

OBJETOS, LUGARES, MEMORIAS

Por María Griselda Gómez Fríes

Profesora Asociada
Escuela de Comunicación Social
Facultad de Artes Integradas
Universidad del Valle
Cali, Colombia
magrisgomez@yahoo.com.ar

In Memoriam

de J. A. G. (+1995) y R. F. de G. (+2006)

Amaban los libros y me hicieron amarlos

RESUMEN: El coleccionismo actual (de arte, antigüedades o chucherías), en combinación con la sensibilidad y gusto por lo biográfico constituyen formas simbólicas de encuentro con el pasado propio y con el pasado del otro. Por eso pueden considerarse como referentes claves de ese fenómeno cultural que algunos han llamado *fetichismo*, *culto* o *moda de la memoria*. Los objetos de colección son modos de recordar y, por lo tanto, *lugares de la memoria* individual, colectiva, histórica y mítica. Existen *formulaciones estéticas* y *tradiciones coleccionistas* como las constituidas por instituciones de tiempos premodernos -las cámaras de maravillas, los gabinetes de curiosidades o rarezas de la naturaleza, las colecciones de antigüedades y objetos artísticos- cuyo conocimiento permite comprender lo que de historia y novedad hay en el coleccionismo contemporáneo de *chucherías industriales* y en general de cosas que, no obstante su escaso o nulo valor comercial, son transfigurados por un proceso de apropiación singularizadora que los valoriza social y culturalmente como *objetos de colección*.

PALABRAS CLAVE: Cámara de maravillas, Gabinete de curiosidades, Coleccionismo, Singularización, Objeto de colección, Objeto de pasión, Objeto de serie, Objeto único

DE TODOS LOS OBJETOS

De todos los objetos, los que más amo
son los usados.

Las vasijas de cobre con abolladuras y bordes aplastados,
los cuchillos y tenedores cuyos mangos de madera
han sido cogidos por muchas manos. Estas son las formas
que me parecen más nobles. Esas losas en torno a viejas casas,
desgastadas de haber sido pisadas tantas veces,
esas losas entre las que crece la hierba, me parecen
objetos felices

Impregnados por el uso de muchos,
a menudo transformados, han ido perfeccionando
sus formas y se han hecho preciosos
porque han sido apreciados muchas veces.
Me gustan incluso los fragmentos de esculturas
con los brazos cortados. Vivieron
también para mí. Cayeron porque fueron trasladadas;
si las derribaron fue porque no estaban muy altas.
Las construcciones casi en ruinas
parecen todavía proyectos sin acabar,
grandiosos; sus bellas medidas
pueden ya imaginarse, pero aún necesitan
de nuestra comprensión. Y, además,
ya sirvieron, ya fueron superadas incluso: Todas estas cosas
me hacen feliz.

Bertolt Brecht

COLECCIONISMOS MEDIEVALES

En 1660, cuenta Giorgio Agamben¹, David Teniers publicó en la ciudad de Amberes, con el título de *Theatrum pictoricum*, el primer catálogo ilustrado de un museo de arte. En él, mediante una serie de grabados, hechos a escala, se reproducían los cuadros que el archiduque Leopoldo Guillermo guardaba en su *cabinet* de la corte de Bruselas. Dice Agamben que la descripción hecha del mencionado *cabinet* "podría ser un prototipo de las guías que se encuentran en la entrada de cualquier museo moderno, si no fuese por la escasa atención que Teniers reserva a cada uno de los cuadros con respecto al *cabinet* en su conjunto". Así, podría concluirse que a mediados del siglo XVII la práctica de coleccionar obras de arte, por parte de figuras de la nobleza, ya exhibía algunas de las características que hoy nos son tan familiares. Pero no siempre fue así.

DE LAS CAMARAS DE MARAVILLAS, LOS GABINETES DE CURIOSIDADES Y RAREZAS DE LA NATURALEZA A LAS COLECCIONES DE ARTE Y DE RECUERDOS DE EXPERIENCIAS PERSONALES

Hacia finales del medioevo, en los países de la Europa continental, príncipes y eruditos recogían los objetos más extraños en un aposento especial de sus lugares de habitación llamado la *Wunderkammer* o *cámara de maravillas*; posteriormente a ámbitos formalmente semejantes se les conocería como *gabinetes de curiosidades*. Allí convivían, en insólita y aparentemente caótica proximidad, piedras de forma extraña, monedas, animales embalsamados, libros manuscritos, huevos de avestruz y hasta *cuernos de unicornio*. Cuando empezó el interés por coleccionar objetos de arte, las pinturas y las esculturas fueron colocadas en estas cámaras de maravillas, como una curiosidad más, al lado de las otras rarezas de la historia natural. Las colecciones de arte de los príncipes, al menos en los países germánicos, conservarán hasta mucho tiempo después las huellas de su descendencia de la medieval *Wunderkammer*. Así, cuenta Agamben que Augusto I, príncipe electo de Sajonia, que solía presumir de su colección de retratos de emperadores romanos, de César a Domiciano, pintados por Ticiano, "rechazó una oferta de cien mil florines de oro del Consejo Veneciano de los Diez por un unicornio de su propiedad"; y conservaba, como objeto precioso, un fénix embalsamado que le donó el obispo de Bamberg. También, en 1567, el *cabinet* de Alberto V de Baviera contenía, además de setecientos ochenta cuadros, dos mil objetos de distintas especies; entre ellos destacaban *un huevo que un abad había encontrado dentro de otro huevo, maná caído del cielo durante una carestía, una hidra y un basilisco*.

¿Cómo era el aspecto de una cámara de maravillas? ¿Habría algún sentido -trascendente o intrascendente- en esta aparentemente caótica aglomeración de objetos, cuya *utilidad* hoy podría parecer enigmática o cuando menos incierta? Y, ¿qué podría decirse de la relación entre este espacio y su propietario? ¿Qué sentido tendría para él su posesión y disfrute? Agamben, poseedor de un grabado que reproduce la *Wunderkammer* del médico y coleccionista alemán Hans Worms, piensa que mediante su puntual descripción los lectores de su escrito podrán hacerse una idea bastante precisa de cual era el aspecto de una cámara de las maravillas:

"Del techo, a notable altura, cuelgan caimanes, osos grises disecados, peces de extraña forma, pájaros embalsamados y canoas de poblaciones primitivas: la parte superior del fondo está ocupada por lanzas, flechas y otras armas de distinta forma y procedencia. Entre las ventanas de una de las paredes laterales se hallan cuernos de ciervo y de alce, pezuñas y calaveras de animales. De la pared que está enfrente, a poquísima distancia uno de otro, cuelgan caparzones de tortugas, pieles de serpiente,

colmillos de pez sierra y pieles de leopardo. A partir de cierta altura hasta el suelo, las paredes están cubiertas por una serie de estantes repletos de conchas, huesos de pulpo, sales minerales, metales, raíces y estatuillas mitológicas".²

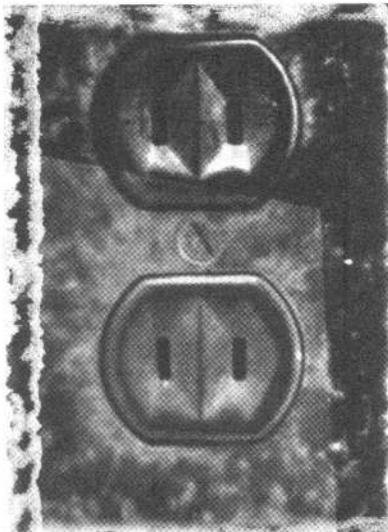
Según Agamben, "el caos que parece reinar en la *Wunderkammer* es sólo aparente". Para la mentalidad del sabio medieval, esta especie de microcosmos reproducía el macrocosmos animal, vegetal y mineral, viva imagen de la maravillas de la creación divina. "Por eso todos los objetos parecen encontrar su sentido solamente los unos junto a los otros, entre las paredes de una habitación". Y precisamente porque tal espacio encontraba su sentido en una lógica de tipo trascendente, en lo divino, es histórica y culturalmente impensable la idea, propia de una sensibilidad moderna, de que la habitación y lo allí consignado *expresara* la individualidad o singularidad de su propietario; fuera, por decirlo de alguna manera, objetivación de su personalidad, de sus pasiones o locuras; en suma, de su memoria biográfica.

Por otra parte, cuando Agamben examina una tela que reproduce una galería del siglo XVII, "por ejemplo, la del cuadro de Willem van Haecht que muestra al archiduque Alberto visitando la colección de Cornelius van der Geist en Amberes en compañía de Rubens, Gerard Seghers y Jordaens", no deja de notar ciertas similitudes formales con la medieval *Wunderkammer*:

"Las paredes están literalmente revestidas, desde el techo hasta el suelo, de cuadros con las dimensiones y los motivos más diversos, casi pegados los unos a los otros para formar un magma pictórico que recuerda la *muraille de peinture de Frenhofer*, del que difícilmente puede emerger la obra individual. Al lado de una puerta, en igual confusión, se alza un grupo de estatuas, entre las que a duras penas distinguimos a un Apolo, una Venus, un Baco y una Diana. En el suelo hay otros cuadros amontonados y, entre ellos, sobresale el denso plantel de artistas y gentilhombres recogidos alrededor de una mesa baja recubierta de pequeñas esculturas. Sobre el dintel de una puerta, bajo un emblema dominado por una calavera, es bien legible la frase: 'Vive l'Ésprit'".³

Más que frente a cuadros individualizados, la impresión que suele quedar en observadores actuales, como al mismo Agamben, es la de estar "ante un único e inmenso tapiz en el que fluctúan colores y formas imprecisas", como si cada una de las telas no tuviese realidad fuera del inmóvil *Theatrum pittoricum* al que ha sido confiada. Y, en el contexto de lo que interesa a Agamben, la pregunta obvia es si con estos cuadros ¿acaso no sucede lo que ocurría con las conchas y los dientes de ballena del sabio medieval, los cuales encontraban su verdad y auténtico sentido únicamente al ser incluidos en el armónico microcosmos de la *Wunderkammer*? No obstante las evidentes semejanzas formales, hay una diferencia de fondo:

"...mientras el microcosmos de la *Wunderkammer* encontraba su razón profunda en la viva e inmediata unidad con el gran mundo de la creación divina, la búsqueda de un fundamento análogo para la galería sería en vano: encerrada entre los resplandecientes colores de sus paredes, reposa en sí misma como un mundo perfectamente autosuficiente..."⁴



COMENTARIO AL MARGEN

No deja de ser interesante observar que en una pintura mucho más tardía, una acuarela de 1856, en la que un aristócrata alemán, científico naturalista y viajero, el barón A. von Humboldt, (1769-1859), aparece representado en su biblioteca, vemos una estancia cuya configuración y contenido aún parece guardar una cierta similitud formal con la *Wunderkammer* del médico Worms. Pero Humboldt es un hombre de la modernidad... Y en su *biblioteca personal*, que tanto tiene de gabinete de curiosidades, probablemente se expresa no sólo su condición de viajero erudito, su relación con la cultura y el mundo de las ciencias naturales, como también dimensiones profundas de su propia individualidad. Y algo parecido se podría decir de la biblioteca, y casi de la casa entera, que el escritor Ernest Hemingway (1899-1961) habitó mientras vivió en Cuba. Hoy, convertida en *atracción turística* y museo dedicado a la conservación de la memoria del escritor y de sus especiales vínculos con este país, también guarda notables similitudes formales con las antiguas cámaras de maravillas o gabinete de curiosidades: en pacífica convivencia, la mirada del visitante se topa con cabezas de animales salvajes disecados, según parece producto de las habilidades cinegéticas del escritor; armas de distintas épocas y tecnologías, incluidas flechas con puntas de sílex, posiblemente de antiquísimo origen, libros, pinturas, esculturas, recuerdos de viajes y amores, fotografías personales, así como de familiares, amigos y conocidos; una variopinta colección de objetos de uso personal que incluye botas, gafas, plumas estilográficas, máquinas de escribir, uniformes militares, chaquetas y otras prendas de vestir. Lo exquisito, lo extravagante, lo artesanal, lo primitivo, lo industrial, lo más íntimo y personal, yuxtapuesto con los recuerdos de participación en eventos históricos tales como la primera guerra mundial, la guerra civil española; un microcosmo que, al mismo tiempo que expresa el mundo de sus intereses, gustos, pasiones y memorias más personales, también da cuenta de sus relaciones con la historia, con hechos considerados como significativos constituyentes de la memoria colectiva del siglo XX.

