Sant Antoni la seva primera postal. Ara presenta a la Fundació Tàpies una part de l'arxiu que ha anat reunint al llarg d'aquest temps: 27.000 imatges que converteixen les dues plantes de l'edifici en una gegantina paradeta dominical minuciosament classificada, i inspirada per criteris dramàtics: «**si no m'agrada com el venedor teatralitza la negociació, no compro**»[1]. La pulsio col·leccionista, el gabinet de curiositats i les escenografies de l'arxiu són també els temes de la segona exposició que presenta aquesta primavera, al Centro de Arte 2 de Mayo (Móstoles). Allà hi ha fet originals operacions curatorials amb els fons procedents de la secció d'obra gràfica de la Colección de Arte de la Comunidad de Madrid i de la Colección ARCO. *Diumenge i Colección XV* es podran veure, juntament amb les [activitats relacionades](#), fins al 28 de maig.



Era aquí

Aquesta vitrina buida del Museo del Ejército de Toledo contenia l'espasa de Boabdil. En aquesta altra tampoc no hi podem veure els caps de pirates dissecats que formen part dels fons del Museo Nacional de Antropología. I aquí, per manca d'objecte, una sòbria cartela desgastada, en un racó del blanc embrutit, declara: “La llegada del Diplodocus al Museo”. I en aquella, si fos plena, hi veuríem, com les han vist els visitants del Museo Arqueológico Nacional, les monedes corcades d'or trencat del tresor que els submarinistes van trobar, el 18 de maig de 2007, al derelict del vaixell La Mercedes, que va ser enfonsat a canonades, ara fa dos-cents anys, a la Batalla del Cabo de Santa María [2].

L'objecte absent. Vet aquí el protagonista de la primera secció de la intervenció de Vilanova al CA2M, anomenada *Sin distinción*. Vint-i-nou vitrines desocupades, procedents de centres expositius madrilenys i castellans, conformen un corredor de tres línies, dramàticament sobreil·luminat. El visitant que s'hi endinsa es va trobant immers en una perspectiva de vidres successius, una profusió de marcs de visió definida per fusta i virtalls, que conforma una alambinada absència transitable. En lloc dels documents històrics, una tipologia dels seus expositors. La severitat didàctica de

l'aparador del Prado, traslladada a la sala del CA2M, ens fa pensar en un acadèmic de la llengua intervenint en un *pecha kucha* sobre noves tendències digitals. I mireu l'aparador del Reina, blanc i allargassat, desposseït—ni revistes modernes, ni poesia visual, ni historiades invitacions a vernissatges—, com sembla ben bé un taüt per a un gegant elegant i esprimatxat, talment com aquell que un col·lectiu d'artistes eslovens va dissenyar per encabir-hi, amb pompa i circumstància, el cadàver de l'Art [3].

La desaparició radiant. El projecte té el seu antecedent més immediat en una mostra presentada l'any passat a l' M-Museum de Lovaina, on les vitrines procedien de diversos espais museístics belgues, principalment de Brusel·les, on l'artista resideix des de fa anys. Sobre aquella exposició Oriol Fontdevila va constatar que “amb Vilanova no hi ha res a fer amb la teoria del simulacre: aquí cap còpia no és desacreditada, ans al contrari: totes juguen un rol específic en la conformació de la realitat”[4]. Aquesta dinàmica entre el mobiliari i el buit invoca diversos discursos. En primer lloc, pel que fa a la història de les institucions museístiques, podem parlar d'una *política del buidatge* que es manifesta en els processos d'apropiació dels béns materials i en la seva transformació en documents de cultura. Aquesta política té la seva vessant més problemàtica en aquells casos, habituals en els museus antropològics, i tot sovint també en els arqueològics, en què l'apropiació és el resultat d'una lògica de dominació colonial.

