

Autobiografía, archivo y conceptualismo

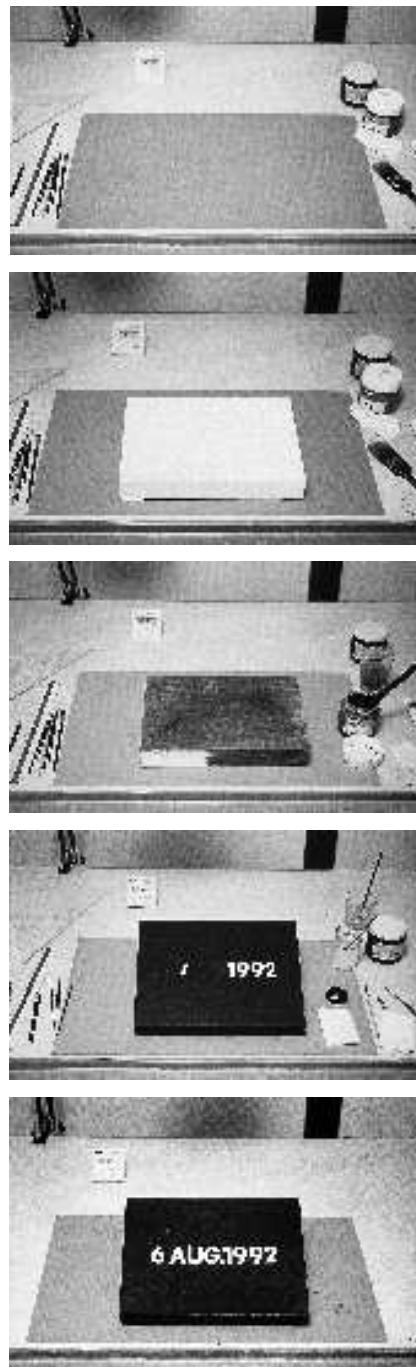
La relación entre autobiografía, archivo, conceptualismo y memoria se hace patente en tres artistas comúnmente considerados como conceptuales, pese a que ninguno de ellos entendió lo conceptual en un sentido estrictamente tautológico, como hiciera, por ejemplo, Joseph Kosuth.

On Kawara

Respecto a On Kawara, apenas se conoce un dato tan relevante de su biografía como el año de su nacimiento (24/12/1932). Se conoce en tanto que el 11 de agosto de 1974, según el catálogo de su exposición en Berna, contaba 15.211 días de edad. Y en verano de 2002, el 8 de junio, día de la inauguración de la Documenta de Kassel, había vivido 25.373 días y el 1 de enero de 2008 (momento de proceder a la última revisión del presente texto) 27.406 días (es decir 75 años). A pesar de ello, la obra de On Kawara no suele calificarse como autobiográfica, si bien algunos de sus proyectos más célebres recogen y evocan la memoria de su propia subjetividad. Es el caso de sus *Date paintings* (o serie *Today*), iniciadas en enero de 1966, de sus series de telegramas y postales y de sus libros *I met, I read, I went*.

Iniciadas en Nueva York el 4 de enero de 1966, las *Date paintings* son obras acrílicas realizadas en ocho formatos predeterminados que van desde los 20,3 x 25,4 cm a los 155,8 x 227,3 cm en las que On Kawara «pinta» en blanco los caracteres de la fecha en la que fue realizada la obra sobre un fondo monocromo rojo, azul o, en la mayoría de los casos, gris oscuro con matices que van

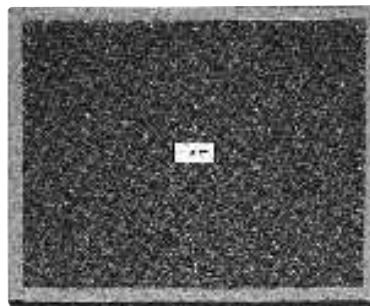
1-5. On Kawara,
Serie proceso
Tokio, 6 AUG 1992.



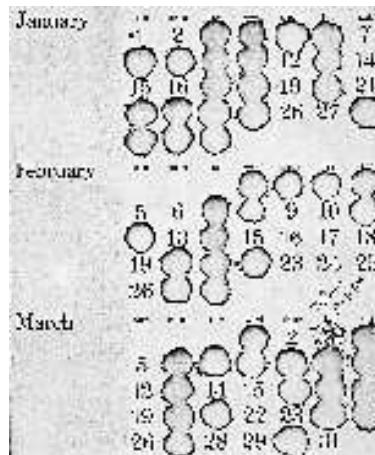
del verde al castaño oscuro sin llegar en ningún caso al negro³⁵. La realización de las pinturas, así como la elección de los colores de fondo y los formatos, no son sistemáticas y no parecen seguir ningún patrón de comportamiento concreto. Por otro lado, y en contraste con ello, el método de realización de cada pintura es absolutamente sistemático: «cuatro capas de color son aplicadas como base, con un tiempo de secado suficiente entre las mismas, para a continuación llevar a cabo un frotado preparatorio de la superficie para la correcta aplicación de la siguiente capa. Los perfiles del texto son trazados y luego llenados con diversas capas de pintura blanca mediante el uso de pinceles finos, una regla, un cartabón, un bisturí y un pincel para recoger los restos de pintura. La mayor parte del tiempo se dedica a la corrección de pequeñas imperfecciones»³⁶[1-5].

Cada una de las pinturas se dispone en una caja de cartón realizada a mano, de dimensiones proporcionales a la obra y en cuya cubierta figura una etiqueta impresa con la fecha de realización. En la caja, además de la pintura [6], On Kawara guarda un periódico o un recorte del mismo, correspondiente a la fecha de la pintura [7]. Por otro lado, On Kawara describe minuciosamente todo lo relativo a cada *Date painting* en sus diarios personales o «journals»: «todas las informaciones relativas a las *Date paintings* son anotadas, a su vez, en un diario redactado en la lengua del país en el que On Kawara ha pasado el primer día del año en el que ha realizado la obra o, en su caso, en esperanto»³⁷. Los «journals» documentan la producción de cada uno de los años en que fueron realizadas las *Date paintings*. Por ejemplo, en el diario de 1967, año que produjo 201 pinturas, aparecen cuatro apartados: un calendario en el que se indica cada día de la semana en el que se finaliza la pintura [8]; una carta de colores (rojo y negro) utilizados [9]; series de fotografías de los entornos del artista [10] y los subtítulos de las pinturas que incluyen tanto acontecimientos del día o de la vida del artista. En estos mismos diarios las pinturas aparecen tituladas del mismo modo –*Today*– y subtituladas según tres maneras distintas: con frases que revelan reflexiones del artista: «He decidido estar solo» (20/01/1966), con titulares de prensa de los diarios guardados en las cajas, «Dos estudiantes tirotea-

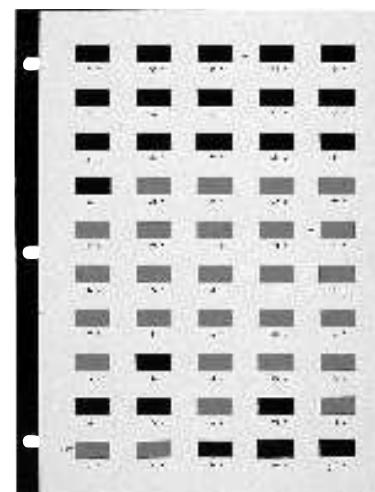
6. On Kawara,
Date painting.



