
El teatro de su destino (o Ella coleccionaba enciclopedias)

Ricardo Forriols

Comisario
Universitat Politècnica de València

1

Escribe Jules Renard en una de las piezas de sus *Historias naturales* cómo el cazador de imágenes se levanta por la mañana y sale al encuentro del paisaje, contemplándolo ante sí mientras pasea y atrapando de aquí y de allá la imagen de todo lo que se le pone por delante, incluidos los huesos del camino que son los guijarros pulidos y, sus venas hendidas, las rodadas de los carros. Verá los animales del corral, luego sale al campo, como cada día, a la caza de toda la belleza del mundo sensible. Cuando Renard observa un lagarto verde, anota: “¡Cuidado con la pintura!» Adelantando las greguerías de Gómez de la Serna, el lagarto es el estremecimiento que recorre la espalda del muro. Esas imágenes, todas, regresan a su mente de noche, al acostarse, en un repaso que permitirá su catalogación y acomodo¹.

2

Pocos días antes de fallecer, Georges Perec dio por concluido y envió a publicar un texto que acabaría dando título a un volumen mítico, *Pensar/Clasificar*. Se trata de un artículo en el que de forma fragmentaria, a veces automática, casi sin revisión, más bien a modo de borrador cruzado de un discurso imposible de organizar —dice—, Perec anota un buen número de reflexiones, citas e interrogantes al respecto: “¿Cómo clasificar los siguientes verbos: acomodar, agrupar, catalogar, clasificar, disponer, dividir, distribuir, enumerar, etiquetar, jerarquizar, numerar, ordenar, reagrupar, repartir? “[...] Todos estos verbos no pueden ser sinónimos. ¿Por qué necesitaríamos catorce palabras para describir la misma acción? Por ende, son diferentes. ¿Pero cómo diferenciarlos a todos? Algunos se oponen entre sí aunque aludan a una preocupación idéntica; por ejemplo, dividir, que evoca la idea de un conjunto que se debe repartir en elementos distintos, y agrupar, que evoca la idea de elementos distintos que deben reunirse en un conjunto.”² Para Perec, la imagen del mundo como un rompecabezas no está lejos de ese intento humano por ordenarlo todo distribuyéndolo en categorías y subespecies según un código único que, por otra parte, “Lamentablemente no funciona, nunca funcionó, nunca funcionará.” Y no lo hará porque el carácter utópico del hecho, señala Perec, no permite ni entiende jugar con el azar ni con la diversidad y genera disfunciones en el supuesto *orden lógico* cuando se aplica para sistematizar las cosas —como observa al analizar el programa enciclopédico de Monsieur Picard para la Exposición Universal de París de 1900: estrecho, frívolo, sin rumbo, sorprendente... en su manera de aprehender el mundo y nombrar lo legible.

1 Jules Renard, *Historias naturales*. Madrid: Debolsillo, 2008, pág. 21-23. De Renard apunta Ignacio Vidal-Folch en el Prólogo (“El bestiario de Renard”): “se ha dicho abusivamente que no escribía libros, sino páginas; y en realidad más que páginas, líneas; y que cuando había escrito las suficientes líneas para llenar un volumen, las llevaba a encuadernar.”

2 Georges Perec, “Pensar/Clasificar”, en *Pensar/Clasificar*. Barcelona: Gedisa, 2001, pág. 108-126.

3

Desde las matemáticas, Frank P. Ramsey intentó establecer las condiciones para que aparezca el orden. La teoría de Ramsey enuncia algo así como que *el desorden completo es imposible*. Se trata de la manifestación de un problema que afecta directamente a la forma, sus conjuntos posibles. Por eso el límite al que se enfrentaba Ramsey en relación al caos es la huida hacia el infinito ya que, como apunta el teorema, si planteáramos una serie infinita de elementos ordenados en un grupo de cajas, una de ellas *necesariamente* debería guardar un número infinito de esos elementos...

Aquí nos importa esa sucesión de cajas, de conjuntos que se suceden; nos interesan las páginas, los lienzos, las cajas y vitrinas en las que Nuria Rodríguez juega a reordenar la memoria de los objetos, la imagen de las cosas, salvándolas del caos de recuerdos mientras reparte lo igual y reúne lo distinto *et sic in infinitum*.