En el seu estudi sobre la retòrica colonialista David Spurr analitza les cròniques descriptives dels territoris ocupats realitzades pel sector il·lustrat dels invasors — científics, geògrafs, escriptors de ficció— i hi constata la presència reiterada d'una figura d'expressió: la composició de lloc realitzada per *via negativa*, és a dir, com una enumeració dels atributs topogràfics i elements vitals que la mirada eurocèntrica troba a faltar. L'exemple clàssic és el retrat darwinian de la Patagònia com una inacabable extensió de no-res, on els espais “es caracteritzen només per possessions negatives; no tenen habitants, ni aigua, ni arbres, ni muntanyes”[5]. L'observador, doncs, descriu la manca del seu propi urbanisme i de l'agricultura que coneix, i la mancança es converteix en la forma efectiva de la seva ansietat cultural. *On sóc? Què és aquest lloc on no hi ha cap rastre de mi?* A la codificació de la terra exòtica com a paisatge despoblat hi segueix, en un *non sequitur* molt propi de la racionalitat colonial, l'expoli dels seus béns, que, considerats, en el seu lloc d'origen, com a orfes de significat — carcasses buides d'una civilització *manqué*— es traslladaran al dispositiu museu, que s'anirà omplint, al llarg dels anys, amb els bibelots de l'altre món i, sobretot, amb les carteles, textos de sala i catàlegs que els omplen de significat.



'Sin distinción'. Oriol Vilanova, 2017. Fotografia de Roberto Ruiz. Cortesia de l'artista i CASM.]

El museu, doncs, performa el moviment financer i empíric de la colonització tot presentant-se com el lloc on el Buit que caracteritza l'Altre pot ser emmarcat, ofert a la consideració del visitant i omplert de coneixement. Com més plena la pinacoteca –com més peces s'hi acumulen, enfilades a les parets o endormiscades als magatzems-, més buits els territoris on hi ha trobat les seves pedreres, jaciments i filons. Com comentava Martí Peran en relació amb un projecte anterior de l'autor, en aquesta performativitat expositiva “la repetició és escènica”[6]; la presentació de variants de l'aparador configura un dispositiu de visió que, anterior a la mostració o posterior, és la condició de possibilitat de la pinacoteca com a teatre de tots els temps passats.

Quinze passes

Vitrines imaginàries. Una vegada un crític juganer en va inventar una, i va situar-la a l'Ägyptisches Museum de Berlín. L'urna impossible contindria una imatge gravada en pedra calcària amb la inscripció “Carlos Pazos Fans Club. Made in Collioure”[7] No és casual que a la segona secció de la mostra, *A medida*, hi vegem, de bon principi, cinc litografies de Pazos, un autor que constitueix un dels antecedents del treball de Vilanova. Com ell, un col·leccionista, especialitzat en memoràbil·lia popular i infantil –joguines, anuncis remots-, s'apropia de formats que, com el llibre d'exercicis estivals per a escolars, són alhora modestos i omnicomprendius, mínims i *tuttòlegs*: descriuen –només per passar l'estona, per fer tarda d'agost- el món sencer. Taxidermista del pop –entremaliat forense dels productes de temporada- Pazos col·locava un ninotet de

Batman en una vitrina de papallones dissecades, tot mostrant com les produccions efímeres, i els moments sentimentals que inspiren, són classificades i sotmeses a la lògica implacable de la Història Cultural[8]. Com la de Vilanova, la seva producció té un humor delicat que qüestiona les formes de presentació pública del Gran Artista Modern i els seus deliris hagiogràfics de personalitat i protagonisme.

Sis-cents peces distribuïdes en cinquanta-quatre parets formen un passadís virolat que es pot recórrer en quinze gambades. Un passeig pletòric. Si la intervenció annexa es basa en la remor d'angoixa perceptiva suscitada per la buidor, ara ens enfrontem amb el codi emocional complementari: l'*horror vacui*. Quin és l'espai més reduït on es pot encabir una col·lecció? Com canvien les seves peces quan, enlloc desplegar-les, les acumulem? Si a les obres, atapeïdes, els manca l'espai per *respirar*, seguiran sent obres? Aquestes preguntes han orientat des de fa anys el treball de Vilanova. N'havia donat una resposta a la seva intervenció a la galeria barcelonina The Green Parrot, *Per ser precís* (2015), on va col·locar les seves postals en un armari, de manera que se'n podia veure el volum i el gruix, però no el contingut.