7. On Kawara, *Date painting*, 1977.



8. On Kawara, *Date painting. Journal.*
Calendario, 1967.



9. On Kawara, *Date painting, Journal,*
Carta de colores, 1967.



10. On Kawara,
Date painting,
Journal, Lugares,
1967 (2).

dos en Santo Domingo» (9/02/1966), o simplemente con el nombre del día de la semana correspondiente a la fecha, en el idioma del lugar en que se realizó la pintura: «Söndag» (31/12/1972)³⁸.

La producción de la serie *Date paintings* o *Today* se halla presente no sólo en los diarios del artista sino también en obras aparentemente desvinculadas del mismo. Un ejemplo es la obra *100 years calendar (18.864 days)*, un panel de 70 x 129,5 cm en el que On Kawara representa un calendario de 100 años y sobre el que indica, mediante marcas de colores, una serie de hechos relacionados con su vida y su producción artística. A través de puntos amarillos sobre las fechas, anuncia los días que lleva vivo; los puntos verdes, los días en que ha realizado alguna *Date painting*; y los puntos rojos, los días en los que ha realizado más de una pintura. Según esta meticulosa obra de registro, On Kawara ha realizado algo más de dos mil *Date paintings*; cifra que resulta especialmente sorprendente si tenemos en cuenta que la realización de cada pintura se lleva a cabo en la fecha señalada en la misma y que si, por el motivo que fuese, al finalizar el día la *Date painting* no está concluida, On Kawara la destruye³⁹.

La serie *Today* es probablemente la que requiere una aproximación más atenta, pues es la que manifiesta de manera más intensa tanto la vida como la obra del artista. Lo primero que se debe tener en cuenta respecto a ella –y esto es algo que la diferencia del resto de su obra– es que la serie está formada por pinturas, lo cual no deja de sorprender en un artista del que Joseph Kosuth afirmó que era un pionero del arte conceptual⁴⁰. Esta diferencia respecto a sus contemporáneos, esta «adhesión a la pintura» aparentemente anacrónica⁴¹, desvela un detalle autobiográfico crucial para la comprensión de la obra de On Kawara: su vinculación con el medio o la técnica con la que el artista inició su carrera a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, con series de dibujos y pinturas marcadas por los trabajos expresionistas de Kikuji Yamashita y en paralelo a la obra de Tatsuo Ikeda, Yoshikuni Tida o Shigeo Ishii⁴². Por otro lado, las pinturas de la serie *Today*, aparte de su vinculación con los orígenes de su carrera artística, ponen de manifiesto la convicción del artista de que «el lenguaje es la última abstracción»⁴³ y que, a través

de él, toda realidad es representable, incluso aquella intangible e informe, como es una fecha.

En este sentido, Anne Rorimer afirma que las *Date paintings* de On Kawara se inscriben en una tradición de la pintura occidental obsesionada con la idea de materializar lo irrepresentable, en la que se generaría una tensión irresoluble entre la forma concreta de la pintura y su materialidad y la inconsistencia informe de su referente: «En cuanto que una fecha no puede ser vista, las pinturas [de On Kawara] no ofrecen ninguna información sobre realidad externa alguna, pero en cuanto que son fenómenos confinados sobre un lienzo pintado, la fecha –por otro lado, una mera abstracción– asume una forma y contorno concretos»⁴⁴.

El segundo aspecto autobiográfico que destaca en la serie *Today* es «el enigma de la repetición», una repetición en la que variación y continuidad generan una fuerte inestabilidad emocional, una especie de angustia que no encuentra el consuelo ni en la novedad del cambio absoluto ni en el sosiego de la duplicidad exacta. Los fondos oscuros de la mayoría de las pinturas presentan levísimos cambios que, sin embargo, hacen imposible afirmar su equivalencia; los caracteres con los que On Kawara escribe las fechas, trazados a mano y sin plantilla, presentan, dentro de su semejanza, ligeras diferencias; las fechas mismas, bajo el aspecto de su apariencia textual, son siempre parecidas pero paradójicamente siempre diferentes. Por lo tanto, en las pinturas de la serie *Today*, cada una de esas representaciones de lo intangible es a la vez símbolo de la realidad misma a la que representan, es decir, símbolo de su similitud y, a la vez, de sus mínimas diferencias; símbolo de su semejanza y de su intrínseca diversidad. Los días mismos a los que remiten las fechas son iguales y diferentes, únicos y diferentes en su cotidianidad: «La cotidianidad –afirma Jean Baudrillard– es la diferencia dentro de la repetición»⁴⁵.

La serie *Today* carece pues de un final teleológico ya que no tiene ni progresión ni declive; no está marcada por ningún drama personal ni por ningún acto individual de creación. No posee discurso alguno: la pintura sale a la luz en la fecha misma de la cronología. Todo constituye una repetición, la repetición metódica del acto pictórico⁴⁶ como acto equivalente a la viven-

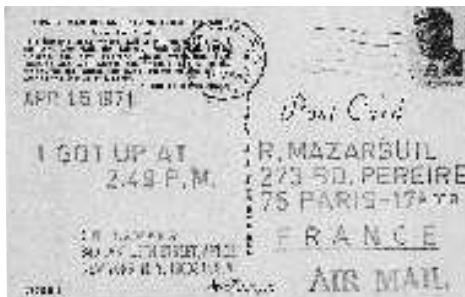
11. On Kawara,
I read.



cia de lo cotidiano: vivir es para On Kawara pintar, del mismo modo que la pintura –su tiempo de ejecución– asume una parte importante de su vida. Dicho de otro modo: «On Kawara propone que el trabajo artístico y la cotidianidad (...) ocupen la misma zona espacio-temporal»⁴⁷. Por ello, la serie *Today* pone de manifiesto una estrecha relación entre la vida del artista y su obra a la vez que vincula a ambas a un tercer eje: el presente colectivo, el tiempo en su convencionalidad, entendiéndolo como forma de datación y archivo de memoria colectiva. On Kawara no sólo se nos presenta, pues, como alguien que trabaja con el tiempo como idea, sino sobre todo como un viajero a través de su propio presente y del presente de su tiempo. Por ello, la pintura de la serie *Today* «no es una pintura del presente, sino el presente de la pintura»⁴⁸.