COLECCIONISMOS MODERNOS

A la figura del coleccionista, que con el tiempo aparece cada vez más atractiva, no se le ha dado todavía lo suyo. Nada nos impide creer que ninguna otra hubiese podido deparar ante los narradores románticos un aspecto más seductor. Pero en vano buscaremos entre los grandes figurines de Hoffmann, de Quincey o de Nerval a este tipo al que mueven pasiones peligrosas, si bien domesticadas. Son románticas la figura del viajante, del "flaneur", del jugador, del virtuoso: pero falta la del coleccionista. Y es inútil buscarla en las "Fisiologías" que, desde el buhonero hasta el lobo de salón, no han dejado escapar una sola figura del panóptico parisino bajo Luis Felipe. Tanto más importante resulta entonces el puesto que el coleccionista ocupa en Balzac. Balzac le ha erigido un monumento. (W. Benjamin).

COLECCIONISMO Y PASION

Pero no sólo individualidad, erudición, riqueza y cosmopolitismo han sido rasgos claves del imaginario moderno acerca de la figura del coleccionista, tal como podría derivarse de la biografía de un personaje como el Barón Humboldt, o de cualquier otro representante del coleccionismo de elite, el practicado por representantes de la aristocracia europea de los siglos XVIII y XIX⁵ o acaudalados personajes del siglo XX, coleccionistas de obras de arte, de antigüedades o de cosas raras o curiosas, tan frecuentes en países ricos como USA, Suiza o Inglaterra según M. Praz.

Como lo sugiere Karl E. Meyer⁶, también ha estado presente, con un cierto peso, la idea de que hay algo *pasional y enfermizo*, algo de *delirio, locura, exceso* o, cuando menos, un *matiz de excentricidad* en este apasionarse por la colección de cualquier clase de objetos, tanto si se trata de obras de arte y antigüedades como de insignificantes mercancías a las que, con un gesto que parece arbitrario, el coleccionista convierte en objeto de una adoración que aunque las libera, como alguien dijo, *de la esclavitud de ser útiles*, es una transfiguración que no siempre el coleccionista logra justificar plenamente, ni siquiera ante sí mismo. La Bruyère, por ejemplo, dijo del coleccionismo: "No es un pasatiempo, sino una pasión, y a veces tan violenta que sólo es inferior al amor o a la ambición, por lo mezquino de sus objetivos".

Otros han destacado su carácter de *pasión vergonzante*, o de especie de *vicio solitario*. Incluso hablan de *neurosis de coleccionista*. Maurice Rheims, famoso subastador parisino, en su libro *The Strange Life of Objects* comentó: "Para muchas personas, el proceso de coleccionar genera una atmósfera clandestina de intriga y engaño, como si estuvieran viviendo una relación amorosa clandestina". Cuenta que un francés, coleccionista de monedas, durante años le mintió a su esposa acerca de su salud; el dinero que supuestamente debía invertir en medicinas, en realidad lo gastaba en su colección. Cuando falleció, la viuda descubrió que había mantenido en secreto una valiosa colección de monedas, avaluada en 300 millones de francos (al valor del franco francés en 1961). Consciente del carácter "tentador y pecaminoso" que para algunos puede comportar la seducción de los objetos, el novelista Henri de Montherlant, él mismo gran coleccionista de antigüedades, en alguna ocasión hizo esta confesión: "Bajo la vista cuando paso ante una tienda de antigüedades, igual que un seminarista cuando pasa ante un night club".

Aunque hoy se trata de una práctica en extremo común, entre personas de distintas clases, edades, sexos y niveles culturales, que sólo en algunos casos es, si mucho, tildada de *infantil, pintoresca, levemente extravagante, o si acaso, de inocua rareza*, una historia como la de los hermanos Collyer justifica plenamente a quienes ven en su práctica obsesiva un síntoma inequívoco de desajuste psicológico:

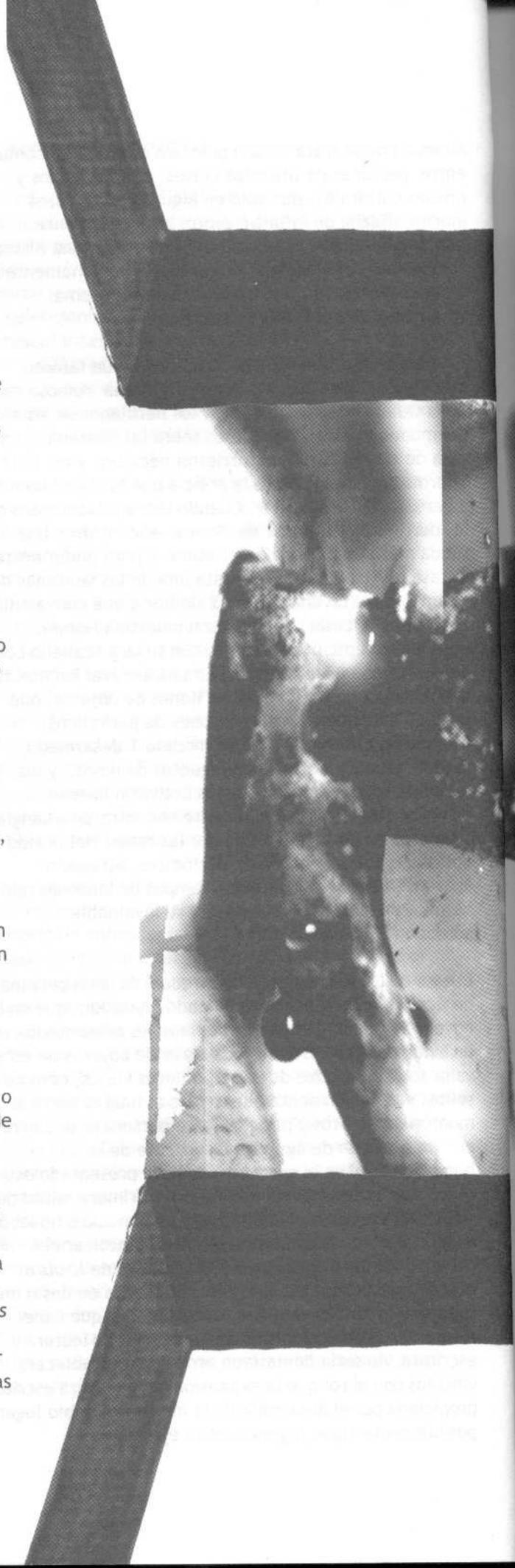
"...Homer y Langley Collyer, los hijos de un famoso médico de Nueva York, (...) vivían en una ruिनosa casa de la Quinta Avenida. En 1909, los hermanos se aislaron del mundo y clavaron maderos sobre las ventanas de su casa de tres pisos: Transcurrieron décadas, y en 1947 se informó anónimamente a la policía que había un hombre muerto en la casa Collyer. Cuando los representantes de la ley derribaron la puerta del frente, encontraron una sólida masa de periódicos y basura, y para poder entrar a la casa tuvieron que subir hasta una de las ventanas del segundo piso. En una oquedad similar a una cueva entre el montón de cosas, encontraron muerto a Homer, desnudo excepto por una bata, con su largo cabello blanco que le llegaba a los hombros. En una excavación macabra, la policía penetró a los cuartos llenos de objetos, que incluían miles de libros, montones de periódicos, fotografías obscenas, un Ford modelo T desarmado, catorce pianos, incontables juguetes de niños, y los restos de todo lo demás que los Collyer hubieran comprado alguna vez. Finalmente encontraron a Langley, su cuerpo en parte devorado por las ratas. Había sido aplastado por un montón de periódicos, atrapado aparentemente en una de las trampas de ladrones que los hermanos idearon para proteger su invaluable colección".⁷

El caso de los hermanos Collyer recuerda a un personaje de ficción, un casateniente llamado Plyushkin, que en la novela de Gogol, *Las almas muertas*, es presentado como un ávido coleccionista de toda clase de objetos de escaso valor social: pedazos de papel, billetes viejos, cera de sellos, etc. Según anota el escritor, al final y entre su montón de objetos y papeles, este personaje se convirtió en "una especie de agujero absorbente de la humanidad". Que el escritor ruso haya presentado este personaje en una novela escrita en la primera mitad del siglo XIX (que al parecer Benjamin no conoció o no leyó) es un claro indicio de que tal modo de practicar el coleccionismo no es un fenómeno cultural de *la pura actualidad*; hunde sus raíces por lo menos en dos o más siglos precedentes; por otra parte, y por lo que hace referencia al coleccionismo de materiales de lectura y escritura, no sería demasiado arriesgado establecer vínculos con el rol que la expansión de la cultura escrita, propiciada por el desarrollo de la imprenta, debió jugar y posiblemente sigue jugando en su ejercicio.

COLECCIONISTAS DE CUALQUIER COSA, COLECCIONISMO Y SINGULARIZACION

Pero al margen de todas estas observaciones sobre el imaginario patológico y socialmente vergonzante ligado a la práctica del coleccionismo moderno, como bien anota Meyer y se lee entre líneas en la anotación de Gogol antes aludida, "el gran coleccionista tiene un sentido de destino, una sensación de que es el representante de la humanidad en la obtención y conservación de lo que de otra manera se dispersaría descuidadamente". Quizá, por lo mismo, este coleccionista es capaz de coleccionar cualquier cosa, incluso aquellas que muchos considerarían como literalmente basura.