4

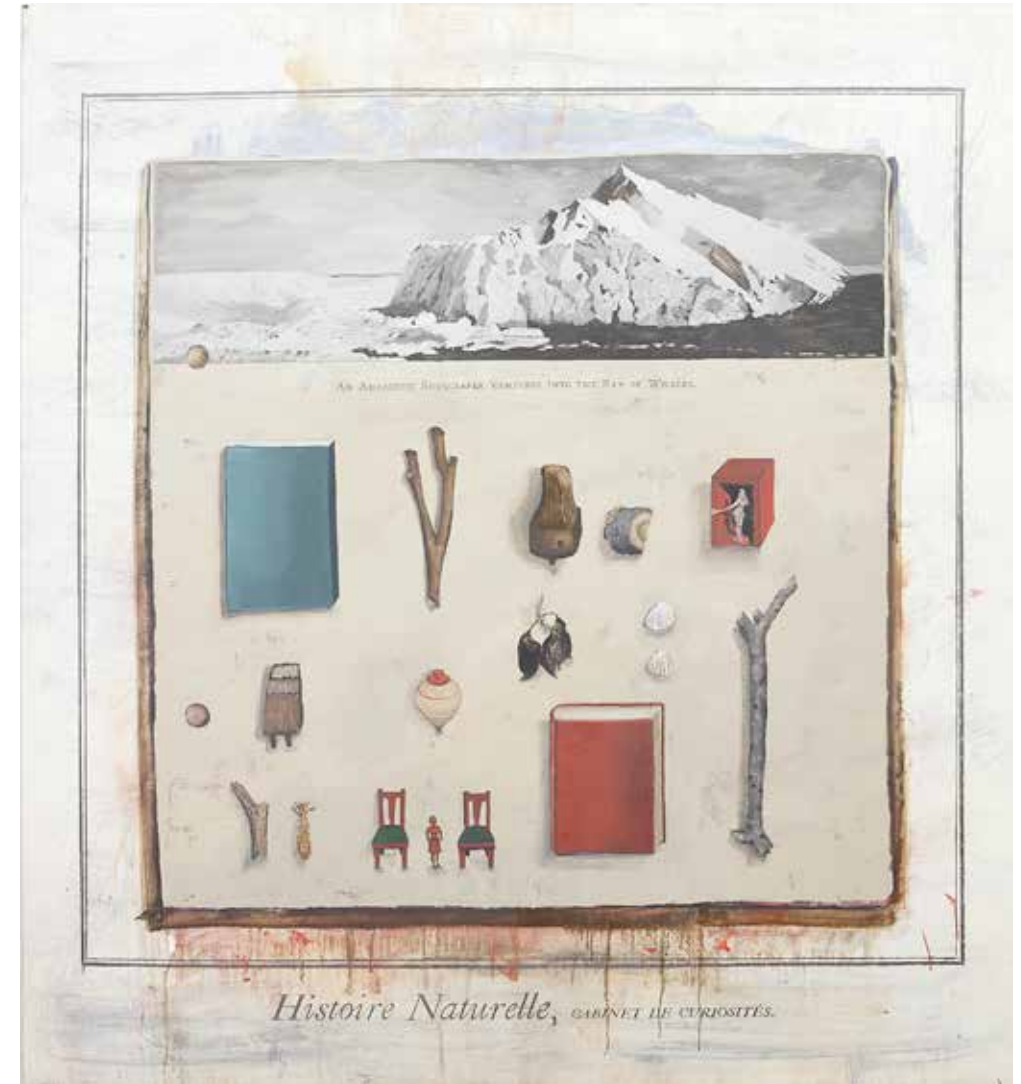
Años antes, mientras Perec revisaba el manuscrito de *Las Cosas*, su primera novela, Witold Gombrowicz, que acababa de regresar a Europa tras 23 años y 226 días de exilio en Argentina, anotaría en su *Diario* a finales de 1963, ya instalado en Francia, lo siguiente: "Las artes plásticas están más cerca de las cosas que del hombre: un pintor, un escultor, fabrican objetos, y a la obra literaria se le ha acabado abordando también como objeto. El catálogo es lo que obsesiona cada vez más a esos críticos; se trata de catalogar, de clasificar al artista dentro de un grupo o una corriente; la crítica se vuelve cada vez más objetiva, cada vez hay en ella más teoría, y el crítico es cada vez menos artista y cada vez más investigador, experto, erudito e informador."³