Las series «*I*»: *I read, I got up, I met, I went* y *I am still alive*

Algún tiempo después de iniciar la serie *Today*, el 2 de octubre de 1966 On Kawara empieza una nueva serie titulada *I read* [11] consistente en una serie de hojas fechadas con un tampón en las que pega recortes de prensa subrayados y marcados en rojo, enfatizando aquello que había llamado su atención en el acto dia-



12. On Kawara, *I got up*, 1971.

rio de leer el periódico. Los recortes son siempre de periódicos del lugar en el que On Kawara se halla en la fecha indicada, y contienen desde noticias triviales hasta noticias de acontecimientos de relevancia internacional. En esta serie, que ha sido clasificada en una veintena de archivadores, presenta un fragmento de la realidad asumida intelectualmente por parte de On Kawara a través de la lectura en su día a día⁴⁹.

Mientras se hallaba en México haciendo turismo, On Kawara inició a mediados de 1968 tres nuevas series claramente autobiográficas: *I got up* y *I met* –iniciadas el 10 de mayo– y *I went* –iniciada el 1 de junio. *I got up*, probablemente la más profunda de ellas, consiste en el envío diario de postales a dos conocidos en las que figuran, estampadas con un sello de goma y en mayúsculas, la fecha de expedición de la postal (APR. 5 1971), la frase «*I got up at* –«Me he despertado a»– y la hora exacta en que aconteció el hecho (I GOT UP AT 11.13 A.M.), el nombre

de On Kawara y el **lugar** preciso desde el cual la postal había sido enviada (ON KAWARA 240 EAST 13TH STREET, APT. 12 NEW YORK, N.Y. 10.003 U.S.A.), y el **nombre y la dirección del destinatario** (KONRAD FISCHER, 4 DUSSELDORF NEUBRUCKSTR. 12. W. GERMANY [12], MAZARGUIL 273 BD. PEREIRE 75 PARIS-17ème FRANCE) [13]. Las postales, siempre en color y de formato horizontal, reproducen imágenes típicas de vistas de ciudades y de sus monumentos, es decir, imágenes propias del lugar en el que el artista se había despertado en la fecha y hora indicadas o, lo que es lo mismo, del lugar y momento exactos en que el artista había pasado del estado de inconsciencia del sueño a la conciencia propia de la vida cotidiana⁵⁰. Esta obra que se podría considerar pionera del **mail art**, parece distanciarse del carácter de mero registro de la serie *Today* para subrayar de manera explícita su dimensión autobiográfica, al menos por tres motivos que giran entorno a una misma idea: la



13. On Kawara, *I got up*, 1971.

de la apertura hacia los demás. En primer término, porque alude a un hecho privado y preciso de la vida cotidiana del artista, un hecho casi íntimo como es el paso del sueño a la vida consciente. En segundo término, porque On Kawara comparte esta información con personas que le son allegadas **tratando de comunicarles su existencia**, aunque sea a través del envío de una postal –un «recuerdo», un objeto simbólico que dirigimos a las personas que recordamos. Y en tercer término, porque a diferencia de lo que ocurre con las *Date paintings* y los documentos de *I read*, On Kawara no guarda y archiva las obras sino que las dispersa, las envía y, además, lo hace por duplicado, **violando** de manera inequívoca los principios de **consignación** y **domiciliación** que Jacques Derrida describe en el archivo, que tiende por naturaleza a la reunión y **clausura vigilada de los documentos** que son su razón de ser⁵¹.

La serie *I met* [14] fue fruto del deseo de On Kawara de comunicarse con la gente de su alrededor y consistió en el mecanografiado y archivado diario de listas en las que On Kawara iba anotando los nombres de todas las personas con las que se había encontrado en una fecha determinada. Como ocurre con las postales de la serie *I got up*, las hojas con las listas de *I met* están fechadas mediante un sello y carecen de anotaciones manuscritas y, como ocurre con las páginas de *I read*, los documentos de *I met* están archivados en encuadradores con el título *I met –On Kawara* como única firma. Así como *I got up* reduce la autobiografía a la simple anotación del inicio de una jornada, *I met* sintetiza la **potencial narración contenida en el encuentro** con una persona en el mero dato, en un nombre propio. Es decir, On Kawara archiva y guarda un recuerdo de una serie de encuentros con personas, pero no cuenta nada respecto a dichos acontecimientos. No existe opinión, anotación subjetiva o sugerencia; tan sólo un registro del hecho objetivo del encuentro: «yo me encontré con», y nada más. Simplemente una anotación pericial, probatoria dentro de una autobiografía esencial en la que las emociones quedan sujetas a la memoria del artista, nunca a sus documentos.

La última de las series iniciadas por On Kawara en 1968, *I went* [15], consiste en el registro diario de los movimientos y su

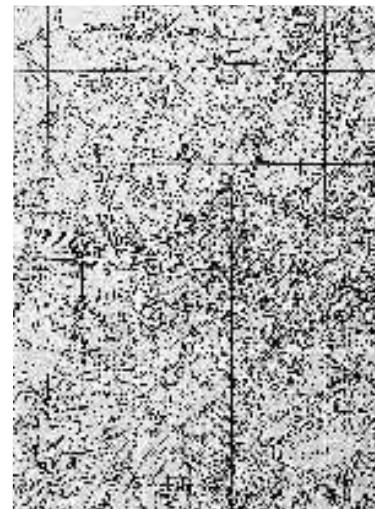
14. On Kawara,
I met.



15. On Kawara,
I went, 1968-1979.



16. On Kawara,
I went, Munich 1979.



17. On Kawara,
I am still alive, 1970.



representación mediante un trazado con bolígrafo rojo sobre una fotocopia de un mapa de la zona en la que el autor se halla en una determinada fecha [16]. Cada documento así generado está fechado, de nuevo, con un sello de goma y se encuentra archivado en uno de los 23 clasificadores que ocupan el conjunto de la serie.

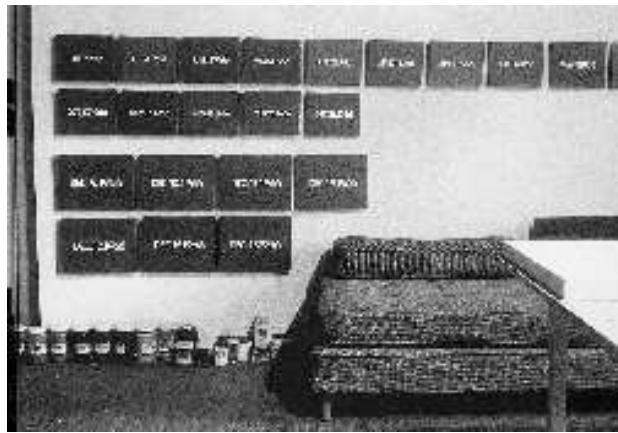
Estas tres últimas series, llevadas a cabo de manera ininterrumpida y diaria desde su inicio, fueron finalizadas bruscamente el 17 de septiembre de 1979 durante una estancia del artista en Estocolmo, cuando la caja de sellos con la que On Kawara «certificaba» sus documentos fue robada³².