En ocasiones, el anhelo de singularización adopta las proporciones de un hambre insaciable de colección (I. Kopytoff)⁸ que se manifiesta en la amplitud, entusiasmo y diversidad con que se practica la apropiación de modelos no siempre novedosos de singularización de objetos de diverso origen y valoración cultural y económica. Ya no sólo se trata, como en los coleccionismos de elite (o también de vieja data), de la pasión por adquirir obras de arte, bocetos, manuscritos, ediciones príncipe de tal o cual obra de autor consagrado, objetos bellos, raros, antiguos, en fin, de aquellos que por sus costos económicos y simbólicos sólo podían estar al alcance de ciertos privilegiados. No, ahora, como ya lo han comentado varios analistas culturales, lo que en otras épocas pudo ser una práctica de elite, ahora se ha *democratizado y masificado*. Tres factores resultan significativos en el *neocoleccionismo*: la casi infinita diversificación de los objetos posibles de coleccionar; el papel clave desempeñado por la iniciativa individual en cuanto a la práctica de nuevas formas de singularizar y valorizar objetos de menor cuantía por la vía de convertirlos en *coleccionables* y la también multiplicación y diversificación de redes o circuitos de encuentro, intercambio, adquisición de piezas de colección, proceso, este último, muy animado por la programación y difusión *massmediática* de que son objeto los llamados *Mercados de pulgas*, la programación de las *Ferias de recuerdos*, la realización de los *Altars de la fama* y la construcción de Páginas *web* dedicadas a la exhibición de piezas, a los encuentros reales o virtuales entre coleccionistas, *cazadores de piezas únicas*, especialistas y analistas de fenómenos culturales contemporáneos susceptibles de generar modas o nuevas tendencias en materia de prácticas coleccionistas.





La diversificación de las piezas se manifiesta en la existencia de colecciones formadas tanto por *objetos encontrados* de origen natural (insectos, plantas, semillas, piedras, fósiles, etc.) como por chucherías de nuevo cuño, baratijas y curiosidades en su momento producidas industrialmente y, en la mayoría de los casos, como objetos más o menos desechables: llaveros, ceniceros o bolígrafos de instituciones de servicio tipo hoteles, clubes deportivos o discotecas; cajetillas vacías de cigarrillos y de fósforos, tapas o latas de cerveza; revistas de *cómics*, películas y libros pertenecientes a géneros populares de consumo masivo; discos de música (popular) *vieja*; por supuesto, las sempiternas estampillas, postales, monedas, almanques y demás objetos que hoy, con el aura de las cosas del pasado, hacen parte de la categoría de los coleccionables, esto es, objetos que gracias a la iniciativa de individuos o pequeños grupos urbanos han sido trasladados "de la esfera de lo peculiarmente carente de valor económico, a la de lo singular valioso", por lo mismo, con significativo potencial comercial.

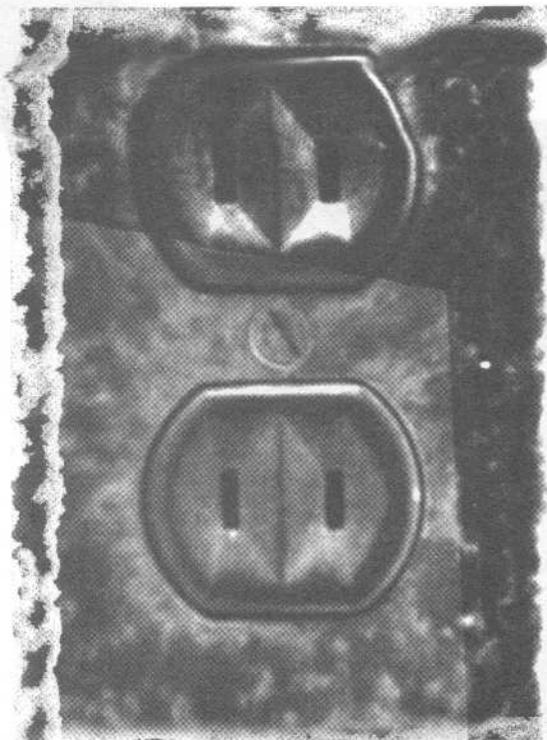
Este tipo de coleccionismo, caracterizado por la *apropiación singularizadora de objetos de valor comercial ínfimo*, complementada con una especie de *vocación socializante del gusto por coleccionar*, todo ello animado por medios e industrias culturales ligadas al mundo del espectáculo, el cine, la música y los deportes (béisbol, fútbol, automovilismo especialmente) es muy propio (aunque no exclusivo) de las sociedades del capitalismo más avanzado. En países como Estados Unidos es habitual que sus practicantes formen asociaciones, programen exposiciones, ferias y diversos eventos con el fin de intercambiar, comprar o vender piezas, obtener información y, desde luego, disfrutar del placer de encontrarse con *gente como uno*. Pero hay que anotar que, en este país, el coleccionismo de chucherías de origen industrial y el concomitante establecimiento de redes de sociabilidad y de intercambio mercantil de piezas coleccionables no es un fenómeno absolutamente contemporáneo. En un libro publicado por primera vez en 1973, Karl E. Meyer⁹ ya comentaba:

"El coleccionista (contemporáneo) es capaz de *coleccionar cualquier cosa. Uno tiene un gabinete repleto de toda clase de botellas de Coca Cola, mientras que otro muestra muchos diferentes radiadores Ford (para su angustia, le faltan dos años, 1906 y 1908)".*

Lo que el resto de nosotros podría considerar basura, puede ser apreciado por un coleccionista. En septiembre de 1972, seiscientos coleccionistas de latas de cerveza se reunieron en Lake Geneva, Wisconsin, para platicar, intercambiar y regatear en su propia jerga especializada. Se oyó decir a un coleccionista: "Debe estar bromeando, ¿una lata moderna por una obsoleta? Puedo obtener fácilmente tres por ésta". Existen planes para publicar una lista completa de los doce mil tipos de latas de cerveza de los Estados Unidos, incluyendo marcas olvidadas como Jaguar, Buccaneer, Bullfrog y Old Frothinglosh. Otros entusiastas acumulan alambre de púas, etiquetas de queso, barras de plata, anillos de puros, e incluso moldes en yeso de los falos de las estrellas pop.

EN COLOMBIA

A juzgar por lo comentado en una nota dominguera publicada hace algún tiempo por el periodista Jimmy Arias,¹⁰ en Colombia el coleccionismo de chucherías también tiene sus años auestas. Su crónica sobre coleccionistas nacionales se iniciaba contando que el "pequeño cementerio de Mariángela Méndez, una de las coleccionistas traída a cuento, comenzó con algunas plantas, siguió con insectos y .más adelante pequeñas aves, incluida una paloma muerta que casualmente encontró. En la fecha de publicación de la nota (1999), y habiendo transcurridos 8 años de trabajo recolector, la colección comprendía cerca de 350 representantes muertos de la flora y fauna del país, todos conservados en resina. Hasta esa fecha, su colección estaba formada por piezas pequeñas; no había incluido mamíferos de mayor tamaño, pero tampoco descartaba de plano la posibilidad de hacerlo, aunque eso sí, parecía muy conciente de algunas de las dificultades técnicas que, en su caso, implicaría diversificar la colección incluyendo, por ejemplo, fauna de gran tamaño: "lo que pasa es que es más difícil porque el animal tiene que estar muy seco para ponerle la resina. Entre más grande sea, más difícil de conservar", comentó. Cuando el periódico publicó la nota, aún le resultaba barato y atractivo seguir



recolectando pequeños cadáveres pues en cualquier lugar y ocasión podía toparse con un insecto, planta, semilla o ave que aún no tuviese; sólo era cuestión de recogerlo, secarlo (si hacía falta), ponerlo en resina e integrarlo a la colección.

El modelo de colección practicado por Méndez parece una variante cuantitativamente amplificada de una modalidad de hacer arte preconizada por los *surrealistas* en los años 30 y conocida mundialmente como *objet trouvé*. Es perfectamente plausible que ella conozca este antecedente cultural, pues se trata de una persona con formación académica en Artes Plásticas; tan es así que parte de la colección de organismos en resina la presentó como Trabajo de Grado.

Maria Clara Piñero, otra de las coleccionistas mencionadas por J. Arias, tiene más de 400 pequeños imanes pegados en la puerta de la nevera de su casa; su colección la integran esos que incluyen un objeto decorativo a manera de pequeña fachada y que comúnmente se usan para sostener recados o notas de afán. Obviamente, en este caso, la función utilitaria del objeto en cuestión prácticamente quedó anulada por la

función de decorar la puerta de la nevera y claro, exhibirse como colección en la cocina de la residencia de su dueña. También poseía cerca de 100 materas con rostros de aborígenes americanos y entre 250 a 300 vasos de cristal.

¿Cómo comienzan colecciones como estas? ¿Es una práctica producto de un deseo que se sabe muy bien cuando pero no por qué comenzó? Carolina Díaz parece que no tuvo opción de responderlo por su cuenta y riesgo: recibió de su mamá y de su abuela, en herencia, una gigantesca colección de almanaques de bolsillo. La *joya* de la colección era *naturalmente* el más antiguo, un almanaque - Bristol- de 1880. La colección la comenzó la abuela, Josefina Bernal; la hija de ésta (la madre de Carolina) la acrecentó; hoy su hija ya perdió la cuenta de cuántos posee; lo que si tiene claro son algunas de sus variedades: "los que imprimía el almacén Ley, por allá en 1970, con la bandera de los países latinoamericanos"; los almanaques *clásicos* de la casa Bayer; los primeros almanaques Bristol distribuidos en el país a finales del siglo XIX; los adornados con fotos de rubias torsidesnudas distribuidos entre la clientela masculina por peluquerías, ferreterías, bares y una que otra tienda de barrio o discoteca. "Tengo que seguir con la tradición", le comentó al periodista. "Todos los que me conocen me regalan más y más almanaques. Ya la colección casi se hace sola", concluyó.

"Nosotros, los perecederos, tocamos los metales, el viento, las orillas del océano, las piedras, sabiendo que seguirán inmóviles o ardientes..." (P. Neruda)

Los apasionados, como Neruda, por coleccionar objetos de origen natural como los fósiles, las piedras, las muestras de minerales y de piedras semipreciosas también están presentes en la muestra de Arias. Y también pretenden explicar, a su modo, las razones cuándo y por qué comenzaron a construir sus colecciones con estas clases de objetos. A veces es una actividad que viene desde las épocas del colegio "...alimentada por las clases de Ciencias Naturales con un profesor que me encantaba..."; otras, las caminatas y paseos por sitios pintorescos de la región o del país en diciembre para *armar el pesebre familiar* (cuando hacer estas salidas no era como ahora, una invitación a la muerte o el secuestro...), hasta un difuso interés en *las cosas bellas de la naturaleza*. Arias cita como caso

especial a María Elvira Escallón, cuya debilidad son las piedras rústicas, en bruto (sin tallar), pero caracterizadas por tener *diseños geométricos*, tal y "como si la madre naturaleza las hubiese trabajado". Entre las preferidas de su colección está una piedra perfectamente cuadrada de color blanco, "que además tiene delineado en sus caras cuadrados de color negro". Escallón, una persona con intereses y formación en el campo de la Estética y la Historia del arte, encuentra que su piedra cuadrada contradice la afirmación de un pintor ruso -K. Malevich (1878-1935)- quien afirmaba que en la naturaleza no existen cuadrados perfectos. Tener un argumento tan *concreto y contundente* contra las teorías de este pintor le encanta...

A un tal Beltrán Obregón lo obsesionan *cosas más humanas*: un guiño, un resbalón, un salto y hasta una bofetada... Desde hace mucho tiempo -el periodista no aclara cuánto- colecciona "fotos de gestos y movimientos de la agente". El recorta, pega y fotografía caídas y saltos, pasos y muchas otras imágenes, pero siempre de personas en actividad, vivas, por lo tanto. Empezó interesándose por los cuerpos en movimiento; piensa que una colección es como una línea sin fin; por eso nunca estará completa".