Una estètica del contenidor, que connecta amb les formes actuals en què un subjecte es retrata a través de les seves possessions. Wolfgang Ullrich ha observat que darrerament s'ha produït un canvi en la iconografia del col·leccionista. Tradicionalment la pulsio completista es representava amb un retrat de cos sencer del protagonista davant de la seva possessió més preuada –l'escultura, l'edició de bibliòfil, l'ullal de l'elefant. En canvi, als retrats que apareixen a les revistes especialitzades i a la premsa generalista, ara el veiem envoltat de caixes de fusta que, enlloc de mostrar el seu patrimoni, n'indiquen la quantitat, presentant el seu propietari com un model de consumista refinat que, a diferència del comprador compulsiu, medita les seves adquisicions i controla el seu cos.[9]

Així és com una munió d'obres que demanaria ben bé quatre plantes més per ser presentada *com cal* és re-presentada amb procediments que en canvien l'ordre de contemplació. Petits i obsessius gargots abstractes, biomorfs, pura bilis concentrada en punta seca, en repartir-se en sèries per tota la sala adquireixen un caràcter decoratiu. Una pintura psicodèlica migpartida entre dos nínxols és mig somni. El projecte incorpora també obres de creadors que treballen en una línia semblant a la de Vilanova, com ara el duo Elmgreen & Dragset, autor de diversos retrats satírics de l'*art collector*. Les seves fotografies de museus buidats fan de connexió entre les dues mostres. A més d'aquest eco visual hi ha també un fil conductor que va tramant la munió pictòrica. Es tracta d'un seguit de banderes horitzontals de regions i comunitats autònomes que, alterades, ofereixen una imatge ambivalent entre la iconicitat i el regionalisme. És la sèrie litogràfica de l'artista canari Juan Hidalgo *Etcéteres Abanderados* (1991), que, disposada al llarg de la instal·lació, va tramant la lògica atzarosa amb que es construeixen el sentits de les localitats i la *summa* nacional.

El projecte subratlla en el caràcter dramàtic del format exposició, que en aquest cas es manifesta en una *gestualitat curatorial* exagerada amb ironia. D'entre totes les peces incloses les que més "pateixen" aquesta operació sobre el *display* són les que tracten assumptes més manifestament polítics, com les del grup Equipo Crónica. En els seus formats d'exhibició habitual els seus collages de denúncia sempre apareixen molt destacats, i la historiografia els ha assignat el rol de Pintura d'Història antifranquista. El muntatge, que les desplaça a racons perduts i les envolta d'una plèthora gràfica, reproduïx i denuncia el destí dels discursos antifranquistes en la iconosfera actual: tot sovint bandejats, i reduïts a un murmurí entretallat. La reflexió sobre el lloc adequat per les obres que al·legoritzen un document de barbàrie perllonga d'aquesta manera la que els propis artistes havien realitzat en diversos moments de la seva carrera, i en particular a *El embalaje* (1969): un embalum encordillat que deixava veure, en un fragment esquinçat, un marge invertit del *Guernica*. El quadre –meta-quadre, doncs feia referència a la història de trasllats de l'obra, i la inversió de la imatge performa la distorsió del sentit que es produeix en aquests moviments i transports.[10]



Diumenge, d'Oriol Vilanova. Fotografia de Roberto Ruiz. Cortesia de l'artista i la Fundació Antoni Tàpies.

La sensibilitat indexal

El món –no en vull malparlar, però les coses són com són- no sembla gaire ordenat, aquest matí. Hi ha un calaix dels mals endreços on de fa temps que s'hi acumulen encenedors destremrats, claus orfes i cartes que no lliguen, i en un garatge fosc dorm una caixa de sabates on les polaroids familiars conviuen, vés a saber amb quin criteri, amb instantànies realitzades en viatges de feina, que ofereixen una topografia dels paisatges urbans de la vora de l'hotel.

Un desori.

Però si hi ha algú –un senyor barbat, posem per cas- que cada diumenge al matí, des de fa quinze anys, compareix al mercat local – el de Sant Antoni, o el Rastro, o el Jeu de Balle de Brussel·les- i allà hi sap trobar –recaptar: tornar a captar, comprar de nou- la peça que falta, llavors potser hi ha esperança.

I Déu va beneir el Setè Dia, i el va santificar, perquè en ell va inaugurar tota l'Obra que havia fet en la Creació, i tots els Periodistes Justos van tenir el seu Dossier de Premsa en format paper i/o en pedefea.

Gènesi (de la deslocalització cronològica del treball en el capitalisme financer), 2.3.

N'hi ha, de diumenges? Qui els va robar? Per quins set sous ens els vam vendre? Quan va ser el primer diumenge en què l'Home, havent esmorzat, es digué:

– No faré pas feina, només retocaré una mica això mentre escolto musiqueta... i mentrestant vaig refent això... i això no es rè, mitja horeta i llestos...”