La orientación autobiográfica apuntada en las series precedentes se manifiesta igualmente en su serie titulada *I am still alive*. Surgida a partir de tres telegramas enviados entre el 6 y el 11 de diciembre de 1969 con motivo de la exposición celebrada en París titulada *18 Paris IV.70, I am still alive* se inició con tres telegramas que contenían tres frases independientes respecto al resto de la serie: «*I am not going to commit suicide. Don't worry*» —«No voy a suicidarme. No te preocupes»—; «*I am not going to commit suicide. Worry*» —«No voy a suicidarme. Preocúpate»—; «*I am going to sleep. Forget it*» —«Me voy a dormir. Olvídalos»—. A partir de entonces, On Kawara envió a diario telegramas a conocidos y amigos en los que sólo se podía leer, de manera invariable, la expresión «*I am still alive*» —«Todavía estoy vivo». Deudora sobre todo de su serie de postales, *I am still alive* introduce una nota paradójica al emplear como medio de comunicación el telegrama, un medio entonces de urgencia, para comunicar un hecho aparentemente normal y cotidiano como es el «seguir estando vivo» [17].

Por otro lado, el hecho mismo del empleo de la expresión del adverbio «todavía» acompañando a la expresión «estar vivo» remite a la posibilidad de que el mensaje, al llegar a su destinatario, sea obsoleto y falso: ¿cuánto puede durar ese «todavía»?⁵³ Sea como fuere, *I am still alive* es, de todas sus series, la que afronta de una manera más directa el motivo esencial de toda autobiografía: la conciencia del paso del tiempo hacia un evento «todavía» no acontecido en la medida en que la autobiografía puede continuar siendo narrada. En otras palabras, tal como señaló Lucy Lippard, *I am still alive* es la más «fanática» de las series de On Kawara, pues «su medio físico es el de la urgencia, y en ella se aborda el tema de la vida y la muerte más que en cualquier otra de sus series»⁵⁴.

On Kawara y la autobiografía

Para concluir este apartado, es conveniente hacer referencia al planteamiento apuntado por Kathryn Chiong⁵⁵ que vincula el proyecto autobiográfico de On Kawara a *The ear of the other* con reflexiones de Jacques Derrida⁵⁶. En dicho libro, Derrida anuncia la labor del autobiógrafo: «Se cuenta a sí mismo la vida, siendo el primero, si no el único receptor y destinatario de la narración dentro del texto». Esta frase, que sitúa a emisor y receptor de la narración en un mismo sujeto, (re)cita la del filósofo de la subjetividad absoluta, Nietzsche: «Me cuento mi vida a mí mismo. Me relato mi vida, la recito y lauento para mí». Según esto, el proceso autobiográfico de On Kawara partiría de la escucha del propio discurso, de una suerte de tautología vinculada no tanto al arte como a la construcción de la subjetividad y la memoria⁵⁷. Dicho en otras palabras: a On Kawara no le interesa tanto contarnos a nosotros, sus lectores pasivos, la historia de su vida cotidiana como contarse, en una suerte de ejercicio narcisista, su propia historia a sí mismo, en busca de lo que Jean-Luc Nancy define como «sujeto»: «El sujeto se transforma en lo que es (en su propia esencia) representándose a sí mismo». On Kawara y Derrida compartirían así la misma visión crítica de las concepciones clásicas de la subjetividad y la historia y, en el caso del primero, la



18. On Kawara, *Date paintings*.

importancia no radica en la vida empírica, individual, sino en el texto que de ella deriva, sea éste escrito o visual. Cada pintura y cada objeto son textos cuyas interpretaciones permanecen abiertas pues el texto no controla su interpretación. Su importancia va más allá del alcance del autor. Citando de nuevo a Derrida, la importancia del *autos*, del propio sujeto como tema de la autobiografía, se desplaza hacia el *otos*, la estructura del oído.

En las series de On Kawara se puede hablar pues de un sistema de «auto-indicialización» dispuesto en patrones sistemáticos con escasas modificaciones, lo cual incide en uno de los puntos neurálgicos de la autobiografía creativa contemporánea: la construcción sistemática de un archivo de las propias rutinas como proceso de producción subjetiva. Gracias a la superación de la distancia entre lo visual y lo verbal, On Kawara dota de significado a un sistema conceptual aparentemente hermético, distanciándose por completo del uso del lenguaje tautológico.

En la obra de On Kawara el sujeto se manifiesta a través de huellas indiciales que parecen querer negarse –sellos en lugar de firmas, pintura aplicada sin el más mínimo rastro de pincelada– y de afirmaciones en las que un «yo» casi inasible es objeto de acciones aparentemente intrascendentes: *I read, I met, I went*,

I got up, I am still alive. Así, On Kawara genera de manera sistemática rastros de sí mismo, archivándolos en ocasiones en enormes volúmenes de documentación, que simplemente apuntan a la propia existencia del yo –por dónde he pasado, a quién he encontrado, qué he leído–, dispersándolos otras a través del espacio y el tiempo, en dirección a los otros: «hoy me he levantado», «todavíaigo vivo». **Generando archivo** y a la vez **dispersándolo**, On Kawara crea para los otros y para sí su imagen a través de un rastro indexado que apunta hacia su existencia como sujeto: dejo huellas, luego existo. No sólo eso: en el caso de On Kawara **esas huellas** que permiten delimitarlo como **persona**, también lo delimitan como **artista**, pues definen tanto su vida cotidiana como su obra. Citando a René Denizot, «la cuestión «¿quién es On Kawara?» coincide con el reencuentro de las figuras presentadas como documentos históricos de «el trabajo de On Kawara»»⁵⁸ [18].

Mary Kelly

El proyecto «autobiográfico» *Post-Partum Document* es probablemente la obra más importante de la artista británica afincada en Los Ángeles, **Mary Kelly**. Llevado a cabo entre 1973 y 1979, este proyecto de Kelly se desarrolla en el contexto del arte feminista británico de los años setenta, cuando éste dirigió su mirada hacia el psicoanálisis, sobre todo en su vertiente lacaniana.

Post-Partum Document es un informe sobre los primeros seis años de la relación entre la madre –en este caso, la propia artista– y su hijo [19]. Pretende **someter a crítica la idea de esencialidad de la identidad femenina** y a la vez **explorar** los **estadios** de la relación entre **madre e hijo**, dentro del contexto de la sociedad patriarcal. Basándose en una serie de conceptos básicos en el pensamiento freudiano y lacaniano, Kelly presenta un extenso informe multimedia en el que se articulan 135 «documentos» que abarcan desde el nacimiento del niño (1973) hasta el momento en el que éste escribe de manera autónoma su nombre (1979), es decir, **hasta el momento en el que el niño accede al mundo del**



19. Mary Kelly con su hijo, 1975.
Foto: Ray Barrie.

lenguaje y de la representación y **deviene** una entidad socialmente **independiente de la madre**⁵⁹.