La nota también informaba que se había constituido una especie de asociación de coleccionistas colombianos, con presencia en Internet. Se llamaba "Escenas de caza". Allí podrían compartir sus posesiones, sus nuevas adquisiciones y solicitar información sobre sitios donde conseguir objetos de su interés. Según Arias, allí hay coleccionistas de insectos de plástico, de partes de muñecos viejos, de platos, de zapatos de tacón, de revistas viejas, de muñequitos de plástico "y de toda clase de cosas absurdas e inservibles". La idea de organizar a los coleccionistas fue de Jaime Iregui, alguien que se define a sí mismo como "coleccionista de colecciones". Quienquiera que en la época coleccionara algo y quisiera entrar en contacto con gente con pasiones semejantes, intercambiar, comprar nuevas piezas podía mandarles un correo electrónico a la dirección nonlocal@geocities.com.

Este tipo de coleccionismo también ha propiciado la puesta en circulación de nuevos vocablos para designar formas inéditas de la práctica. En una nota sobre los procedimientos mediante los cuales cada año los lexicógrafos vinculados al Merriam

Webster's Collegiate Dictionary seleccionan los neologismos que deben añadir a la última edición, ya que hay una alta probabilidad de que se queden de manera permanente en el idioma inglés, se comentaba lo siguiente sobre los términos *lotologist* y *lotology*:

"Este año (el 2000) estudian a **lotologist**, el coleccionista de billetes de lotería, cuyo interés no es ganar: así como el comportamiento que describe, **lotology** tiene un sabor fetichista: pero ya se han encontrado citas en gran variedad de publicaciones, todas de buen nivel, desde 1993. Se trata de un pasatiempo nuevo, que mucha gente practica y hasta tiene un sitio en Internet. A sus aficionados les es indiferente si los billetes están en buen estado o rasgados, y no los compran para ganar. No obstante, dentro de algunos años los lotólogos se van a ganar un premio gordo: el ingreso al estimado Collegiate Dictionary de Merriam-Webster".¹¹

No obstante la proliferación y diversificación de los tipos contemporáneos de coleccionistas, el ruego de Benjamin aún no ha sido atendido. Por lo menos, no en los términos que él esperaba. Hasta ahora, sólo unos cuantos escritos periodísticos, documentales televisivos, novelas y películas en las que el personaje central es alguna figura tradicional o exótica del coleccionista, nada memorable, por cierto. Lo usual todavía es que en la cobertura periodística sobre un personaje se mencione, sin mayores honduras o complejidades, que es coleccionista de tal o cual clase de objetos, como un dato más bien superficial o curioso para ilustrar su modo de pensar, vivir, ver el mundo o relacionarse con los objetos. De Borges, por ejemplo, habitualmente retratado en sitios públicos apoyado en un bastón, anotaron que "lo coleccionaba pero sufría porque ellos no sabían cuánto los amaba"...

EL PASADO DEL COLECCIONISTA. COLECCIÓN Y RECUERDO

Todo coleccionista, aunque de manera más obvia el que se especializa en antigüedades, tiene una muy particular relación con el pasado. En principio, parecería que ayuda a conservarlo, a recordarlo, a revivirlo. Pero al escoger un objeto que es un fragmento del pasado y convertirlo en parte de *su colección*, de cierta manera también lo está separando de ese contexto histórico cultural al que pertenece por origen, "destruye el orden en el que ese objeto encuentra su valor y sentido", haciéndole perder su condición de testimonio histórico en provecho, por ejemplo, de una ahistórica exaltación de sus forma. "Tanto si se trata de una obra de arte como de cualquier mercancía común que, con un gesto arbitrario, (...) eleva a objeto de su pasión, el coleccionista asume el deber de transfigurar las cosas, privándolas tanto de su valor de uso como del significado estético, utilitario o sagrado que una determinada tradición cultural le había otorgado, descontextualizándolo y re-contextualizándolo digamos que de manera más bien arbitraria, quizá sólo regida por el placer que su contemplación, *más o menos desinteresada*, depara a su nuevo propietario.

El coleccionismo (de lo que sea) en Occidente moderno, la ostentación del estatus en ámbitos residenciales o domésticos, el deseo de distinguirse y la búsqueda de novedad tan propia de la modas son prácticas ejemplares de lo que podría nombrarse como *procesos de mercantilización y/o singularización por desviación*. Esto es, mediante el expediente de sacar tales o cuales objetos de sus contextos tradicionales de circulación y uso, y ponerlos a funcionar en ámbitos extraños, muy alejados de los que fueron sus habituales o los que les eran originalmente propios, tal y como podrían ser, para los objetos ordinarios o de uso muy común y doméstico, el ingresar al museo, al mercado del arte o al mundo de la llamada *alta cultura*, o también a los circuitos que rigen las modas en materia de decoración lujosa de interiores. De este modo se puede incrementar o acelerar tanto la mercantilización como la singularización de ciertas cosas comunes, mercancías de uso diario, objetos ordinarios, desechos. Convertidos en propuestas estética de nuevo cuño -una estética que opera por *descontextualización, desviación o recontextualización*- no es de extrañar que se



conviertan en núcleo de formas de distinción asociadas a los estilos de habitar el espacio privado propios de grupos sociales tocados de una cierta *intelectualidad de tipo no tradicional*. En el pasado siglo tal práctica encuentra su antecedente prestigioso en lo sucedido con objetos tales como un *escurridor de botellas*, un *orinal* y una *pala* cuando Marcel Duchamp, desde el contexto de una estética de vanguardia comúnmente asociada al Dadaísmo o al Surrealismo, por allá en las primeras décadas del siglo XX, propuso valorarlos como *objetos artísticos (Ready Made*, los llamó), aunque en realidad *eran objetos comunes, de producción industrial en cuya elaboración no había tenido la más mínima intervención*.

En el caso del orinal, conocido en la Historia del arte moderno como *La Fuente*, Duchamp se limitó a comprarlo, firmarlo con un nombre ficticio y presentarlo en una galería de arte posado sobre su parte plana. En la base, al lado de la entrada de agua, escribió R. Mutt. Se dice que aludía a una de las figuras de una tira cómica que por entonces se publicaba en la prensa diaria, Mutt y Jeff (conocido en nuestro medio como Benitín y Eneas) y al nombre de la empresa neoyorquina de porcelana sanitaria Mott Works, donde lo había comprado. Simplemente disfrazó la marca del fabricante con el del conocido personaje de historietas, practicando un tipo de juego verbal al que era muy aficionado. Posteriormente, el fotógrafo A. Stiglietz tomó una foto del orinal, ésta fue publicada en una revista cultural llamada *The Blind Man*, un impreso editado por el mismo Duchamp y otros amigos, acompañando un artículo donde el ordinario objeto era *transfigurado* en objeto artístico; lo que se conoció como *El caso Mutt* fue presentado como *objetivación de una nueva estética*:

La Fuente de Mr. Mutt no tiene nada de inmoral, eso es absurdo, lo mismo tendría de inmoral una bañera: es un objeto cotidiano como se ve todos los días en el comercio de artículos sanitarios.

El hecho de que Mr. Mutt no haya modelado La Fuente con sus propias manos carece de importancia. La ha ESCOGIDO¹². Ha tomado un artículo de la vida diaria y ha hecho desaparecer su significación utilitaria bajo un nuevo título. Bajo este punto de vista le ha dado un nuevo sentido.¹³

El orinal más famoso de Occidente fue comprado por un amigo de Duchamp, Walter Arensberg, quien con el tiempo se convertiría en su mecenas y uno de sus principales coleccionistas. El *original* (si cabe aquí el término), como sucedió con otros *ready made* del artista se perdió no se sabe cómo. Fue remplazado por una *copia o sustituto* (¿?) que hoy pertenece a la Colección Arturo Schwartz. Con ella, se ha dicho, se intentó conservar *la idea*, no el objeto.

Casi podría arriesgarse la hipótesis de que precisamente *la idea, el gesto transfigurador*, como de mago del artista Duchamp, hoy, sin la trascendencia que el suyo tuvo para la historia del arte y la estética moderna, es repetido por los millones de coleccionistas anónimos de chucherías industriales que, lo mismo que él, también pretenden cambiar la naturaleza, el sentido, la función y la valoración sociocultural de objetos comunes y corrientes que su deseo (¿narcisista?) ha elegido como objeto digno de colección, mediante el expediente que, con apoyo en I. Kopytoff y A. Appadurai, podemos llamar de *singularización por desviación*.

PASIONES MODERNAS POR OBJETOS ANTIGUOS. LA OBSESIÓN POR LOS OBJETOS DEL PASADO DEL OTRO

Según parece, un rasgo común en todos los coleccionistas, por lo menos de los modernos, es su deseo de autocomplacencia narcisista mediante el esfuerzo "de crearse un mundo único de objetos sobre los cuales reinar"; coleccionar, desde esta perspectiva, sería una actividad fundamentalmente regida por el principio de placer. Ello, en parte, podría explicar la lógica ecléctica que parece dominarla en cuanto a la variedad y tipo de objetos, así como a las estructuras de ubicación espacial que, en las postrimerías del siglo XX, aún siguen recordando los fantasmas de las antiguas cámaras de maravillas y gabinetes de curiosidades. Cuenta Meyer:

"En 1970 entré a uno de esos mundos, un dominio de la fantasía conformado y regido por el artista Eugene Berman (...). Berman había transformado un magnífico apartamento en el Palazzo Doria en Roma, en un domo del placer para la vista. Allí, en ingeniosa yuxtaposición, estaban colocadas figurillas etruscas y cerámica precolombina; un ídolo cicládico estaba en un nicho con un icono gótico; el arte popular se mezclaba con el arte superior, el antiguo con el moderno, e incluso lo creado con lo natural, porque, como complemento de su colección, Berman tenía un estante con minerales. (...) el criterio (con el que se había formado su colección) era sencillamente que el objeto le agradara.¹⁴

Con el apoyo de elementos ligados a la teoría psicoanalítica, J. Baudrillard se propuso descubrir el sentido que la posesión de objetos antiguos podría tener para el sujeto moderno, ¿por qué, aparentemente no sirviendo para nada, apasionan tanto? ¿En qué sentido un objeto de colección es también un objeto pasional, un objeto de deseo? ¿Bajo que circunstancias la pasión por los objetos del pasado del otro puede derivar en la realización de actos delictivos y en una seria amenaza para la investigación histórica, antropológica o arqueológica de comunidades no occidentales? ¿En qué medida lo que a algunos les puede parecer *simple chifladura*, *inocuo vicio solitario* o *pasión vergonzante* también puede ser una amenaza para el derecho de los pueblos a conocer su propio pasado y el de la cultura a la que pertenecen? En lo que sigue se hará referencia al coleccionismo desde estos interrogantes.