Resulta sugerente la manera de subrayar el asunto señalando la diferencia que observa entre la pintura y la literatura de entonces, insistiendo en esa *cosificación* (más cerca de las cosas) y en la obstinación crítica por catalogar las obras y clasificar al artista de un modo que se quiere objetual y se supone objetivo. Es interesante porque Gombrowicz llama la atención sobre la labor del crítico literario que escribe sobre palabras, literatura sobre literatura, mientras que el crítico de arte escribe sobre algo esencialmente exterior a la escritura, los valores pictóricos, y ese su describir los cuadros —dice— *es una crítica desde el exterior*, una *crítica de las cosas*.

Lo que a Gombrowicz no le encajaba —y contra lo que se manifestaba— era la transformación que operaba en los jóvenes escritores franceses del *Nouveau Roman* que, a su parecer, estaban renunciando tristemente a lo humano para abrazar el mundo de las cosas, "cada vez más exterior. Es decir, objetivo."

¿Como Perec al publicar *Las cosas* en 1965?

3 Witold Gombrowicz, *Diario (1953-1969)*. Barcelona: Seix Barral, 2005, pág. 714.



Gabinete de curiosidades, 2015
Óleo sobre lino, 150 x 137 cm

Gabinet de curiositats / Curio Cabinet, 2015
Oli sobre lli / Oil on linen, 150 x 137 cm

Nuria Rodríguez no renuncia a la humanidad, más bien lo contrario, y abraza así los objetos —como Jérôme y Sylvie, los protagonistas de *Las Cosas*⁴— para fijar su atención en lo relativo a ellos mismos desinteresada, desapasionadamente y todo lo contrario: estableciendo pequeñas historias *de todos* en un relato de magnitudes infinitas, sin principio ni fin, en el que cualquier mínima enumeración dispara irresistibles tentaciones. Pero vayamos de cabeza desde el exterior de *lo amueblado* al interior de la poesía —vamos del objeto de la crítica a “todo aquello que no distingue ni define, sino que une y borra” según Gombrowicz.

5

Guy Davenport escribió: “Entre la recolección y el consumo de los alimentos hay un momento en que éstos se exhiben.” Su estudio de la naturaleza muerta⁵ revela el carácter ancestral de un género pictórico al que los holandeses pusieron su nombre moderno en el siglo XVII: de la *stilleven*, con su modelo vivo inmóvil, hasta la *pronkstilleven*, esas rebosantes y suntuosas mesas barrocas. La pintura de comida sirve para comprobar a lo largo de 4000 años de historia la importancia de la acción de *exhibir* cosas, tanto si se trata de una ofrenda como si es un símbolo del paso del tiempo. Desde el principio, la comida como los tesoros se han exhibido, siendo las *wunderkammer* centroeuropeas el modelo más sofisticado al que asomarnos —la de Rodolfo II en el palacio Hradschin de Praga— para comprobar la locura del coleccionismo, los males de archivo y el carácter filosófico que confiere la contemplación de *las cosas* en ese espacio milagroso donde el estilo nace de los límites: el objeto disparatado, por particular, y la forma de exhibirlo.

6

Manipular los objetos, *las cosas*, y disponerlas de un modo concreto mientras se piensa en ellas es sólo una de las posibilidades. Otro pensamiento establecerá otro orden y, así, *ejercer su exposición* funciona como aquel acto sobre el que indagaba Walter Benjamin una noche a principios de los años 1930: la alegría de poder desempolvar y recomponer los estantes de una biblioteca personal que, tras un tiempo guardada en cajas, hacía posible “una mirada sobre la relación del coleccionista con sus riquezas” al tiempo que ofrecía “un panorama sobre el hecho de coleccionar, más que sobre una colección en concreto.”⁶

4 Georges Perec, *Las cosas. Una historia de los años sesenta*. Barcelona: Anagrama, 2001.

5 Guy Davenport, “Una canasta de fruta madura”, en *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*. Madrid-México: Turner/Fondo de Cultura Económica, 1998, pág. 15-51.