... i a quarts de nou encara hi era? L'expressió “temps de lleure”, ¿fa sentit, en un article redactat al llarg de diversos dies, entre ells tres diumenges, que fa referència a una mostra inaugurada en diumenge al matí, on la feina realitzada per un artista al llarg de centenars de matins dominicals va convocar els treballadors del sector, que, fidels a les seves responsabilitats, van realitzar, des de segona hora, amablement i dinàmica, les entrevistes, cròniques, trobades de bísnes, *networkings* i tuits que defineixen, diguem-ho en ponentí, *la fenyà* en la indústria cultural? Els cadàvers dels sindicalistes que, al principi de l'era industrial, s'hi van deixar la pell per aconseguir un dia de festa a la setmana, ¿s'aixecaran de les seves tombes per venir a donar-nos el clatellot que ens hem guanyat? Quan això passi, ¿algú s'ho prendrà seriosament, o se'n faran cròniques que ho descriuran com un episodi mal guionitzat de *The Walking Dead*?

Cartesianisme endiumenjat, taxonomia dominical: sis dies de renou, i un tot matí per fer una bona endreça.

El noranta-tres és una xifra tan bona com qualsevol altra, i millor que el cent: no té la

supèrbia dels números rodons, tan tocats i posats, i qui ordena l'existència en norantatres categories n'afirma el desori, *és lo que n'hi ha* i, ahora, el nega, tot combinant criteris classificadors que procedeixen d'àmbits diferents, com el pantone (*verd daurat*), l'arquitectura monumental (*arc de triomf*) o la qui-sap-lo (*inclassificable*), i establint clares diferències entre categories que farien de mal barrejar, com ara *fauna* i *cigne*, i combinant temes de tradició romàntica (*ruïnes*) amb la pulsio taxonòmica que, traslladada al ciberespai, ens ofereix, tot sovint, la trivialitat perfecta (tothom estima els gatets), però també popularitza i difon els procediments més sofisticats. I així ens trobem que la curadora de col·leccions del Peabody Museum de Harvard, Diana Zlatanovski, abandona l'humil anonim que sembla connatural a la seva professió i es converteix, amb els seus perfils a Twitter i a Tumblr, en una estrella de l'àmbit digital quan la seva xarxa de metamedis *The Typologist* cartesianament ho peta i arxivísticament supermola, i les seves acurades fotografies de tipus d'objectes generen milers de LOLs i de *m'agrades*.



Fotografia de Roberto Ruiz. Cortesia de l'artista i la Fundació Antoni Tàpies.

No és tan sorprenent si considerem que el trasllat de l'experiència quotidiana a la xarxa ha estat orientat, des de bon principi, per una dèria taxonòmica de la que tots els internautes participen. Com la majoria de les dèries va començar amb el sexe o té alguna cosa libidinal: la desmaterialització de la imatge pornogràfica i la seva desmonetarització, que sempre ha estat el carburant d'internet, es desplega en una nomenclatura de gustos, subgèneres, i subcategories, organitzada en megacercadors com Nudevista, que, tot actualitzant les classificacions de filies que va elaborar la clínica del segle XIX, replantegen la representació del sexe com un índex de les seves figuracions, i l'escopofília com una sensibilitat indexal. Els formats d'organització es traslladen d'una generació a la següent, i les protocols

utilitzats durant el segle XX se solapen i combinen amb els que fan servir els nadius digitals. Emilio Àlvarez, col·leccionista, galerista i director de la fira Loop, explicava una vegada com la seva filla youtuber i els seus amics practiquen la tipologia juvenil, i es referia al perfil d'Instagram *panda_vibes*, que ha aconseguit gairebé setanta-cinc mil seguidors basat en únic tipus d'imatge: fotos d'ossos panda –l'alternativa als gats, massa *mainstream*.

Com succeeix en altres projectes del seu autor, *Diumenge* proposa també una inflexió sobre l'arquitectura de l'espai on s'exposa, i sobre el seu recorregut. En aquest sentit, enllaça amb la línia de recerca que, al llarg de la història de la Tàpies, ha proposat lectures crítiques de la institució museística. I, en particular, amb la ja clàssica mostra *Els límits del museu* (1995), on també hi eren presents, entre altres recursos de *mise en abyme de l'espai*, el tema de les possessions privades com a col·lecció (en una instal·lació de Christian Boltanski, que traslladava a la Tàpies l'habitació d'un *Home de Barcelona*) i la paradeta de mercat, en l'obra de Jamelie Hassan[11]. Si en aquest projecte l'artista canadenca presentava la fotografia d'una venedora xinesa de clips del cabell, a *Diumenge* els venedors han estat presents a la sala, no en efígie sinó en persona, en una de les activitats programades.