En un libro que Jean Baudrillard publicó en 1968¹⁵, dedicado al estudio del nuevo estatuto de los objetos en las entonces llamadas "sociedades de consumo", llamó la atención acerca de la significativa existencia en ellas de una categoría completa de objetos que "parecen escapar al sistema que acabamos de analizar (el de los objetos funcionales): son, dijo, los objetos singulares, barrocos, folklóricos, exóticos, antiguos. Parecen contradecir las exigencias del cálculo funcional para responder a un deseo de otra índole: testimonio, recuerdo, nostalgia, evasión".¹⁶ Y aunque se siente la tentación de interpretarlos como *formas de supervivencia del orden tradicional y simbólico*, añadió, esos objetos, "por diferentes que sean, forman parte también de la modernidad, y cobran en ella su doble sentido".

De toda la serie de objetos marginales mencionados, Baudrillard limitó su análisis al *objeto antiguo*. Pero es evidente, como anota, que el análisis igual podría realizarse, *con los mismos fundamentos*, a partir de cualquiera de las subcategorías anotadas. Así, los sentimientos de extrañeza y lejanía, comúnmente asociados a los objetos exóticos (por ser originarios de tierras y culturas percibidas como distantes) suelen equivaler para los modernos a una *zambullida en el pasado*, a una suerte de regresión en el tiempo. Los objetos

de esta naturaleza, adquiridos en tiendas especializadas en el propio país de residencia, o en el marco de viajes de estudio o turismo¹⁷, suelen ser objetos artesanales, esto es, hechos a mano por indígenas, campesinos, hombres y mujeres de los sectores populares; según Baudrillard, lo que en ellos fascina no es tanto su multiplicidad pintoresca, sino más bien "la anterioridad de las formas y de los modos de fabricación, la alusión a un mundo anterior, alternado siempre con el de la infancia y sus juguetes".¹⁸ En suma, fascinarían porque son como metáforas de un pasado imaginario, mítico y perdido

En los términos de Baudrillard, el objeto antiguo "se nos entrega como totalidad, como presencia auténtica"; tiene, por lo tanto, "una posición psicológica especial. Es vivido de otra manera" y "no sirviendo para nada, en el sentido de no desempeñar ninguna función práctica, "sirve profundamente para algo". ¿"De dónde, se pregunta, viene esa suerte de fenómeno de aculturación que lleva a los civilizados hacia los signos excéntricos, en el tiempo y en el espacio, a su propio sistema cultural, hacia los signos que son siempre anteriores, fenómeno inverso del que lleva a los *subdesarrollados* hacia los productos y los signos técnicos de las sociedades industriales?"¹⁹ ¿Guardan alguna semejanza estas dos actitudes ante los *objetos del otro*? Baudrillard cree que sí; los considera "fetichismos de signo contrario".

Las capas sociales menos favorecidas (campesinos, obreros), los "primitivos" no saben qué hacer con lo viejo y aspiran a lo funcional. Sin embargo, las dos actitudes guardan alguna relación. Cuando el "salvaje" se precipita sobre un reloj o una pluma estilográfica, simplemente porque es un objeto "occidental", experimentamos una especie de absurdo "cómico": no le da al objeto su sentido, se lo apropia vorazmente: relación infantil y fantasma de poderío. El objeto ya no tiene una función, posee una virtud: es un signo. Pero ¿no es el mismo proceso de aculturación impulsiva y de apropiación mágica lo que empuja a los "civilizados" hacia los objetos tallados del siglo XVI o hacia los iconos? Lo que ambos, "el salvaje" y el "civilizado", captan bajo formas de objeto, es una "virtud", uno en fiado de modernidad técnica, el otro en fiado de ancestralidad.²⁰

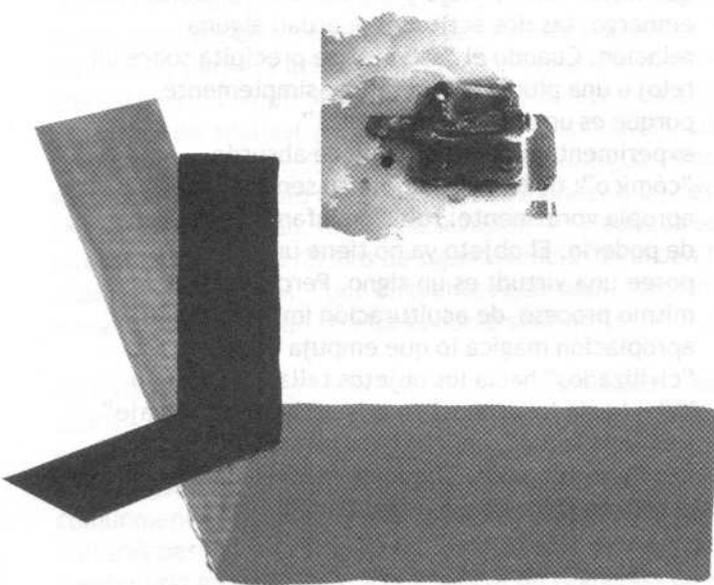
Tal *virtud* no es igual en ambos casos. En los *subdesarrollados modernizantes* remitiría a la imagen o al mito del "Padre como poderío colonial". En el *civilizado nostálgico* al mito de nacimiento u origen. "Siempre, lo que le falta al hombre es significado en el objeto"; en el *subdesarrollado* es el poderío lo que se fetichiza en el objeto técnico; así mismo, en el objeto antiguo, el civilizado fetichiza la "nostalgia de los orígenes" y la "obsesión por la autenticidad". Salvo esta diferencia, "el fetichismo es el mismo."

A diferencia de los objetos funcionales contemporáneos, que no existen más que en el marco de lo actual, que se agotan en la inmediatez de su uso²¹, el objeto antiguo es vivido imaginariamente como un *retrato de familia*, lo cual traduciría una *nostalgia de los orígenes*, según parece elaborada como una suerte de imaginario *mito de origen*, esto es, el relato inconsciente de un nuevo *nacimiento*, percibido, según parece deducirse de las especulaciones de Baudrillard, de una *exigencia de autenticidad*, que no podría reducirse a mera expresión de un *deseo de nobleza, distinción, búsqueda de status* derivado de una no menos imaginaria idea de *antigüedad*.²² Es obvio que como este deseo de prestigio social puede materializarse de múltiples formas, lo que habría que preguntar es por qué quiere significarse a través del pasado, de la colección de antigüedades. Y esta es su respuesta:

"Todo valor adquirido propende a trocarse en valor hereditario, en gracia recibida: Pero como la sangre, el nacimiento y los títulos han perdido su valor ideológico, son los signos materiales los que tendrán que significar la trascendencia: muebles, objetos, joyas, obras de arte de todos los tiempos y de todos los países".²³

Por la existencia de una voraz demanda de *primitivismo, autenticidad y nostalgia*, una profusión de antigüedades de todo tipo, falsas y legítimas, ha invadido el mercado de bienes culturales.

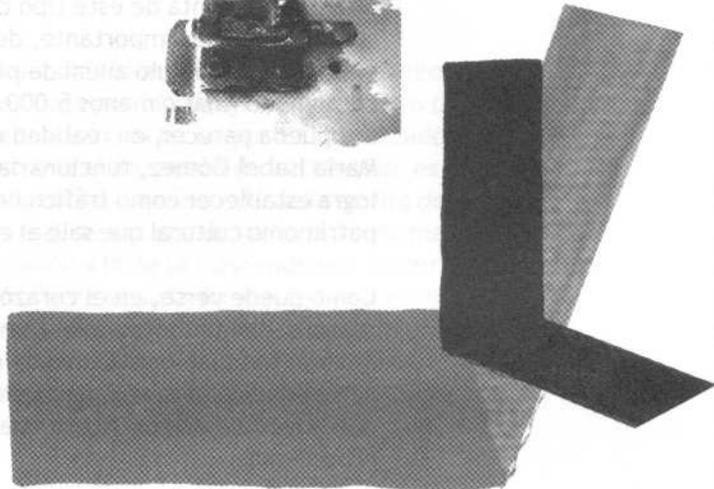
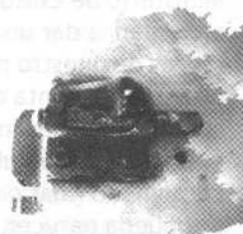
El pasado, en su totalidad, entra en el circuito del consumo. E incluso en una suerte de mercado negro. (...) cada vez más, estatuas de vírgenes o de santos, cuadros y pinturas desaparecen de los museos y de las iglesias. Los compran en el mercado negro ricos propietarios de residencias demasiado nuevas para su satisfacción profunda.²⁴



Baudrillard cierra el punto llamando la atención sobre lo que considera una paradoja cultural, que es también una verdad económica: "sólo la imitación fraudulenta puede satisfacer todavía esta sed de autenticidad". Como podrá observarse en lo expuesto a continuación, y en lo que hace referencia a la *obsesión por los objetos del pasado del otro* como fundamento de un mítico deseo de antigüedad y autenticidad, las prácticas coleccionistas, especialmente las ligadas a objetos antiguos, ponen de presente su lado más oscuro y hasta el carácter delictivo a ellas asociado. Ello justifica, quizá desde otro ángulo, las prevenciones y las vergüenzas expresadas por La Bruyère y citadas en páginas anteriores: "No es un pasatiempo sino una pasión, y a veces tan violenta que sólo es inferior al amor o a la ambición, por lo mezquino de sus objetivos".

A juzgar por lo expuesto en una nota del periodista Orlando León Gutiérrez,²⁵ el Estado colombiano y los organismos culturales y policíacos encargados de lo que públicamente se reivindica como *nuestro patrimonio cultural* han fallado lamentablemente en su protección al permitir la comercialización ilegal y hasta la pérdida de valiosas y antiguas piezas.

Entre los innumerables casos cuya frecuencia podría sorprender si no tenemos en cuenta lo anotado por Baudrillard acerca de la existencia de especies de *mercados negros especializados en el comercio de antigüedades*, está el sucedido con cuatro estatuas de piedra pertenecientes a la cultura Agustiniana y cada una con un peso de 750 kilos. En 1996 el Estado colombiano se enteró de que, sin que nadie pudiera explicarlo, habían salido del país y se encontraban en los jardines de las residencias que en la ciudad de Nantes y en la isla antillana de San Martín poseía el coleccionista francés Patrick Bidoleau. El caso no tiene carácter excepcional. Se calcula que en Colombia, eventos como este ocurren por lo menos 5.000 al año. Este saqueo, que afecta piezas arqueológicas precolombinas, arte religioso del período colonial y obras seculares del republicano y de la contemporaneidad, implica una pérdida invaluable y casi siempre irrecuperable para el patrimonio histórico y cultural del país "...pues cada obra es única y es complicado determinar el valor monetario y cultural ...", si tenemos en cuenta que, en el caso de piezas arqueológicas pertenecientes a culturas aborígenes hace tiempo extinguidas y de las que poco o nada se sabía, con