Dividido en seis secciones claramente diferenciadas, *Post-Partum Document* sigue a través de cada una de ellas el proceso descrito por Freud primero y Lacan después en relación con la construcción de la identidad femenina en su aspecto de «madre». Las tres primeras secciones del *Post-Partum Document* muestran, según Kate Linker, el progresivo distanciamiento de la madre y el hijo a través de los procesos de construcción de la sexualidad, la autorrepresentación y el lenguaje del niño. Así, en la Documentación I (*Analyzed fecal stains and feeding charts*, 1994), Kelly presenta documentos «objetivos», como **tablas de alimentación** y **registros diarios sobre las comidas del hijo**, en los que **destaca** la

progresiva independización de éste respecto del cuerpo de la madre a través del **abandono de la lactancia** y del progresivo aumento de la **ingesta de alimentos sólidos**. Este proceso de separación viene a su vez manifestado a través de documentos de naturaleza mucho más indexical, como son los **pañales con manchas fecales⁶⁰** [20]. En esta sección, el uso de diferentes diagramas, en un estilo descriptivo y distante por parte de la artista, evocan a la vez la precisión y concisión formales del minimalismo y de algunas de las estrategias del arte conceptual anglosajón.

En la Documentación II (*Analyzed utterances and related speech events*, 1975) [21 y 22], Kelly presenta una serie de tarjetas ordenadas a modo de composición tipográfica, en las que analiza los acontecimientos relacionados con el abandono por parte del hijo de la «holofase», en la que la **madre interpreta las palabras inconexas del niño y las completa**. Esta sección concluye con una **grabación acústica** en la que el hijo declara frente a un espejo «mira el nene», lo cual certifica la existencia de un ego independiente respecto al de su madre. Tal como ha señalado Linker, en esta sección se pone de relieve el acierto de Lacan a la hora de destacar la importancia de la «fase del espejo» en la que el niño, entre los seis y ocho meses, toma conciencia de sí y se percibe «como una identidad independiente y cohesiva, que le hace localizarse en un orden que está fuera de sí y le suministra la base para las futuras identificaciones»⁶¹.

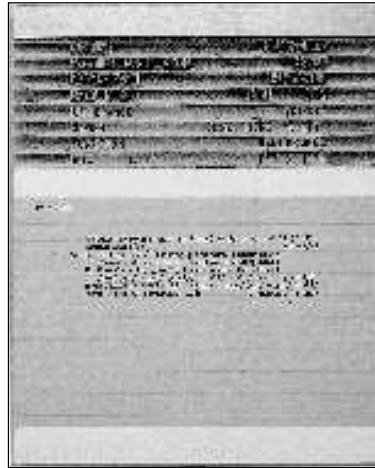
La Documentación III (*Analysed markings and diary perspective Schema*, 1975) expone cómo los **dibujos del niño** empiezan a formar imágenes, y a través de ellos, cómo el **niño empieza a separarse de la madre** y a **introducirse en la sociedad**, primero por mediación del padre y luego de la guardería [23]. Linker afirma que con esta tercera sección finaliza el proceso de ruptura de la unidad simbólica madre-hijo, iniciándose la crisis de la figura imaginaria de la madre-fálica, es decir, de la madre poseedora del objeto-simbólico que es el niño-falo. Las tres siguientes secciones exploran la progresiva exteriorización del niño, las consecuencias de la pérdida recíproca y la **sublimación de esta pérdida por parte de la madre**.



20. Mary Kelly,
*Post-Partum
Document*,
Documentación I,
1974.

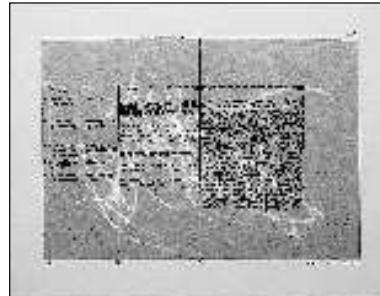


21. Mary Kelly,
*Post-Partum
Document*,
Documentación II,
1975.

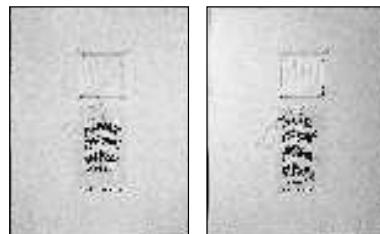


22. Mary Kelly,
*Post-Partum
Document*,
Documentación II,
1975.

23. Mary Kelly,
*Post-Partum
Document*,
Documentación
III, 1975.



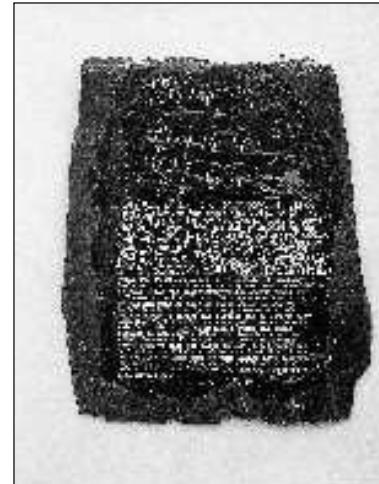
24. Mary Kelly,
*Post-Partum
Document*,
Documentación
IV, 1976.



La Documentación IV (*Transitional objects, diary and diagram*, 1976) presenta de nuevo diagramas y textos agrupados, en este caso, en forma de diario, pero también moldes de escayola con la impresión de la mano del hijo de Kelly [24]. La presencia de documentos como estas huellas, de carácter netamente indeixical, subrayan el progresivo incremento de la intensidad del proceso de sublimación de la pérdida de la figura del hijo por parte de la madre: cuanto mayor es la distancia que se manifiesta entre ambos, mayor es la tendencia de la figura que tiende a transformar en fetiche a la figura perdida. Kelly, consciente de este fenómeno, afirma que la fetichización no es un proceso que afecte únicamente a casos como el presentado en su *Document*; todo lo contrario, la fetichización afecta a toda representación, pues hace evidente la distinción entre motivo (sujeto) y representación (objeto)⁶².

En la Documentación V (*Classified specimens, proporcional diagrams, statistical tables. Research and index*, 1977), la más distante y menos empática de las seis de que consta la obra de Kelly, la artista explora las diferencias sexuales valiéndose de un modelo cien-

25. Mary Kelly,
Post-Partum Document,
Documentación VI,
1978.



tífico de clasificación sexual del siglo XVIII y de los regalos que ofrece al niño. La documentación va acompañada de preguntas sobre la diferencia sexual y de textos médicos con diagramas que reducen el cuerpo femenino a mero receptáculo de patologías.