6 Walter Benjamin, *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2012, pág. 31-56. Ver también Álvaro Armero, *Por eso coleccionamos. Sensaciones de una pasión fría*. Sevilla: Renacimiento, 2009.

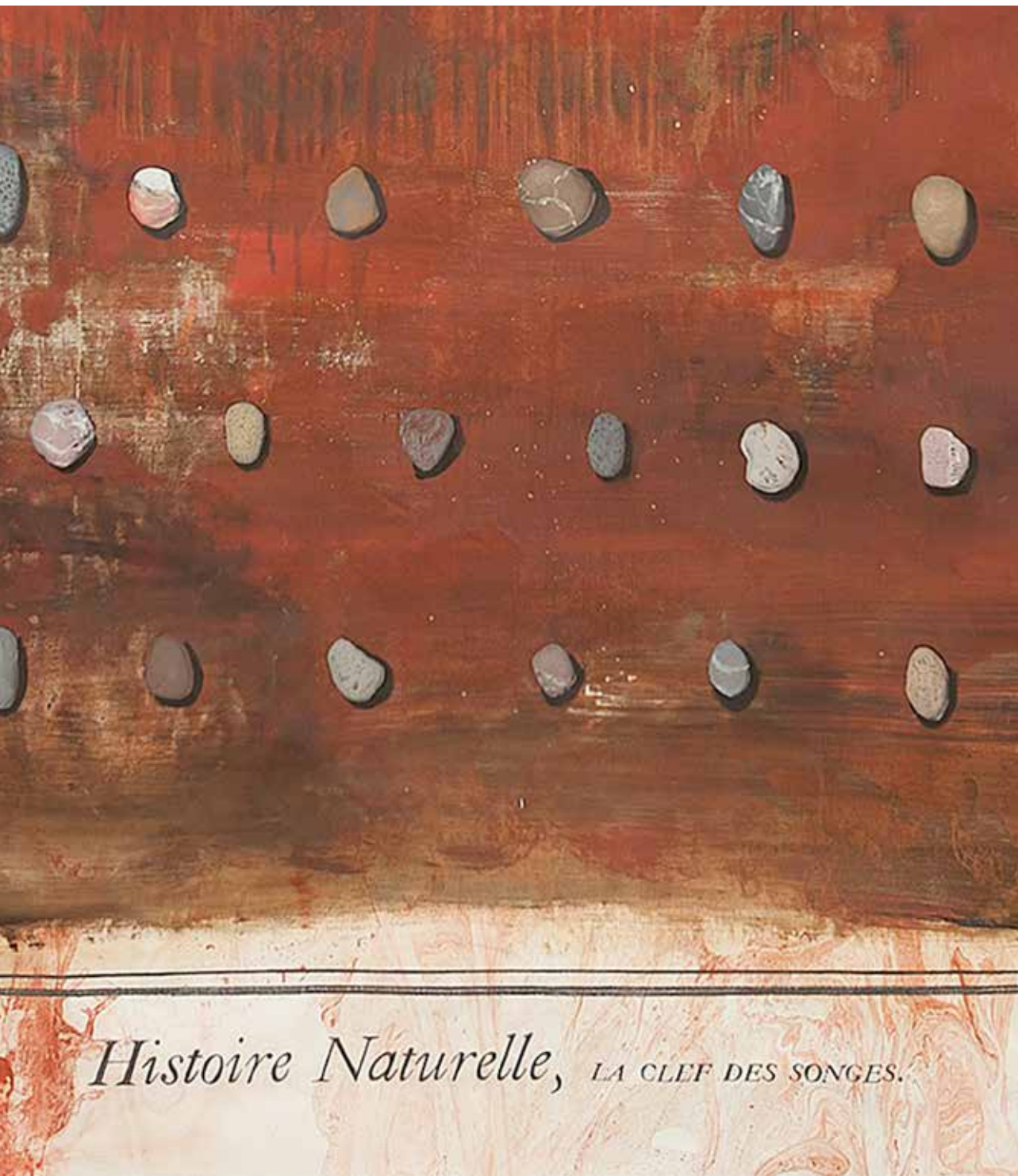


La colección infinita, 2015
Audiovisual Perec, 1'59"