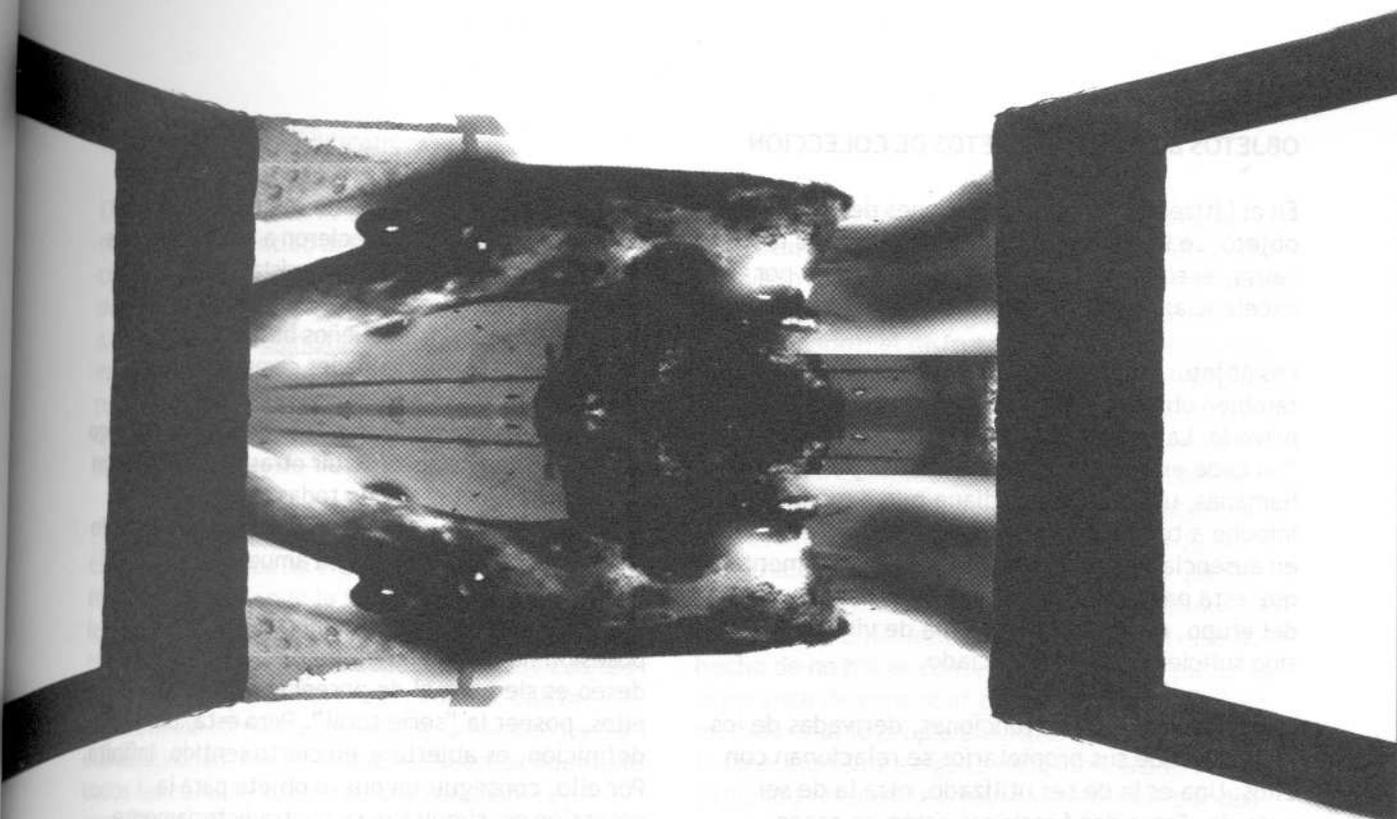


su desaparición también se pierde la posibilidad de conocimiento sobre ellas, tal como sucedió hace algún tiempo con el saqueo de las piezas más valiosas, según dicen, de las tumbas pertenecientes a la cultura Malagana.

A partir del momento en que se supo que de forma casual un obrero de un ingenio azucarero (cerca de Palmira) había destapado una tumba que contenía piezas de oro, hordas de guaqueros de tradición e improvisados a última hora cayeron sobre la zona que, no obstante la importancia que desde un comienzo se supo podría tener, contaba con mínima vigilancia estatal. Fue así como pudieron apoderarse y negociar centenares de piezas prehispánicas, sin que ni siquiera hubiera habido tiempo de hacer la más elemental catalogación, descripción o estudio; por ello la posibilidad de adelantar una acción judicial con la ayuda de INTERPOL es prácticamente nula. Se presume que la mayoría fueron a parar a manos de coleccionistas norteamericanos, europeos y, quizá, hasta nacionales. Aunque la ley colombiana establece con claridad que piezas como estas son de propiedad de la Nación y, por lo tanto, su comercio está absolutamente prohibido, el caso es que según Víctor González, funcionario del Instituto Colombiano de Antropología, "no es inusual que los precolombinos y cuadros coloniales sean subastados de tiempo en tiempo por prestigiosas empresas como *Sotheby's*". En noviembre de 1992 esta firma presentó en una subasta 441 piezas de las culturas Calima, Sinú y Tayrona. Como todo había sido adquirido a guaqueros y en el país no existía ningún registro oficial de ellas, pues no había cómo iniciar y respaldar una acción judicial para su recuperación. A ello hay que añadir que muchas piezas valiosas sale del país con documentación falsa, clasificada como "réplica"; también se sabe que algunas esculturas han sido cortadas en pedazos, para transportarlas disimuladamente en tubos de pvc. Todas estas tácticas dificultan aún más el reconocimiento de las piezas arqueológicas y artísticas que han salido en forma fraudulenta para su ilegal comercialización en el exterior.

Funcionarios de organismos como el Instituto Colombiano de Antropología, el Ministerio de Cultura y ni tan siquiera la Fiscalía General de la Nación o la DIAN se arriesgan a dar una cifra de los montos que puede alcanzar el comercio ilegal de piezas de nuestro patrimonio cultural. Pero se sabe que su rentabilidad es bastante alta pues la venta de este tipo de objetos se ha convertido "...en el cuarto tráfico subterráneo más importante, después del de narcóticos, armas y animales exóticos". El cálculo anual de piezas ilegalmente sustraídas y comercializadas arriba consignado (más o menos 5.000 por año), con todo y lo lamentablemente alto que nos pueda parecer, en realidad es una cifra muy, pero muy conservadora, pues según María Isabel Gómez, funcionaria del Ministerio del Cultura, "...creemos que lo que se logra establecer como tráfico ilegal de obras es apenas el 10 por ciento del patrimonio cultural que sale al exterior."

Como puede verse, en el corazón de *la pasión por los objetos del pasado del otro*, responsable de tantas colecciones públicas y privadas en los países del primer mundo, también existe un lado oscuro vinculado al saqueo, al robo y, en la actualidad colombiana, hasta con el narcotráfico, pues las autoridades tienen claro que hoy también constituye una forma fácil de lavado de activos de dudosa procedencia.



GUSTO POR LO ANTIGUO Y OBSESION POR LA AUTENTICIDAD

En la mitología del objeto antiguo hay que distinguir dos cuestiones: la nostalgia de los orígenes y la obsesión por la autenticidad. A Baudrillard le parece que ambas pulsiones se derivan del recuerdo mítico del nacimiento (mito de origen) que el objeto antiguo constituye. Cuanto más viejos sean los objetos, tanto más acercaría a una mítica era anterior, a "la divinidad", a los conocimientos y poderes más primitivos, a la mística *Madre ancestral*. Otra cosa sería la exigencia de autenticidad u *obsesión por la certidumbre*: sobre el origen de la obra, la antigüedad de su elaboración, la identidad de su productor o, por lo menos, de su "propietario original": El hecho de que tal o cual objeto haya pertenecido a alguien célebre, poderoso, intensamente admirado e inalcanzable le confiere un valor especial a los ojos de propietarios posteriores. Sobre todo si existe algún tipo de documentación que pruebe el vínculo.

Pero la fascinación del objeto artesanal también le viene, dice Baudrillard, de que "pasó por la mano de alguien cuyo trabajo está inscrito en él: es la fascinación de lo que ha sido creado y que por eso es único, puesto que el momento de la creación es irreversible"²⁶ e irrepetible. La búsqueda de la *huella del creador*, desde la impresión real de sus manos hasta la firma manuscrita, "es también la de la filiación y la de la trascendencia paternal". Por ello, la imagen mítica del Padre sería la fuente de la autenticidad. Concluye sus observaciones sobre el *mito del objeto antiguo* observando que este suscita en la imaginación tanto la filiación sublime con el padre como la regresión al seno materno.

OBJETOS DE PASIÓN. OBJETOS DE COLECCIÓN

En el Littré, entre otras acepciones del término objeto, se lee la siguiente: "todo lo que es la causa, el sujeto de una pasión. Figurado y por excelencia: el objeto amado".

Los objetos cotidianos, al decir de Baudrillard, son también objetos de una pasión, la de *la propiedad privada*. La inversión afectiva que en ellos se hace "no cede en nada a las de las demás pasiones humanas, una pasión cotidiana que a menudo se impone a todas las demás, que a veces reina sola en ausencia de las demás." El papel fundamental que esta pasión tiene en el equilibrio del sujeto y del grupo, en la decisión misma de vivir, no ha sido suficientemente apreciado.

Todo objeto tiene dos funciones, derivadas de los modos en que sus propietarios se relacionan con ellos. Una es la de ser utilizado; otra la de ser poseído. Estas dos funciones están en razón inversa la una respecto de la otra. En el límite, el objeto cuyo uso tiene un carácter estrictamente práctico, también asume un específico status social: es la máquina. Por el contrario, el objeto puro, desprovisto de función práctica, cobra un status estrictamente subjetivo y se convierte en *objeto de pasión y de colección*. Pueden, incluso como comenta Mario Praz, a propósito de una viajera norteamericana coleccionista de muebles miniatura, definir "la vocación de toda una vida":

"El hallazgo de (...) muebles liliputienses en el caso de otra norteamericana, decidió incluso la vocación de toda una vida. Mrs. Thorne encontró

en la tienda de un anticuario romano seis tesoros en miniatura que pertenecieron a un patricio: dos pequeñas arañas en bronce y cristal, lapislázuli y ámbar, dos mesas de bronce con patas afiligranadas, y dos pequeños bustos policromos. La señora norteamericana los compró con la idea de que empezaran a formar el núcleo de una minúscula habitación veneciana del siglo XVI; luego le vino la idea de reconstruir otras habitaciones en miniatura con el estilo de todas las épocas, y se puso a recorrer Europa a lo largo y ancho buscando los minúsculos muebles para amueblarlas (...)"²⁷

En esa "abstracción apasionada" que es la posesión no basta con poseer un solo objeto; el deseo es siempre el de poseer una sucesión de ellos, poseer la "serie total". Pero ésta, por definición, es abierta y, en cierto sentido, infinita. Por ello, conseguir un nuevo objeto para la colección es, simultánea y contradictoriamente, fuente de placer y de decepción. Su singularidad en cierto modo se disuelve en la serie que lo prolonga, a la que se integra (y en la que todos disfrutan del mismo status) pero a la que tampoco cierra. Pasado el inicial entusiasmo por la *nueva adquisición*, se renueva la insatisfacción, la angustia, el pesar por los que aún no se tienen. El deseo de coleccionar es, por definición, insaciable. Bien lo ilustra la historia de los hermanos Collyer, devorados por su delirio coleccionista o las prácticas coleccionistas del personaje de la novela de N. Gogol o el de la novela *Coronación*, del chileno José Donoso (ver lo anotado más adelante, en la *nota de pie de página No. 31*)