La Documentación VI (*Pre-writing alphabet. Exergue and diary*, 1978) del *Post-Partum Document* recoge el estadio final del proceso de ruptura documentado en las secciones anteriores, y concluye de este modo la descripción del traumático tránsito que lleva a la madre a la pérdida de su condición de poseedora simbólica del falo encarnado en la figura del niño, y a la reactivación del sentimiento de castración que, según Lacan, afecta a la mujer en su infancia. Esta conclusión se manifiesta en el trabajo de Kelly en los documentos en los que su hijo se esfuerza por escribir su propio nombre y, por tanto, de asumir su lugar en el orden social impuesto por la figura paterna y por la autoridad patriarcal en general.

En la serie de listados de este sexto estadio, con un triple registro que evoca la Piedra Rosetta (alfabeto pre-escritura, exergo y diario) [25], se recoge la manifestación última del complejo de Edipo y el final del período de lactancia, es decir, aquel

en el que el niño aprende a escribir, asumiendo el nombre del padre al deletrear su propio apellido. En ese momento, con esa inscripción, el niño deviene parte del mundo social y abandona el mundo privado que ha sido, progresivamente, el cuerpo materno y luego el hogar en el que la madre-fálica ejercía su tutela. Este gesto, crucial en el desarrollo del niño, es asumido de manera traumática por la madre que, una vez perdido el objeto de deseo, regresa, según Kelly, «a una posición negativa en el orden patriarcal»⁶³.

El interés de *Post-Partum Document* y su influencia en el panorama artístico y crítico de su época se basa en cuatro puntos fundamentales. Primero, el tomar la relación madre-hijo desde una perspectiva nada habitual en su época, subrayando no sólo los aspectos amables de dicha relación sino sobre todo los traumas implícitos y explícitos, en especial los que afectan a la mujer como figura sometida a las presiones de un entorno patriarcal que sólo le concede un poder momentáneo en cuanto madre y nunca como mujer. Segundo, el partir de las estrategias y los recursos propios del arte conceptual y del minimalismo para abordar un tema íntimo, subjetivo y parcial, algo que sin duda marca un punto de inflexión en el hasta entonces emocionalmente aséptico panorama de dichos movimientos artísticos. Tercero, y muy relacionado con los puntos anteriores, el otorgar visibilidad a una actividad laboral «invisible» en el seno de la cultura productiva del capitalismo, la maternidad, y por tanto el ser valedora no sólo de las que podrían denominarse prácticas artísticas comprometidas, sino de las prácticas de la crítica feminista más activa.

El trabajo de Kelly manifiesta, pues, una sensibilidad precursora en lo referente a la corporeidad –algo muy propio del arte feminista en general–, pero sobre todo en su relación con el índice, ese particular tipo de signo que la semiótica de Peirce relacionó con la huella, el psicoanálisis asumió a través de la figura del fetiche y que la propia Kelly reconoció como característica emblemática de su trabajo: «La mayor parte de mi trabajo, inclu-

yendo *Post-Partum Document*, comienza con estudios fotográficos. Me desplacé de la fotografía hacia otro tipo de documentación, del ícono al índice»⁶⁴.

Para Kelly el arte es un texto que puede y debe ser leído. Está en manos del espectador (en su mirada, en las prácticas de observación, en el placer visual) decidir cuál de las diversas formas de lectura debe activar (desciframiento, decodificación, interpretación). La noción de lectura posee gran importancia, al igual que el acto de visualización del texto. Esto supone un nuevo ejemplo de cómo las estrategias conceptuales «siguen vivas» incorporando la memoria gracias a la noción de archivo.

Hanne Darboven

A la artista alemana Hanne Darboven [26] a menudo se la etiqueta como artista conceptual. Sin embargo, su obra, relacionada con la escritura y la historia, poco tiene que ver con los argumentos del arte emblemático norteamericano de la década de los setenta, situándose en una esfera mucho más personal en la que las cuestiones relacionadas con la identidad, la historia y la memoria constituyen su eje principal.

Aparentemente la obra de Hanne Darboven no se vincula con la autobiografía; su neutralidad y aparente ausencia de ras-



26. Hanne Darboven.

tros personales o gestos emotivos alejan la interpretación de la obra de Darboven de una obra intimista, personal o, simplemente, biográfica. Sin embargo, la mayoría de sus proyectos están ligados a la vida y preocupaciones de la artista, tanto a título privado como público, tanto como individuo psicológico como agente sociopolítico, que la vinculan a su vida como ciudadana alemana, conmovida por los avatares de la historia alemana o, mejor, por los de Alemania como nación. Tal como afirma Kira van Lil, «la integración de su biografía es una constante en la obra de Darboven (...) que toma hechos de la historia humana que la mueven emocionalmente hacia un nivel más personal, o bien personajes por los que siente afinidad»⁶⁵.

Escritura

La comprensión de la obra de Hanne Darboven pasa inexcusablemente por ubicar a la artista ante lo que Derrida denomina el «panorama de la escritura». Tal como afirma Marc Gisbourne, Darboven es en primer lugar escritora y luego artista visual en la medida en que, para ella, toda obra visible responde a la necesidad de lectura⁶⁶. Como escritora, Darboven se enfrenta a un doble problema: en primer lugar, la cuestión fundamental de quién es el destinatario de sus textos tanto visuales como escritos; en segundo lugar, la pregunta sobre el lugar que ocupa el autor en el texto mismo, su implicación.

A la primera cuestión, Darboven responde siguiendo a Derrida y Nancy: el escritor escribe para sí mismo, se narra su propia historia: «Cada vez que escribo, todo se vuelve sosegado y normal. Me siento pensando en lo que yo pienso y no en lo que pensarán los demás. Escribo para mí misma, no hay otra manera de hacerlo»⁶⁷. De este modo, se evidencia el sesgo autobiográfico de la obra de Darboven, en la que como escritora no puede ni quiere eludir la tarea autonarrativa implícita en el acto de la escritura.

En relación con la segunda de las cuestiones o, lo que es lo mismo, al nivel de implicación de Darboven en la autonarra-

ción hay que tener en cuenta que existe la creencia de que la autobiografía está necesariamente instalada en el terreno de la emotividad, y que la escritura autobiográfica necesita de una alta dosis de subjetividad, parcialidad y autoempatía para resultar válida o, al menos, «sincera». Sin embargo, la narración autobiográfica de Darboven pretende alejarse conscientemente de todos estos atributos para acercarse a una objetividad casi aséptica en la que el sujeto y el objeto de la narración se disuelven en el puro dato, en la anotación precisa e impersonal, en el simple registro objetivo del hecho incuestionable.