Un altre aspecte que diferencia aquesta mostra de les inflexions dels anys noranta sobre *les runes del museu* és el tractament de la fotografia vernacular. En aquest sentit, la proposta s'integra en la fructífera línia de projectes conceptuals que proposen una arqueologia dels dispositius de visió del segle XX i, sobretot, de la foto analògica, vernacular i utilitària. La foto-objecte potser ja no tingui futur, però el seu passat es va tornant més ric i intricat a mida que diversos creadors, anarxistes, assumeixen el rol d'Historiadors de la Fotografia i en descobreixen subgèneres insòlits, usos afectius i poètiques del registre. Ara que hem entrat a l'època del col·leccionisme desmaterialitzat –ara que les macro compilacions d'imatges, de música i de dades són núvols que no pertanyen del tot al seu propietari: Spotify, per exemple, no es pot heretar- els procediments informals i domèstics per catalogar es converteixen en la base per una arqueologia del passat recent del gènere. L'àlbum familiar, la caixa de sabates i la carpeta gastada són el futur del museu; l'amo de la paradeta, el seu curador *in pectore*.

NOTES

[1] Natàlia Farré, “Val més acumular postals que bidets” a *El Periódico de Catalunya*, 14 de febrer de 2017, <http://www.elperiodico.cat/ca/noticias/barcelona/oriol-vilanova-exposicio-fundacio-tapies-barcelonejant-5837504>

[2] Dec a Víctor de las Heras, comissari de la mostra i responsable de les exposicions temporals i publicacions del CA2M, les dades sobre el contingut original de les vitrines, de les quals n'he fet una versió i selecció pròpies.

[3] IRWIN, *Corpse of Art* (instal·lació amb quadre negre, gerro de flors, ninot i taüt, 2003-2004).

[4] Oriol Fontdevila, “Medio y materia: *At First Sight* de Oriol Vilanova en M van Museum Leuven” a *Concreta*, <http://www.editorialconcreta.org/Medio-y-materia-Oriol-Vilanova-At>.

[5] David Spurr, *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration*, Durham: Duke University Press, 1993, pp. 92-108.

[6] Martí Peran, “Oriol Vilanova: *No Middleman*” a *After Landscape: Ciutats copiades*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, pp. 52-53.

[7] Morquillas, “C.P.:C.C.,A.c.L.,N.yF.” a Carlos Pazos, *Sintidekon*, Diputació Foral de Àlava / Diputació Provincial de Teruel / Museu Universitat d'Alacant, 2000, pp. 185-187. La inscripció “Club de Fans de Carlos Pazos” és real. Es trobava en una placa penjada a la porta del reservat del Jerryx, un dels locals que van sorgir durant l'emergència de la cultura de club a la Ciutat Comtal, a mitjan anys noranta. El bar era al barri de Gràcia i l'habitació, que era pública, ocupava, juntament amb els lavabos –ben duchampianament, doncs- el pis de dalt, i els clients la feien servir com a *chill-out*. La seva discreció i el seu caràcter decorat i acollidor, amb coixins confortables, era molt

apreciada per les parelles que freqüentaven el Jerryx –o que es formaven allà mateix.

[8] Eloy Fernández Porta, “La Bienal de Gotham” a *Batman desde la periferia*, Barcelona: Alpha Decay, 2013, pp. 78-79.

[9] Wolfgang Ullrich, “Consumo en lugar de recepción” a *Lápiz n°220: Arte y mercado*, I, pg. 52.

[10] Carlos Martín, *Gestos Iconoclastes, imatges heterodoxes*, Barcelona: Obra Social “la Caixa”, pp. 38-41.

[11] Podem afegir-hi també, com a antecedents indirectes de la intervenció de Vilanova al CA2M, el projecte de Lewis Lawler *Gàbia de vidre*, sobre la vitrina on es va exposar una de les ballerines de Degas, i el molt influent treball de Sophie Calle *Absència*. Vd. John H. Harnhardt i Thomas Keenan, *Els límits del museu*, Barcelona: Fundació Tàpies, 1995, pp. 146- 147.