FANATISMO DE COLECCIONISTA

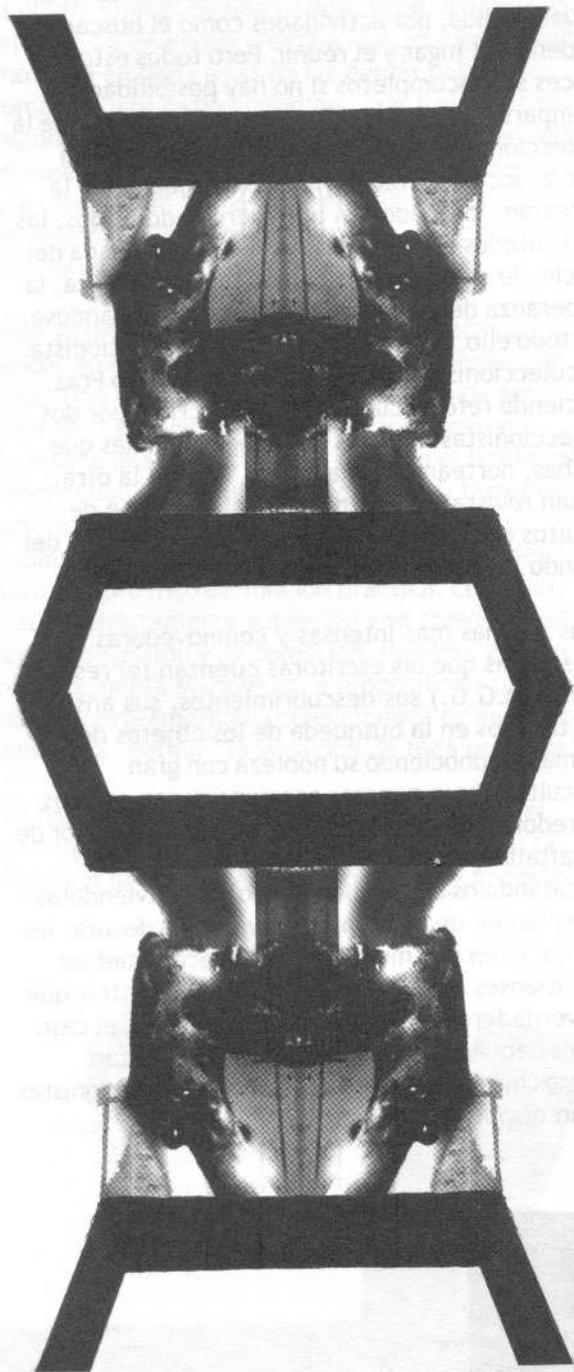
En la práctica del coleccionista el objeto cobra, por completo, "el sentido del objeto amado". Y según cuenta Maurice Rheims en su libro *La vida extraña de los objetos*, la pasión por el objeto puede llevar a tal o cual coleccionista a entusiasmos tan extremos que termine divinizando el objeto y repudiando a quien no comparte la pasión coleccionista (el otro como objeto de odio porque *no es como uno*):

"... un coleccionista de huevos de porcelana considera que Dios no creó jamás forma más bella ni más singular, y que la imaginó para dar gusto a los coleccionistas. (...) "Estoy loco por este objeto, declaran, y, sin excepción, incluso cuando no interviene en esto la perversión fetichista, mantiene en torno a su colección un ambiente de clandestinidad, de secuestro, de secreto que tiene todas las características de una relación pecaminosa. Este juego apasionado es lo que hace sublime esta conducta regresiva y justifica la opinión según la cual todo individuo que no colecciona nada no es sino un cretino y un pobre despojo humano".²⁷

El coleccionista no es una especie o clase singular de personas por la naturaleza de los objetos que colecciona, los que pueden variar según la edad, el género sexual, la profesión, el medio social, etc. Lo es por su fanatismo. Al decir de Baudrillard, este fanatismo es "idéntico en el rico aficionado a las miniaturas persas y en el coleccionista de cajas de fósforos". Por ello considera que la distinción que se pretende instaurar entre el aficionado, que ama los objetos por su encanto diverso y singular, y el coleccionista, que lo haría por su pertenencia a una serie, no es decisiva. En ambos, el goce puede provenir de que la posesión juega, por un lado, "sobre la singularidad absoluta de cada elemento, que lo hace equivalente de un ser, y en el fondo del sujeto mismo y, por otra parte, expresa la posibilidad de la serie y, por consiguiente, de la sustitución infinita".

El placer de coleccionar, de armar series está constituido por dimensiones tales como el goce aislado o entremezclado de los sentidos (del tacto, de la vista, del oído según la clase de objeto coleccionado); el disfrute intimista o compartido de los objetos amados; pero también lo está, en igual medida, por actividades como el buscar, el ordenar, el jugar y el reunir. Pero todos estos goces son incompletos si no hay posibilidad de compartirla con otro, de exhibirla, de hablar de la colección; el placer de contar la historia de su construcción, la biografía de los objetos que la integran, los modos en que fueron adquiridos, las dificultades enfrentadas, la tristeza derivada del hecho de no haber conseguido tal o cual pieza, la esperanza de conseguir tal otra, entreverándose, en todo ello, la propia biografía del coleccionista. El coleccionismo exige *la alteridad*. Mario Praz, haciendo referencia a los libros escritos por dos coleccionistas de casas de muñecas, en las que ambas, norteamericana la una, inglesa la otra, pasan revista a la historia de este juguete de adultos en Norteamérica y en diversos países del mundo, hace este significativo comentario:

"Las páginas más intensas y conmovedoras son esas en las que las escritoras cuentan (el resalte es mío M.G.G.) sus descubrimientos, sus ansias y sus triunfos en la búsqueda de los objetos de su manía, reconociendo su nobleza con gran dificultad, bajo penosas apariencias, en oscuros corredores o buhardillas, entre el polvo y el olor de la naftalina, encontrándoles *pedigree*, rescatándolos del sórdido olvido y devolviéndolos al esplendor de su tiempo, volviendo a decorar las habitaciones con muebles de la época, muebles liliputienses mucho más difíciles de encontrar que los verdaderos, y que frecuentemente (es el caso de los pequeños cubiertos de plata) alcanzan precios más altos de los que muchos coleccionistas están dispuestos a pagar".²⁹



OBJETO DE SERIE. OBJETO UNICO

Construir series o colecciones, reales o mentales, es un acto necesariamente constitutivo de la pasión por el objeto, esto es, de la integración recíproca de las dos biografías, la del objeto y la de su propietario.

El valor de la hipótesis anterior podría ponerse en duda si pensamos en la pasión que un aficionado tiene por un objeto particular y único. Pero, en realidad, este objeto singular es el término final en el que se resume toda una serie, el término privilegiado de un paradigma cuyo carácter virtual, encubierto, sobreentendido, poco importa. Baudrillard ilustra el punto con este retrato en el que La Bruyère describe a un coleccionista de estampas:

"(...) tengo una sensible aflicción, dijo éste (el coleccionista de estampas), que me obligará a renunciar a las estampas por el resto de mis días: tengo todo Callot; salvo una sola, que, a decir verdad, no es una de sus buenas obras. Por el contrario, es uno de sus trabajos menos importantes, pero con él completaría mi Callot. Desde hace veinte años me vengo esforzando por encontrar esta estampa, y he comenzado a desesperar de lograrlo; ¡es un golpe muy duro!"³⁰

Es obvio que para el coleccionista de la cita anterior, el último término de la serie, precisamente el ausente, es equivalente a la serie entera menos la estampa faltante. Esta última, aunque no es la de mayor valor, "no es una de las buenas obras de Callot", reconoce el coleccionista, es, por paradójico que resulte, la que resume simbólicamente a la serie entera y a tal punto cobra a sus ojos un valor especial que sin ella la serie, y hasta la vida misma del coleccionista, pareciera perder todo sentido. Es un objeto único, singularizado por su posición al final de la serie; el valor que en él parece concentrarse es el mismo que corre, por así decir, a lo largo de la serie entera... Sin él, la serie es nada; pero ¿qué valor tendría él por fuera de la serie? ¿O si esta no existiera? (La situación narrada recuerda mucho la parábola del pastor que ha perdido una de sus ovejas y por encontrarla no duda en abandonar el resto del rebaño...).

El ejemplo de La Bruyère pone de manifiesto que, ante los ojos de un coleccionista, los tropiezos y dificultades por apropiarse de un objeto ausente, pero que a todas luces hace parte de su serie, le confiere a este último un valor excepcional. La *ausencia del objeto* es vivida por el coleccionista de La Bruyère como un sufrimiento insoportable, pero, según Baudrillard, hay que felicitarlo por no haber encontrado su último Callot; si lo hubiese hecho, "habría dejado de ser el hombre vivo y apasionado que, en resumidas cuentas, era todavía". El delirio comienza cuando la serie se cierra y el coleccionista ya no tiene *objeto de deseo* hacia el que orientar sus búsquedas. Hay pues que preguntarse si "la colección (en realidad) se hace para ser terminada y si la falta (la ausencia) no desempeña un papel esencial, por lo demás positivo en la vida del sujeto ya que la presencia del objeto final, en el fondo, significaría su muerte como sujeto deseante. "Nada sería más triste que completar una colección..."³¹

Otra anécdota, que Baudrillard retoma del libro de M. Rheims, proporciona un testimonio de la importancia crucial que para la felicidad del coleccionista tiene el saberse dueño de un objeto presumiblemente único:

"Un bibliófilo poseedor de ejemplares únicos se entera de que un librero ha puesto en venta en Nueva York un ejemplar idéntico a uno de los que posee. Cruza el mar, adquiere el libro y llama a un notario para que quemén ante él el ejemplar segundo y levanten acta de esta destrucción. Después de lo cual, guarda el acta en el ejemplar que ha vuelto a ser el único y se duerme tranquilizado".³²

Se pregunta Baudrillard si actuaciones como esta niegan la existencia de la serie. "Sólo en apariencia: de hecho, el ejemplar único estaba cargado del valor de todos los ejemplares virtuales, y el bibliófilo, al destruir el otro, no hizo sino restablecer la perfección del símbolo puesta en peligro..."

Hay en la anécdota arriba citada un matiz en el que Baudrillard no parece reparar: el ejemplar que el bibliófilo creía único estaba cargado del valor que le daba pertenecer a una serie

prácticamente integrada por ejemplares únicos. Cuando su dueño supo que uno de ellos tenía un *doble* debió sentir que la serie entera estaba amenazada; y que lo mismo podría suceder con cualquier otro integrante.... Procedió, entonces, a destruir al *doble indeseable* que ponía en peligro el *honor*, el valor simbólico de su colección y de sí mismo... Algo semejante tendría que hacer con cualquier otro libro que pusiera en entredicho el principio constitutivo de su colección: ser de *ejemplares únicos*. Y puestos a imaginar, podríamos suponer, también, que de allí en adelante le tocó vivir con la perenne amenaza del *fantasma del otro* rondando la perfección de la serie construida sobre el *fetichismo de la unicidad*.

Este caso introduce un interrogante acerca de una convicción de Baudrillard: la de que todo coleccionista tiene su "objeto preferido" entre los que integran la serie; aquel que la simboliza. Por ello, quizás no todas las piezas de una colección son igualmente amadas... Al fin y al cabo, es común entre las prácticas de los coleccionistas el comprar, vender, intercambiar piezas entre ellos con el fin de conseguir aquellas verdadera y tenazmente deseadas, como tan elocuentemente lo ilustra el coleccionista de estampas descrito por La Bruyère. Así pues, cabe la posibilidad de reafirmar la importancia de la serie preguntándonos si, en su imaginario, todo coleccionista tiene, no uno, sino varios objetos de su predilección, algo así como pensar si la "quintaesencia de la serie" no fuera un objeto único, singular, sino una *microserie*...