La col·lecció infinita / The Infinite Collection, 2015
Audiovisual Perec / Audiovisual piece Perec, 1'59"

La clave de los sueños (detalle), 2015
Óleo sobre papel, 198 x 149 cm

La clau dels somnis (detall) / The Key to Dreams (detail), 2015
Oli sobre paper / Oil on paper, 198 x 149 cm



Esa parte es la que más nos interesa, descubrir a la artista como coleccionista *ocupándose de su tesoro* y desnudando un *puzzle* siempre incompleto: su viaje al interior a través de las cosas, volviendo a los objetos, a los libros, sus páginas pintadas, una y otra vez. El uso reiterado de las mismas cosas como tales o su representación repetida, quizás, subraye su relevancia en el conjunto al menos durante un momento.

La pasión por tantos objetos, libros e imágenes linda *con el caos de los recuerdos* devolviéndonos al azar, al destino de la forma por la que fueron adquiridos: “un desorden en el que la costumbre se ha hecho tan familiar que puede llegar a adquirir la apariencia de orden.” O al menos, escribiría también Benjamin, un orden que es *un estado de inestabilidad sobre el abismo* —más o menos como aprendimos de Ramsey.

Nos hallamos ante una colección abierta, sin catálogo, sólo un inventario imaginario, por mental, propio; ante una colección continuamente *reescrita* en los cuadros, viva en sus presentaciones y en los dispositivos y vitrinas. Es éste un ejercicio de exposición en el que “Todo lo que atañe a la memoria, al pensamiento, a la conciencia, se convierte en zócalo, marco, pedestal, sello de posesión. La época, el paisaje, la artesanía, el propietario del que procede el susodicho ejemplar, todo esto se reúne a los ojos del coleccionista en cada una de sus posesiones, para componer una enciclopedia mágica, cuya quintaesencia no es otra que el destino de su objeto.” Y así llegamos al *quid* de la cuestión. Cualquier colección, ésta, es una enciclopedia mágica, *maravillosa*, que es un fin en sí misma: la escena, el *teatro de su destino* —como acertaba en señalar Benjamin.

...agrupar, catalogar, clasificar, disponer, dividir, distribuir, enumerar, etiquetar, jerarquizar, numerar, ordenar, reagrupar, repartir... todas las cosas.

7

Igual que la representación de la comida, el afán de coleccionar y el mal de archivo son tan antiguos como la humanidad en su empeño por acomodar, agrupar, catalogar, clasificar, disponer, dividir, distribuir, enumerar, etiquetar, jerarquizar, numerar, ordenar, reagrupar, repartir... todas las cosas. Así, las tablillas mesopotámicas que conservan listados de palabras cuneiformes clasificadas por familias y temas resultan un inventario de aquel mundo de entonces que, de otro modo, dramatizará después Plinio el Viejo en su *Historia Natural*.