Tal como afirma Brigit Doherty, en Darboven resuena el eco del deseo de Gertrude Stein de escribir poesía con una precisión de lenguaje pareja a la de las matemáticas. Fruto de ello es el particular lenguaje con el que la artista «escribe» sus obras desde 1968⁶⁸. En esa fecha, residiendo en Nueva York, Darboven inventó un sistema de escritura basado en el calendario mediante el cual podía llevar a cabo dibujos esquemáticos primero y tablas escritas a mano después que, una vez enmarcadas y dispuestas en el espacio, creaban un ambiente en el que se daba forma visible al tiempo y a la historia. En lo fundamental, este sistema de escritura estaba basado en lo que la artista llamó «Konstruktion», números seguidos de la letra «K» que se obtenían a partir de la suma de los dígitos día-mes-década/año de las fechas del calendario gregoriano –por ejemplo, el 1 de enero de 1969 sería la Konstruktion 17K, fruto de la siguiente suma: 1 (día) + 1 (mes) + 6 (década) + 9 (año)⁶⁹. El motivo que llevó a Darboven a desarrollar este particular sistema de escritura al que denominó «prosa matemática» fue la voluntad de alejarse de un lenguaje verbal que consideraba demasiado cargado de emociones e históricamente desacreditado como herramienta de representación de la realidad. Por ello, recurrió a los números como vehículos narrativos, pues para ella «los números son la forma más neutral de hablar de las cosas; sin nombres, sin objetos, sólo el recuento de números y el uso de fechas»⁷⁰.

Si Darboven se aleja del lenguaje verbal como herramienta de representación de la realidad, es debido en gran medida a la convicción de la artista de que las emociones suponen un lastre

de consecuencias devastadoras en el desarrollo de la cultura contemporánea. Por ello, Darboven ha dedicado gran parte de su obra a «la filosofía y al pensamiento abierto en general»⁷¹, lo cual queda probado al comprobar que muchos de los «motivos» de sus series han sido personajes históricos relacionados con el mundo del pensamiento ilustrado como Leibniz o Goethe. Para Darboven, la cultura y el pensamiento pueden avanzar únicamente desde el distanciamiento racional y el control de las emociones exaltadas a partir del siglo XIX por el Romanticismo, lo cual ha dado como resultado los mayores desastres de la historia contemporánea, incluidos el nazismo y todas sus consecuencias: «el Romanticismo fue un desastre, especialmente para Alemania (...). El siglo XX es el desastre fruto de ese Romanticismo»⁷². Hanne Darboven, como alemana y como artista, no deja en ningún momento de sentir el peso de las consecuencias de esa inflación romántica de las emociones y por ello renuncia a éstas, en pro de un lenguaje neutro, puro dato, a partir del cual llevar a cabo una reescritura –a la vez subjetiva y distante– de la historia de la cultura ilustrada y sus personajes. De ahí, entonces, la lógica del número y la fecha como fuentes de su «prosa matemática».

Imagen

Si Hanne Darboven ha sido incluida en este apartado que gira entorno a la relación entre la producción artística, la biografía –o autobiografía– y el archivo, se debe al hecho de que en su obra resulta imposible desvincular ninguno de estos elementos sin perder por completo la posibilidad de interpretar el conjunto. Como ya ha quedado demostrado, Darboven asume en su obra la responsabilidad de la reescritura de la historia reciente en términos racionales; sin embargo, dicha actividad no es llevada a cabo mediante el uso de un lenguaje verbal, pues en él, según Darboven, existe la carga de una tradición marcada por las emociones y sus consecuencias. Por ello, esta reescritura de la historia se lleva a cabo mediante el uso de una herramienta diversa, el número, pero no de una manera convencional: Darboven, a diferen-

cia por ejemplo de On Kawara, no emplea las fechas tal y como establece la norma colectiva, sino que **reinventa su código** y desarrolla una «prosa matemática» absolutamente personal y, sin embargo, totalmente lógica y carente de emotividad.

Sin embargo, la reescritura de Darboven de la historia no pasa únicamente por la transcripción de los hechos a «textos» numéricos. En el conjunto de su obra, también aparecen imágenes que, lejos de ser «traducidas» a ningún lenguaje personal, son presentadas en su estado más puro al espectador, siempre con el mismo objetivo: crear una distancia emocional respecto a los hechos para tomar conciencia de la historia y sus consecuencias. Desde 1978 hasta 1985, Darboven ha empleado a menudo postales y otras imágenes cotidianas como parte de sus obras. Sin embargo, en sólo dos de ellas ha tomado la imagen como eje conceptual: *Menschen und Landschaften* –Gente y paisaje– y *Kulturgegeschichte 1880-1983* –Historia de la civilización 1880-1983.

Menschen und Landschaften

Expuesta en 1999, *Menschen und Landschaften* muestra un total de 168 paneles enmarcados de 50 x 70 cm, distribuidos en 42 columnas por 4 hileras [27]. Las dos hileras centrales muestran un total de **1.008 postales** –84 paneles con 12 postales en cada uno–, en su mayoría fechadas entre 1905 y 1920, aunque algunas de ellas son incluso de 1880. La hilera inferior muestra paneles con cartulinas verdes del tamaño de una postal, con referencias al domicilio actual de Darboven, en la casa de sus padres; la hilera superior presenta una amplia serie de hojas blancas manuscritas [28]. Por lo que se refiere a los motivos de las postales, casi todas muestran escenas folclóricas, de celebraciones o simples vistas de hermosos campos y pueblos centroeuropeos –en su inmensa mayoría alemanes [29]. Curiosamente, y a diferencia de lo que ocurre en otros trabajos, no existe ningún criterio de agrupación de las postales dentro de sus paneles, ni tampoco existe índice alguno que las describa y ubique⁷³. Bien al contrario, en cada uno de los 84 paneles se mezclan escenas de diferentes momentos históricos



27. Hanne Darboven, *Menschen und Landschaften*, 1985.

y con distintos motivos, en un aparente desorden que sólo refuerza una extraña sensación de familiaridad entre todas ellas: todas son escenas felices, de lugares idílicos, imágenes casi narcóticas de un espacio y un tiempo que sólo pueden concretarse en una suerte de «estado de ánimo».

Según afirma Kira van Lil, las postales de Darboven pertenecen a un período conocido como «época dorada» de la postal, marcada por la política propagandística del canciller Bismarck, en la que las imágenes y su difusión jugaron un papel crucial a la hora de configurar la identidad nacional alemana⁷⁴. Así, mediante la exposición masiva, anárquica y «atmosférica» de dichas postales –por otro lado, un producto de imagen destinado a difundirse y



28. Hanne Darboven, *Menschen und Landschaften*, 1985.

viajar superando fronteras–, Darboven pretende mostrar el artificioso proceso de construcción de una idea que, desde lo verbal, carece de contenido pero que, sin embargo, se corresponde con una precisa manifestación visible. No pretende dar respuesta a la pregunta por los mecanismos de dicho proceso, ni tampoco pretende desmenuzarlo para desvelar sus perversidades y contradicciones: bien al contrario, pretende que el espectador del conjunto de paneles interrogué por sí mismo a esas imágenes desordenadas y trate de dar respuesta –una respuesta íntima– a la pregunta por su relación con las mismas.