Esto volvería a confirmar que no existe una verdadera oposición entre el aficionado y el coleccionista, entre la serie y el objeto único, puesto que el aficionado a los objetos diversos, bellos, raros, antiguos, etc., es un verdadero coleccionista, sólo que forma su serie a partir de objetos que aunque disímiles, para él son iguales precisamente por su carácter de especies únicas. Y es sobre estas convicciones, de las que en el fondo participa todo coleccionista, que construye su colección. Y se fundamenta tanto el valor comercial como singular de pasado representado en el objeto de colección.



¹ Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, especialmente el Cap. IV, "La cámara de maravillas", Ediciones Altera, Barcelona, 1998.

² Giorgio Agamben, op. cit., pág. 53 /54. La descripción de Agamben reporta otra inesperada utilidad, cual es la de sugerir la posibilidad de que la medieval *puesta en escena* de los objetos integrantes de una heteróclita colección aún parece pervivir en ciertas instituciones, de nuestro medio y del norteamericano, si nos atenemos a algunos documentales presentados hace algún tiempo por la programadora *People and Arts* en el marco de la serie "Mundo de curiosidades". En ellos se mostraba cómo, especialmente en aquellos lugares que gozan de un cierto renombre en el campo turístico, por iniciativa habitualmente privada, se han organizado instituciones que dentro de un ánimo entre comercial, festivo y burlesco se han dedicado a la explotación del *color local* y el *fetichismo del terruño*. Ello mediante la conservación, exhibición y venta de insólitos objetos-reliquia, en muchos sentidos relacionados con las tradiciones culturales de tal o cual ciudad o región circunvecina, especialmente de las que suelen considerarse como las más *razales* o populares, aunque no de forma exclusiva. Esta particular especie de *museo de lo pintoresco*, por llamarla de alguna manera, dedicada a la conservación de los más disparatados objetos, usos, costumbres y memorias locales o regionales, algunos de los cuales otrora gozaron de una cierta *respetabilidad* o legitimidad cultural, no obstante la mercantil vulgaridad que suele estar en el principio mismo de su actual funcionamiento, podría tener, como ascendiente prestigioso, la medieval cámara de maravillas, tan propia de los gustos de príncipes y eruditos.

³ G. Agamben, op. cit., pgs. 54/55.

⁴ G. Agamben, op. cit., pág. 55.

⁵ Mario Praz en un artículo sobre las casas de muñecas cuenta cómo la virtuosa reina Victoria de niña cuidaba su colección de 132 muñecas: cómo las vestía con particular esmero y las hacía representar a figuras de damas de la corte, bailarinas y mujeres de prácticamente todas las clases sociales; concluyendo -irónicamente- que "de los siete a los catorce años la princesa tuvo su harén imaginario." Los placeres que le daría su colección, Praz invita a compararlos con "lo que en la vida de los adultos, era el equivalente de esta infantil galería de muñecas." Recuerda que en las cortes de siglos pasados (la de Carlos II, Vincenzo Gonzaga, Ludovico I de Baviera) era común encargarse a un pintor de fama mayor o menor, la confección de galerías de cuadros enteramente constituidas por los retratos de la más hermosas mujeres, pintadas a propósito "para estimular la voluptuosa fantasía (de tal o cual) soberano". Concluye su ensayo preguntándose: "¿Habría

sospechado la pequeña Victoria que iría a encontrar eco en estas excitadas fantasías de soberanos? Como haya sido, al despuntar su decimocuarto año de edad, las muñecas fueron puestas aparte para siempre, el harén imaginario fue cerrado y Victoria se preparó para afrontar su futuras responsabilidades al frente del Estado. Pero para Vincenzo y para Ludovico de Baviera esa hora de clausura y responsabilidad nunca llegó." Ver más detalles en: Casas de muñecas, Revista El Malpensante, Bogotá, junio 15 - agosto 1 del 2000. No. 23, págs. 85/87.

⁶ Karl E. Meyer, *El saqueo del pasado. Historia del tráfico internacional ilegal de obras de arte*. F.C.E., México, 1990.

⁷ K. E. Meyer, op. cit., págs 190/191

⁸ El texto donde Igor Kopytoff elabora la noción de *singularización* se llama "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso"; hace parte del libro *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, del cual Arjun Appadurai hizo de editor. En español fue publicado por la Editorial Grijalbo, México, 1991.

⁹ Karl E. Meyer. *El saqueo del pasado. Historia del tráfico internacional ilegal de obras de arte*, F.C.E., México, 1990, pág. 189.

¹⁰ Ver Jimmy Arias, *Coleccionistas y "maniáticos"*, El Tiempo, domingo 20 de junio de 1999, Sección Panorama, pág. 1B.

¹¹ Los guardianes de las palabras, versión de Eva de Aguirre, en Revista El Malpensante, No. 23, pág. 65.

¹² Lo *revolucionario* de la propuesta estaba precisamente en esta tajante afirmación de que lo artístico no era resultado de una *ejecutoria material* sino de una *escogencia del artista*, postulado como una figura con el poder de transfigurar la naturaleza, el sentido y hasta la función de un objeto cualquiera mediante el gesto -soberano, arbitrario- de unirlo como objeto artístico con el respaldo, ciertamente significativo, de una suerte de maquinaria mediática-cultural constituida por el fotógrafo, la revista, el artículo donde se postulaba, mediante una especie de Manifiesto, la nueva orientación estética, así como el museo, el público del arte y hasta el que ofició de mecenas.

¹³ La cita corresponde al texto publicado originalmente en la revista *The Blind Man*, No. 2, Nueva York, mayo de 1917 y reproducida por Manis Mink en *Marcel Duchamp (1887-1968)*. El arte contra el arte, Taschen, Colonia, 1996, pág. 67.

¹⁴ K. E. Meyer, op. cit., págs. 191/192.

¹⁵ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*. Siglo veintiuno editores, México, 6ª. Edición, 1981.

¹⁶ J. Baudrillard, op. cit., pág. 83.

¹⁷ Como lo anota Igor Kopytoff, en la Norteamérica de los años 50, un modo habitual de adquirir objetos de arte africano por parte de coleccionistas, en su mayor parte con formación profesional de antropólogos, era hacerlo en el transcurso de sus estudios, cuando realizaban la práctica conocida como "trabajo de campo". Ver más información

sobre las transformaciones operadas en los modos de adquirir este tipo de objetos, cuando ya eran promocionados en revistas de arte y decoración como "coleccionables", en su artículo "La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como proceso", incluido por Arjun Appadurai (ed.) en *La Vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Editorial Grijalbo, México, 1991.

¹⁸ J. Baudrillard, op. cit., pág. 85.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 85.

²⁰ Baudrillard, op. cit., pág. 93.

²¹ Evidentemente, cuando Baudrillard hizo esta afirmación no tenía en su horizonte conceptual a los coleccionistas de chucherías y detritus industriales...

²² Dice Baudrillard (op. cit., pág. 95) que hay algo más que esnobismo y búsqueda de prestigio, tal como lo anota, por ejemplo, Vance Packard en *Los obsesionados del standing* cuando se refiere a los elegantes de Boston que gustan de adornar sus ventanas con viejos cristales de reflejos violáceos: "Los defectos de estos cristales de ventana son muy estimados, pues el vidrio proviene de un envío de calidad inferior expedido a América por los vidrieros ingleses hace más de tres siglos". O bien, cuando menciona que si "un habitante de los 'suburbios' aspira a la clase media superior, compra antigüedades, símbolo de una posición a la que da acceso una fortuna reciente".

²³ *Ibid.*, pág. 95.

²⁴ *Ibid.*, pág. 96.

²⁵ El escrito del periodista Orlando León Gutiérrez, titulado *Patrimonio que se va por el 'hueco'*, fue publicado en *El Tiempo*, 24 de marzo del 2002, pág. 1-7 Sección Nación.

²⁶ *Ibid.*, pág. 87.

²⁷ Mario Praz, op. cit., pág. 84.

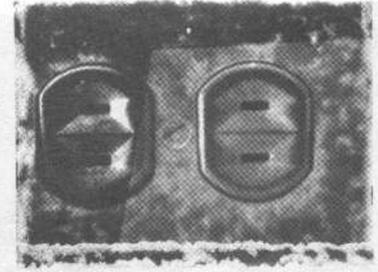
²⁸ Citado por J. Baudrillard en op. cit., pág. 99 y 100.

²⁹ Mario Praz, *Casas de muñecas*, Revista *El Malpensante*, Bogotá, junio 15/agosto 1 del 2000, No. 23, pág. 84.

³⁰ Citado por J. Baudrillard, op., cit., pág. 104.

³¹ En una novela del escritor chileno José Donoso llamada *Coronación* aparece una interesante figura de coleccionista. Se trata de un viejo aristócrata que posee una colección de hermosos bastones, con empuñaduras en oro, marfil u otros metales preciosos y bellamente labrados. Se ha autoimpuesto la regla de que su serie no puede pasar de 10 ejemplares, pero como no quiere renunciar al placer de conseguir nuevas piezas, cada vez que lo logra sacrifica un integrante antiguo de la serie, de modo que mediante este expediente ésta nunca supera el número que emblemáticamente la define y distingue: 10. De esta forma, su serie es simultáneamente cerrada (finita) y abierta a la posibilidad de nuevas adquisiciones.

³² Citado por J. Baudrillard, op., cit., pág. 106.



Bibliografía

Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Ediciones Altera, Barcelona, 1998

Appadurai, Arjun (ed.). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Editorial Grijalbo, México, 1991

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Siglo XXI editores, México, 1981

Donoso, José. *Coronación*. Editorial Seix Barral/Nueva narrativa Hispánica, Barcelona, 1978

Gogol, Nikolai Vasilievich. *Las almas muertas*, en *Obras Completas*, Editorial Aguilar, Madrid, 1968

Kopytoff, Igor. "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", en el libro *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, del cual Arjun Appadurai fue el editor, Ed. Grijalbo, México, 1991

Meyer, Karl L. *El saqueo del pasado. Historia del tráfico internacional ilegal de obras de arte*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1990

Periódicos y Revistas

Arias, Jimmy. *Coleccionistas 'maniáticos'*, artículo publicado en *El Tiempo*, domingo 20 de junio de 1999, Sección Panorama, Bogotá

León Gutiérrez, Orlando. *Patrimonio que se va por el hueco*. Artículo publicado en *El Tiempo*, 24 de marzo de 2002, Sección Nación, pág. 1.7

Praz, Mario. *Casas de muñecas*, artículo publicado en *Revista el malpensante*, No. 23, junio 15 - agosto 1 del 2000, Bogotá

Zimerman, Eva. *Los guardianes de las palabras*, *Revista el malpensante*, No. 23, junio 15 - agosto 1 del 2000, Bogotá. El texto publicado en esta revista es una adaptación del artículo que, con el mismo nombre, apareció en la revista *Discovery* en abril del mismo año.