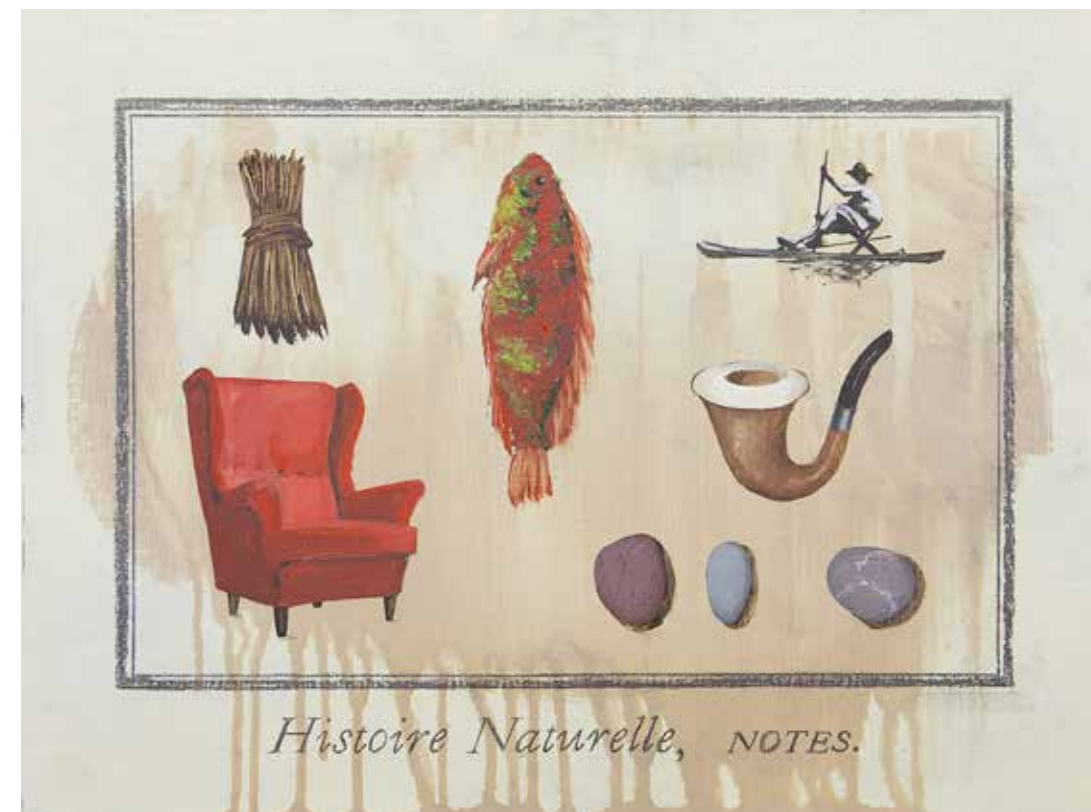
Su compendio establecido en el siglo I fundó el modelo enciclopédico al ensayar una descripción del mundo en 37 libros que, sin ahorrar espacio en digresiones, esgrime el catálogo de lo conocido y sus maravillas. Luego vendrán todos los diccionarios y enciclopedias, antes y después de la *Encyclopédie*. De hecho, el fracaso editorial de una enciclopedia ilustrada particular se convierte aquí en el argumento del título de esta exposición. En palabras de Nuria Rodríguez: “hace un guiño al proyecto enciclopédico de la editorial Seguí que lanzó a principios de siglo XX (1907) una ambiciosa edición de una enciclopedia ilustrada con muchas imágenes y que pretendía ser la enciclopedia emblemática de la sociedad española, pero solo publicaron hasta el tomo XII, hasta LB-LL, dejando incompleta la edición y lógicamente fallaron a los miles de suscriptores que se comprometieron con el proyecto. Es un proyecto inacabado muy interesante. La encontré en el rastro y tengo los volúmenes que se llegaron a publicar.”

Pintar sobre las páginas de la enciclopedia Seguí, jugar con sus ilustraciones hasta hacerlas cuadros, convertir piedras, palos y conchas en un tesoro digno de ser retratado, transformar la imagen de un objeto familiar en la clave de otra Historia Natural... se trata de una sistematización que da forma (apariencia) a una propuesta (la tentativa) que se arriesga a lo largo: esta colección abierta *ad infinitum* en la que el objeto se hace imagen y, su manipulación, imagen en movimiento; la imagen se hace pintura y el cuadro página —y todo a la inversa— en lo posible de un archivo que sólo pretende *presentar los términos de un discurso*⁷.

Al final —ejerciendo la crítica desde el exterior— la sensación dominante es que en el trabajo de Nuria Rodríguez ha crecido subrayando el *valor de exposición* de los objetos (las cosas) y su representación como ideas, desplegando una particular *mise-en-scène* de medios en su inventario y esgrimiendo sólo eso: su incierta posibilidad a modo de ensayos parciales, si acaso las indicaciones para un volumen más, algunas páginas de otro tomo en el centro mismo del *teatro del destino* (subespecie tentativa para agotar el mundo) de tantas cosas por coleccionar.

Y las que faltan.

⁷ Ver Hal Foster, “Archivos de arte moderno”, en *Diseño y delito y otras diatribas*. Madrid: Akal, 2004, pág. 65-82 y “An Archival Impulse”, *October*, no. 110. Cambridge: The MIT Press, 2004, pág. 3-22.



Notas, 2015

Óleo sobre lino, 39,5 x 50 cm

Notes / Notes, 2015

Oli sobre lli / Oil on linen, 39,5 x 50 cm