Aunque centradas en gran medida en los problemas de la construcción de la identidad de los alemanes de finales del siglo



29. Hanne Darboven, *Menschen und Landschaften*, 1985.

XIX y principios del XX, la pregunta de Darboven también afecta al presente, pues «a través de la historia podemos leer lo que no somos capaces de reconocer con claridad en nuestro presente»⁷⁵. Y como alemana, pero sobre todo como persona, Darboven no puede ni quiere distinguir los ámbitos de lo público y lo privado, lo personal y lo colectivo, lo histórico y lo contemporáneo, lo nacional y lo universal: de ahí sus «postales verdes» en las que la referencia a su actual residencia en Hamburgo (en realidad la casa de sus padres donde nació y donde volvió tras su regreso de Nueva York en 1968), acompañada de la palabra «Ubiquist» –en cualquier lugar–, nos remiten a la universalidad temporal y espacial del proceso de construcción de la identidad a través de imágenes que como afirmó D. Stein citando a Schelling en 1807, son capaces de presentar y dar forma a conceptos e ideas inaprensibles de ningún otro modo⁷⁶.

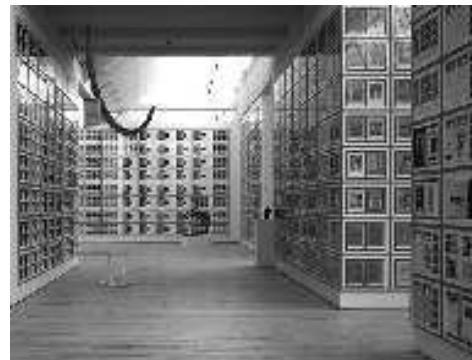
Es interesante constatar además cómo en estas postales verdes la artista se sirve de éstas para comentar la historia desde un lugar del presente. Por ejemplo, escribe relatos breves que versan sobre la idea abstracta de nación o sobre la historia del siglo XIX, concretamente la historia alemana, pero siempre desde la perspectiva actual. Por ello, escribe a mano «HEUTE/TODAY» (hoy) a modo de referencia temporal (la serie fue concebida y

creada en 1985). Al escribir «today» y «heute» pone énfasis en el acto de la escritura, en el tiempo que dedicó a escribir y en la recepción del lector. «Escribo, pero no escribo nada», es una de las aseveraciones clave de la artista.

En realidad, el conjunto del trabajo de Darboven gira en torno al tema del tiempo, la progresión temporal o las medidas temporales en sistemas matemáticos que cita mediante ciertos sucesos históricos. La artista declara: «El reloj y el calendario determinan nuestra vida. Vivimos constantemente conscientes del tiempo medido».

Kulturgeschichte 1880-1983

La segunda obra estudiada es *Kulturgeschichte 1880-1983* [30]. Integrada por 1.590 paneles de 50 x 70 cm cada uno y 19 objetos escultóricos, *Kulturgeschichte 1880-1983* es, según Lynne Cooke, uno de los mayores trabajos de Darboven, en el que se mezclan «referencias culturales, sociales e históricas con documentos autobiográficos», y en el que queda sintetizado «lo privado y lo social y la historia personal con la memoria colectiva»⁷⁷. Menos centrado en las postales que *Menschen und Landschaften*, en los paneles de esta obra encontramos postales pero también re-



30. Hanne Darboven, *Kulturgeschichte 1880-1983*, 1983.

cortes de prensa, fotos de la Primera y Segunda Guerra Mundial, imágenes de estrellas de cine y la música *pop*, pero también textos transcritos de filósofos como Jean-Paul Sartre o Heinrich Heine, en los que se habla del empobrecimiento de la cultura surgida a partir de la Ilustración. Anárquica en su distribución interna como *Menschen und Landschaften, Kulturgeschichte 1880-1983* busca presentar en el espacio, de manera masiva y expansiva, un recorrido visual a través de la representación documental de un siglo que ha visto y vivido en paralelo dos procesos claramente relacionados: el auge de la cultura de masas y la progresiva banalización del paisaje y la realidad en general a través de su consumo⁷⁸. Consciente de que el mundo se ha transformado en una especie de *ready-made* listo para ser consumido a través de su imagen, Darboven pretende situar al espectador, como ocurre en *Menschen*, en un espacio envolvente en el que tomar conciencia de la propia identidad como parte de ese mismo proceso de consumo y comercialización del mundo que es, según Darboven, el signo de nuestra cultura. Las fechas con las que se inicia y finaliza la obra, 1880 y 1983, no están marcadas por acontecimientos de especial relevancia; no empieza ni acaba en dos momentos cruciales de la historia reciente. Tan sólo dos fechas que marcan el paso de un siglo XIX en el que finaliza un determinado modelo cultural, y el final de un siglo XX en el que su modelo sustituto –el capitalismo avanzado– parece hallarse en su máximo esplendor⁷⁹. Y desde el aparente desorden, desde la acumulación desaforada de una ingente cantidad de imágenes y textos, como recordando las palabras del historiador de la cultura Jacob Burckhardt⁸⁰, según el cual el abordaje de algo tan complejo como «la cultura» sólo puede llevarse a cabo desde la pluralidad y la complejidad, nunca desde la linealidad discursiva ni expositiva.

Por otro lado, Darboven reproduce en su obra la mirada fascinada y a un mismo tiempo nostálgica de un pensador tan consciente de los cambios como fue Walter Benjamin, quien en toda su obra, pero sobre todo en sus incompletos *Pasajes*⁸¹, descubrió que la narración de la transición de la cultura europea de la Ilustración al mundo del capitalismo industrial sólo podía llevarse a cabo desde una estrategia narrativa como el montaje: sin

orden aparente, mediante yuxtaposición y sobre todo silenciando la voz del autor para dar lugar a la reflexión del espectador. Creando un terreno de reflexión abierto a través de la acumulación, nunca trazando fronteras ni caminos a través de la restricción del discurso.

De este modo Darboven se aproxima mediante *Kulturgeschichte 1880-1983* a un territorio en el que la biografía y la autobiografía se confunden con una especie de topografía en la que el concepto, la palabra y la imagen tratan de delimitar, aunque sea de manera fragmentada, anárquica e incompleta, el territorio en el que se debate la identidad del sujeto como persona, agente socio-político y partícipe e intérprete de la historia y la cultura que le ha tocado vivir. En este sentido se podrían relacionar estos dos proyectos con el modo en que Walter Benjamin narra su biografía de juventud en *Infancia en Berlín hacia 1900*⁸², escrito en la década de 1930, un ensayo que no constituye tanto una memoria cronológica, sino una particular reunión de observaciones acerca de sí mismo y de lo que le rodea, la ciudad, Berlín, su «modernidad», su «novedad», lugares, cosas, calles, estaciones de tren, monumentos... la ciudad como mundo y como paisaje, el tiempo como lugar concreto. Estas autobiografías podrían ser denominadas biografías de sociedad o, incluso, topografías de una metrópolis (Berlín) en el caso de Benjamin, o en el caso de Darboven, de una nación (Alemania), como un mundo de vida y experiencias.